

REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

VICEVERSA

Nº 12 (2006)



SECRETARIO

Alberto Álvarez Lugrís

CONSELLO DE REDACCIÓN

Valentín Arias López
Teresa Caneda Cabrera
Leandro García Bugarín
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

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

ISSN 1135-8920-12

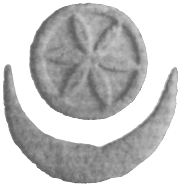
IMPRESIÓN: Tórculo Artes Gráficas.
Rúa de Álvaro Cunqueiro, 3 - baixo. 36205 Vigo.
D. Legal: VG.371-2005

Este volume de VICEVERSA publícase cunha axuda da Dirección Xeral
de Investigación, Desenvolvemento e Innovación da Xunta de Galicia

SUMARIO

TEORÍA E HISTORIA DA TRADUCIÓN.....	7
BURGHARD BALTRUSCH. É todo tradución? Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría holística da para/tradución (I).....	9-38
PATRICK O'NEILL. Joyce noutras palabras: o <i>Ulysses</i> irlandés.....	39-47
OLGA CASTRO VÁZQUEZ. Ideoloxías textuais e paratextuais nas traducións de <i>Le deuxième sexe</i> , de Simone de Beauvoir.....	49-78
TERESA CANEDA CABRERA. Quen lle ten medo a James Joyce? Reflexións en torno á inminente tradución galega de <i>Ulysses</i>	79-91
INSTRUMENTA.....	93
SABELA FERNÁNDEZ SILVA E JUDIT FREIXA AYMERICH. Camiños denominativos cara a un mesmo concepto.....	95-110
XOÁN MONTERO DOMÍNGUEZ. Achegas para a tradución de produtos destinados á dobraxe cara ao galego ...	111-120
XAVIER FRÍAS-CONDE. A transcripción dos arabismos en galego: unha proposta.....	121-128
TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS.....	129
TOMÁS GONZÁLEZ AHOLA. Traducir do finlandés para o galego: <i>O bosque dos raposos aforcados</i> de Arto Paasilinna.....	131-135
FERNANDO DE CASTRO. <i>Herbario</i> de Sándor Márai, ou de como non perder a vocación de tradutor.....	137-141
MIGUEL PÉREZ ROMERO. <i>Macbeth</i>	143-150
EVA ALMAZÁN. Prezado señor Auster. Carta ao autor de <i>The Brooklyn Follies</i> da súa tradutora para o galego.....	151-157
MERCEDES PACHECO VÁZQUEZ. <i>Manhattan Transfer</i> , o universo das sensacións.....	159-161

CRÍTICAS E RECENSIÓNS	163
Poetas irlandesas en galego: <i>Pluriversos</i> , de Manuela Palacios González (ed.). VANESSA SILVA FERNÁNDEZ.	165-168
O verso conquistado. <i>Estranxeira na súa patria: catro poetas galegos</i> , de Carmen Blanco (ed.). ALBERTO ÁLVAREZ LUGRÍS.....	169-172
 INFORMACIÓNS	 173
Traducións ao galego no ano 2005. ANA LUNA ALONSO .	175-186
A Biblioteca Galega dos Clásicos Universais. ANA LUNA ALONSO	187-201
Lugrís Freire e a tradución. X. M. DASILVA.....	203-207
VI Premio PLÁCIDO CASTRO de Tradución (2007)	209
Instrucións para os autores.....	211



Teoría e historia da tradución

É todo tradución? – Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría holística da para/tradución (I).

Burghard Baltrusch

Joyce noutras palabras: o *Ulysses* irlandés.

Patrick O'Neill

Ideoloxías textuais e paratextuais nas traducións de *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir.

Olga Castro Vázquez

Quen lle ten medo a James Joyce? Reflexións en torno á inminente tradución galega do *Ulysses*

Teresa Caneda Cabrera

É TODO TRADUCIÓN? – ELEMENTOS SOCIOCULTURAIS, NEUROCIENTÍFICOS E MEMÉTICOS PARA UNHA TEORÍA HOLÍSTICA DA PARA/TRADUCIÓN (I)

Burghard Baltrusch
Universidade de Vigo)

For me, then, it is within this open-ended nature-culture frame that all recognizable violence of the recognizably political within the general violence of culturing can be located – in an element of transcoding as well as translating.

(Gayatri Spivak, 1999, p.20)

A reapropriação tem sempre lugar. Como ela permanece inevitável, a aporia avança então uma linguagem impossível, ilegível, irrecebível. Uma tradução intraduzível. Ao mesmo tempo, esta tradução intraduzível, este novo idioma faz acontecer, produz acontecimentos na língua dada à qual é ainda preciso dar, por vezes acontecimentos não constatáveis: ilegíveis. Acontecimentos sempre prometidos mais do que dados. Messiânicos. Mas a promessa não é nada, não é um não-acontecimento.

(Jacques Derrida, trad. por Fernanda Bernardo, 1996, p. 99)

Todo son traducciones, todos somos traductores.
(José Saramago, 2003)

Resumo

O presente estudo parte do concepto da *para/tradución* e da súa aplicabilidade holística, explorando algunhas das súas potencialidades a partir dos enfoques sociocultural (identidades instituídas e instituíntes), neurocientífico (neuronas espello), sociobiolóxico (memética) e filosófico (unicidade das linguas). Para asentar algunhas bases epistemolóxicas dunha posíbel teoría da *para/tradución*, relaciónanse determinados fenómenos e conceptualizacións a partir das perspectivas ideográfica e nomotética, tradicionalmente opostas: A idea de *identificacións tradutivas* a operaren desde unha *trama paratradutiva*, a *dialéctica das tradicións e traducións*, establécese como *principio da relatividade tradutiva*. En analoxía cos procesamentos en rede neuronais, desenvólvese a hipótese dunha *consciencia tradutiva* na que as traducións e interpretacións –e tamén universais como *eu, suxeito*, etc.– funcionan como *versións de uso*. Propóñense

as potencialidades da memética como *escrita* ou *tradución desconstructiva* dentro dunha concepción da evolución cultural como *devir tradutivo*.

Palabras clave: Identificación tradutiva, neuronas espello, memética, unicidade das linguas, perspectiva ideográfica vs. nomotética, trama paratradutiva, dialéctica de tradicións/traducións, principio da relatividade tradutiva, consciencia tradutiva, tradución desconstructiva, devir tradutivo.

Abstract

This paper starts from the concept of *para/translation* and its holistic applicability, exploring some of its potentialities from different perspectives: socio-cultural (instituted and instituting identities), neuroscientific (mirror neurons), socio-biological (memetics) and philosophical (unicity of languages). In order to settle some epistemological premises for a would-be theory of para/translation, a relationship is established between certain phenomena and conceptualizations from the traditionally opposed ideographic and nomotetic perspectives: the idea of *identifications through translation* working from a *translational thread*—the *dialectics of traditions and translations*—is established as a *principle of translation relativity*. In analogy to neural net processing a hypothesis is proposed that a *translation conscience* exists in which translation and interpreting instances—together with universals such as *I, subject*, etc.—work as *user versions*. The potentialities of memetics as *writing* or *deconstructive translation* are proposed within a conception of cultural evolution as *translation evolution*.

Keywords: Identification through translation, mirror neurons, memetics, unicity of languages, ideographic perspective vs. nomotetic perspective, translational thread, tradition/translation dialectics, principle of translation relativity, translation conscience, deconstructive translation, translation evolution

Propuxo Alexis Nouss (1995) considerarmos o cambio paradigmático na historia das ideas, que caracteriza as últimas décadas en Occidente, como un *translative turn*. Esta substitución (posmoderna) do *linguistic turn* de principios do século XX —o cal pretendía resolver practicamente todas as respostas a cuestións de fondo a partir da análise da lingua— pola hipótese de que estas poden ser descritas como procesos tradutivos, non pretende ser unha anovada postura esencialista ou fundacional. Moi ao contrario, a idea de a propia cultura poder ser entendida como unha dinámica de tradución e interpretación¹, parte dunha actitude desconstructiva dos totalitarismos subxacentes a conceptos fundacionais como

1 O noso emprego do concepto *interpretación* sempre o entende ben como acto de tradución simultánea ou consecutiva, ben como acto hermenéutico en xeral.

*periferia, centro, canon, autor ou autora, orixe, autenticidade, etc.*². Esta “escrita *desconstrutiva*” é o espazo de debate co “monolingüismo do outro” (Derrida, 1996, p. 91), ou sexa, coa metafísica que procuran impor os universais da lingua que empregamos, incluso pensándoa como nosa. Tal reavaliación da lingua e das cuestións de fondo en termos culturais xa fora preparada polo xurdimento dos *cultural studies* e, en consecuencia diso, do chamado *cultural turn*, até dentro da propia teoría da tradución (e.g. Bassnett e Lefevere, 1990).

A maiores, o enfoque da *para/tradución* –conceptualizado por Garrido Vilariño (2005)– procura investigar as transaccións tradutiva e interpretativa como aspectos constitutivos da evolución de identidades e ideoloxías –sexa en textos, suxeitos, grupos sociais ou en culturas enteiras–, unha constitución que sempre parte dunha continua secuencia de alteridades que se traducen entre si (sic)³. Desde un punto de vista filosófico, xa se achegou evidencia de que a tradución posúe unha enorme relevancia para a explicación das mediacións política, cultural e social. A teoría da *para/tradución*⁴, que se leva construíndo desde 2004 na Universidade de Vigo, visa verificar, aplicar e divulgar esta

2 Non se pretende cambiar simplemente as instancias autor/a, crítico/a, etc. por tradutor/a, xa que sempre continuará a existir a necesidade de reescribir a propia natureza do poder desde posicións non institucionalizadas –como sería, por exemplo, a tradicional posición de semi/invisibilidade da tradución (cf. Venuti 1995). Unha información só adquire sentido cando vaia ser xestionada polo coñecemento crítico das persoas, feito que determina que unha sociedade de información só poderá representar o momento de pasaxe para unha sociedade de coñecemento. Se se lles recoñece aos/ás axentes culturais a súa importancia en igualdade neste complexo proceso que é a tradución da Historia, eliminaríase a xerarquía de valores que tradicionalmente encabeza un/ha autor/a (este é o esencialismo do orixinal), seguido por un/ha receptor/a, pasando o/a tradutor/a e a tradución a un terceiro plano, ou mesmo a unha completa invisibilidade (cf. Nouss 2005). Por estas razóns tamén prescindimos das denominacións esencialistas TO, TT, etc., privilexiando unha terminoloxía máis neutra: texto/cultura de partida (TP, CP), texto/cultura de chegada (TC, CC), etc. (cf. Baltrusch, 2006a).

3 Para o uso de “traducir entre” acollémonos a Nouss (2005).

4 Coa palabra composta *para/tradución* designamos –a partir de Baltrusch, Fernández Ocampo, Garrido Vilariño, Nouss e Yuste Frías (todos de 2005)– a relación inseparable entre a tradución e o seu contexto, sexa este constituído por paratextos, normas, estéticas ou outros determinantes. Este contexto paratradutivo non debe ser adscrito a un ámbito de saber definido, xa que implica unha concepción transdisciplinaria das actividades tradutiva e interpretativa. A *para/tradución* tamén é o ámbito da reflexión metatradutiva –necesariamente diferente en cada lingua e en cada contexto cultural –, un segundo modo discursivo que ilustra a interdependencia de universalismo e particularismo, de identidade e alteridade, dentro da tradución entendida como unha dinámica transgresora. Tanto o propio acto de percepción (aistético), como as súas condicións (estéticas, utópicas, ideolóxicas) e as súas manifestacións e pervivencias na realidade (anestésicas, heterotópicas) poden ser descritas e explicadas como procesos *para/tradutivos*. Incluso a microanálise dunha tradución concreta precisa tomar en consideración estes aspectos (cf. Montero Küpper, 2004). Na actualidade, as potencialidades do enfoque paratradutivo están a ser exploradas a través do programa de doutoramento “Tradución & Paratradución” na Universidade de Vigo, como tamén a través das actividades do grupo de investigación homónimo (cf. <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>).

relevancia. Os respectivos estudos que saíron á luz nos últimos dous anos foron avanzando cara a un edificio teórico-descriptivo, abrangendo eidos tan heteroxéneos como a ideoloxía na tradución en xeral e na literatura do Holocausto en especial (Garrido, 2004 e 2005), a tradución como noción holística e antropolóxica (Fernández Ocampo, 2005), a modalidade na tradución literaria (Montero Küpper, 2004), a tradución cultural como paradigma nas vangardas (Baltrusch, 2005 e 2006a), a tradución como epistemoloxía e como ética (Nouss, 2005), a interdependencia de teoría, didáctica e profesión da tradución (Yuste Frías e Álvarez Lugerís, eds. 2005), a relación entre tradución e desconstrución (Yuste Frías, 2005), a política da tradución de literatura infantil e xuvenil (Luna Alonso e Montero Küpper, eds. 2006), a tradución como paradigma tanto modernista como posmodernista (Caneda, 2006 e Baltrusch, 2006b), a transversalidade de para/tradución e antropoloxía (Fernández Ocampo, 2006) e a crítica da tradución de textos do feminismo (Castro Vázquez, neste número).

Sempre ficará necesario buscar elementos complementarios, por exemplo a partir das argumentacións interdependentes da socioloxía, da neurociencia e da sociobioloxía. Sentimos a necesidade de irmos esbozando unha paulatina sistematización da para/tradución: holística⁵ no caso ideal, mais sen aspiración a unha validez teórica universal. Aquí habémonos centrar, sobre todo, nas posibilidades de converxencia da tradutoloxía cun ámbito sociobiolóxico en concreto que vén sendo coñecido como a “memética”. Non obstante, polo de agora só pretendemos esbozar posibilidades para completar as bases filolóxicas –epistemolóxicas en concreto– desta teoría tradutolóxica *in progress*. Esta ‘versión de uso’ dunha teoría por vir sempre ficará suxeita a revisións e actualizacións debido ao proceso de complementación das linguas a través da tradución e da interpretación, como xa o suxeriu Walter Benjamin: “[...] toda a tradución non vén sendo máis ca un modo, transitorio se se quixer, de se preocupar coa alleidade (*Fremdheit*) das linguas.” (1923:14)⁶.

Aspectos socioculturais

A probabilidade de que as culturas, que conforman a nosa identidade, poden ser interpretadas como fenómenos translaticios é unha perspectiva máis ca obvia. Xa se esbozara desde diferentes puntos de vista, mais continúa a estar moi pouco sistematizada e aplicada. Desde unha perspectiva paratradutiva, estaríamos continuamente a traducir elementos culturais ao longo das nosas vidas

5 O noso emprego do termo exclúe toda a relación co oscurantismo *New Age*, visando exclusivamente as posibilidades de aplicación transdisciplinar, transcultural e ideoloxicamente transversal da para/tradución como *épistémé* (Foucault) da contemporaneidade.

6 As traducións ao galego das citas deste ensaio fundacional da tradutoloxía moderna –“Die Aufgabe des Übersetzers”–, son da autoría de B. Baltrusch, X. Garrido Vilariño e S. Montero Küpper, coa colaboración de S. Duarte Collazo, e cuxa edición comentada está prevista para 2007 na serie Tradución & Paratradución da Universidade de Vigo.

sociais e intelectuais. Nun primeiro momento, poderíamos dicir que esta perspectiva ten que ver coa suma de significados que estruturan a vida dun suxeito, dun grupo ou incluso dun pobo que se instituíu como nación. Podíamos, como o fan certos modelos sociopsicolóxicos, diferenciar entre unha identidade primaria e unha identidade secundaria. Mentres que a primeira parece elaborarse a partir da lingua materna –que condensa unha visión do mundo e da realidade moi específicas–, a segunda caracterizaríase por fenómenos como a diglosia ou a heteroglosia, por exemplo, cuxas variedades terían funcións específicas dentro da dinámica de construción identitaria e cultural. Esta construción identitaria sociolingüística, que só dificilmente se pode diferenciar da construción e reafirmación cultural do suxeito, podía ser interpretada como un modo de tradución – tradución de imaxes, símbolos, comportamentos estándar, etc. á realidade inmediata e localizada na que o suxeito se ve inmerso.

O suxeito precisa posicionarse fronte a unha cultura que podíamos chamar “instituída” (Antônio Miranda, 2000), oficial ou lexitimadora dos padróns estabelecidos. Este posicionamento realízase, na meirande parte dos casos, a través do acatamento máis ou menos inconsciente de tópicos, estereotipos, prexuízos, xeneralidades, conveniencias, hábitos, etc.. A para/tradución sería, neste caso, un proceso (case automático) de calibrar (ou equilibrar) a consciencia individual respecto da chamada memoria cultural ou memoria colectiva – aquel cultivo dun inventario de textos, imaxes e rituais reutilizábeis dun grupo ou dunha sociedade enteira, cos que estas entidades se aseguran un sentimento de relación, mesmo de unidade. Estes elementos teñen que ser transmitidos de xeración en xeración e adecuados aos contextos socioeconómicos e político-culturais en constante mudanza e evolución. Tal adecuación, ou adaptación, segundo o punto de vista que impere, é *per se* xa unha para/tradución. Así entendemos a Benjamin cando di: “O traducir é unha forma. Para aprehendela como tal, cómpre remitírmonos ao orixinal. Xustamente porque neste reside de seu a lei daquela en forma da súa traducibilidade.” (1923, p. 11). Ou sexa, naquilo que consideramos ser o orixinal, que é sempre tamén o lugar-tenente da lingua materna (Spivak 1999, p. 19), reside xa a propia lei da tradución, que é nada máis nin menos do que a traducibilidade deste mesmo orixinal, aquela característica que se ofrece para, e incluso reclama, ser transferida. Tamén a adecuación da tradición e das identidades tradicionais á realidade histórica réxese por esta lei e os seus procesos efectúanse a través de discursos moi concretos que podemos localizar, por exemplo, en formas ideolectais ou sociolectais (cf. Zima, 1989). Podemos falar, neste sentido, dunha identidade tradutiva, ou mellor, dunha identificación tradutiva que xestiona tanto a reapropiación continua da tradición coma a mediación transcultural.

Unha ideoloxía, sexa política ou relixiosa, precisa apoiarse en conceptos con definicións semánticas aceptadas por un grupo social e, se pretende sobrevivir ao paso do tempo, este mesmo grupo precisa velar para estas definicións seren aplicadas á realidade sociocultural do momento cronolóxico. Estes discurs-

sos tamén poden ser localizados no espazo físico: museos, igrexas, hospitais, prisións, lexislacións, etc. son transmisores de ideoloxías e de ideolectos, en fin, actúan como grandes máquinas tradutivas que procuran ferramentas para se inscribiren nas psiques e até nos corpos dos propios suxeitos históricos (cf. o caso da cirurxía plástica, da psicoterapia, da moda, etc.). A inscrición opérase a través dunha tradución como ferramenta ideolóxica, moitas veces coa finalidade de se perpetuar no uso do poder (cf. os distintos discursos políticos, económicos, etc.). E podíamos botar man dunha imaxe incluso máis futurista: estas institucións ideoloxizadas e as súas ferramentas semellan funcionar coma se fosen os soportes de grandes programas de tradución automática, cuxos parámetros han de ser recalibrados segundo os contextos e as necesidades do presente⁷.

Nunha perspectiva ética e poscolonial, a filósofa e tradutóloga Gayatri Spivak, apoiándose na psicanalista Melanie Klein (1984), fala deste automatismo en termos dunha “general violence of culturing as incessant and shutting translation” (1999, p. 19). Nesta aculturación continuamente imposta de identificacións instituídas, cómpre diferenciar entre unha “culture performing itself, as ordinary and catachrestic translation”, ou sexa, unha “linguaxe cultural” que permite o xurdimento e a performance de suxeitos, e unha “generalizable semiotics that writes our lives” (21), ou sexa, un sistema de identidades instituídas que se inscribe no corpo da cultura, nos corpos e nas psiques das persoas e da propia historia.

Esta historia, concebímola a partir de Benjamin como unha sucesión de presentes. En consecuencia, a interpretación, é dicir, a para/tradución hermenéutica dunha obra, dunha tradición ou dunha identidade só goza de validez nun presente moi concreto, situacional. Han de lle ser engadidos aspectos e matices para que poida continuar funcionando noutros presentes históricos como ‘tradución/interpretación de’. Ao contrario da idea de progreso hegeliana, Benjamin postula esa sucesión de presentes históricos como unha “situation traductionnelle” (Nouss, 2005), influída por condicionamentos heteroxéneos, na que sempre nos atopamos lanzados (*geworfen*) dun xeito forzado. Semellante circunstancia limita as posibilidades do tradutor ou tradutora para desenvolver un libre arbitrio, e é a partir deste profundo escepticismo que podemos concibir a práctica tradutiva como desafío ético e creativo: o acto en si sempre require tomar unha consciencia, e canto máis holística e dinámica mellor, do contexto e das diferenzas insubstituíbeis (cf. Baltrusch, 2006b). Unha concepción similar desenvolvera Ludwig Wittgenstein (1952) respecto da verdade dun enunciado: un enunciado só é verdadeiro nun contexto situacional delimitado. A propia ‘forma’ da linguaxe, o “xogo de linguaxe” (*Sprachspiel*), impide que a validez dunha verdade transcenda este contexto. Cada presente esixe, entón, unha redefinición, é dicir, unha retradución, dunha parte dos ideoloxemas que guían os discursos sociolectais.

7 Mais adiante identificarémolos cos memes.

Porén, alén das identidades e culturas instituídas, tamén existen variantes cun carácter instituínte, ou sexa, identidades que procuran desenvolver modelos alternativos e que normalmente actúan desde abaixo para cima, segundo o punto de vista do poder cultural institucionalizado. É unha das poucas vías de acceso do suxeito subalterno aos modos de representación e onde pode operar un xeito de tradución da memoria cultural diferente e até contrario ao oficial – como reivindicar, por exemplo, o feito de a memoria ser sempre unha memoria da memoria. Unha sociedade occidental cun certo grao de desenvolvemento, e que se atopa en transición dunha sociedade de información a unha sociedade de coñecemento, presenta normalmente toda unha gama de identidades e hábitos cognitivos instituíntes –identificacións tradutivas, en fin– que van desde “identidades de resistencia” a “identidades de proxecto” (Miranda, 2000). Mentres que as primeiras son conservadoras respecto dos seus valores, que lles serven como distintivos da cultura oficial (como acontece nalgunhas minorías étnicas ou relixiosas), no outro extremo atopamos grupos que pretenden transformar a estrutura sociopolítica (como acontece cos feminismos ou con certas correntes ecoloxistas, e.g.). As identidades e culturas instituíntes promoven e practican traducións culturais ben diferentes. Cando nas marxes das identidades de resistencia podemos atopar posturas puristas e esencialistas, o eido das identidades de proxecto –aquelas que realmente forman personalidades e hábitos cognitivos– caracterízase mais ben por traducións actualizadoras e estranxeirizadoras de valores culturais. Consecuentemente, as presións que as súas traducións individuais da memoria colectiva exercen sobre a identidade ou cultura instituídas resultan sempre moi heteroxéneas e, ás veces, mesmo incomensurábeis.

Chegado a este punto, estamos case forzados a cuestionar o propio concepto de *identidade*. Na nosa cultura occidental actual xa non abonda con tentar descompola en aspectos de etnicidade, clase, xénero, orientación sexual e pertenza a algunha(s) subcultura(s) para finxir que, así, seríamos quen de reconstruír a súa uniformidade humanista e validez universal. O concepto xa leva tempo estando en crise, concretamente desde que a globalización⁸ xurdiu efecto na medida en que se foron acentuando a migración global e o sincretismo cultural, e na medida en que se subverteron tanto as identidades recibidas, como tamén as fronteiras entre os mal chamados ‘primeiro’, ‘segundo’ e ‘terceiro’ mundo. A disolución das identidades coherentes, fixas e ben defi-

8 Empregamos o concepto segundo a diferenciación proposta por Ulrich Beck (1997:26 e ss): Mentres a “globalidade” (*Globalität*) designa o estado factual e irreversible dun mundo entretido a través de tecnoloxías, medios, mercados, etc., o “globalismo” (*Globalismus*) designaría a ideoloxía e práctica do neoliberalismo co mercado mundial como único motor e referente de todas as mudanzas a nivel mundial, especialmente das políticas. A “globalización” (*Globalisierung*) sería, entón, unha forma máis neutra de designar un proceso de entrecemento cultural en continua evolución, no cal podemos e debemos influír. Cf. tamén o emprego e as exemplificacións ao respecto de Breitenbach/Zukrigl (2000).

nidas nas sociedades urbanas contrasta, con todo, co rexurdimento de formas de identificación étnica, nacional e local. Esta heteroxeneidade de valores que poden determinar a tradución de fenómenos reais, culturais en identidades asentadas –desde a relixión, a nación, a lingua, a ideoloxía política, a expresión estética (moda, estilos musicais, culinaria, etc.)– indican que en vez de ‘identidades’ deberíamos falar de procesos ou dinámicas de identificación. E xustamente ao destacar o carácter procesual, fluctuante, flexíbel, proteico e interminábel desta dinámica psicosocial, podemos entrever unha das razóns máis poderosas para enfocala como unha trama (en todos os significados da palabra)⁹ de para/tradución.

Esta trama de paratradución na fluidez persoal, étnica e lingüística —cultural, en fin— da identidade nunha sociedade posindustrial e de coñecemento pode ser descrita, tamén, en termos dunha dialéctica das tradicións e das súas traducións e interpretacións. Aínda que en calquera identidade cultural poida predominar nalgún momento dado algún elemento persoal, étnico, ideolóxico ou estético, non precisa existir unha liña dominante. A razón é simple: desde un punto de vista diacrónico só existen culturas híbridas, sincretistas. O último século en Occidente representou para a historia das ideas un lento mais progresivo proceso de toma de consciencia xeneralizado da desvalorización dos vellos sistemas de orientación como o eran as ‘impermeábeis’ identidades nacionais, étnicas, etc. —coas súas pretensións esencialistas e universalizantes. Aínda que a experiencia de dúbidas e incertezas, que esta desconstrución promove, poida favorecer precisamente o xurdimento de identidades fundamentalistas, é previsíbel que este só será un fenómeno pasaxeiro dentro dunha inevitábel globalización e sincretización cultural e migratoria. Comeza a ser cada vez máis aceptado que diferenza, hibridismo e migración serán os elementos constituintes e predominantes das identidades do porvir, aínda que sempre o fosen en maior ou menor medida. Continuar a transcrear de xeito crítico e eticamente comprometido as tradicións e as memorias colectivas será, por iso, o cometido da tradución e interpretación do século XXI.

Aspectos neurocientíficos

Outra aplicabilidade holística da para/tradución, xa bastante máis anovadora, ofrécenos unha perspectiva exposta polo neurocientífico e psicólogo Vilayanur S. Ramachandran en “Mirror neurons and imitation learning as the driving force behind ‘the great leap forward’ in human evolution” (2000), onde aproveita un avance recente en neurociencia para unha suxestiva hipótese evolucionista. Trataremos de cotexala brevemente coa hipótese dunha hermenéutica fundamentada na idea da para/tradución como paradigma de consciencia.

As ideas de Ramachandran parten dos achados do neurocientífico italiano Giacomo Rizzolatti da Universidade de Parma que, en 1996, descubriera en

⁹ Conxunto, disposición interna, intriga, manobra, confabulación, emboscada, maquinación, etc..

primates o que se deu en chamar “*mirror neurons*” (neuronas espello). Comprobouse que estas neuronas non só se disparan durante as propias actividades biomecánicas do primate, mais igualmente noutros primates que o están a observar. Estas neuronas, que tamén existen en forma de células nervosas máis sofisticadas no cerebro humano, parecen fornecernos a capacidade de “saber” o que ó outro lle está a ‘pasar pola cabeza’. En última instancia, isto indica que poderíamos dispor dunha destreza automática de imaxinar o outro, incorporada xa desde o nacemento.

O feito de as neuronas espello se activaren cando unha persoa realiza unha acción solicitada ou cando esta observa a mesma acción realizada por outra persoa, levou a unha boa parte da comunidade neurocientífica a acreditar que este sistema de ‘observación-execución’ crea un mecanismo neuronal que nos permite comprender –podíamos dicir tamén ‘interpretar’, ‘traducir’– de xeito automático accións, intencións e emocións alleas. E resulta que o cerebro humano contén sistemas de neuronas espello múltiples, especializados en realizar e entender non soamente as accións dos demais, mais tamén as súas intencións e mailo significado social do seu comportamento e das súas emocións. Deste xeito, a existencia e importancia das neuronas espello parece indicar que non entendemos os outros a través dun raciocinio conceptual, mais a través de simulacións directas das súas accións¹⁰.

Unha aplicación inmediata deste achado xurdiu a partir dunha investigación levada a cabo na Universidade da California (Dapretto et al., 2006). Esta pescuda demostrou que as nenas e os nenos autistas carecen de actividades nunha parte clave do sistema espello-neuronal do cerebro, responsábel de incitar á imitación e á observación das emocións doutros, non sendo, por iso, capaces de traducir/interpretar as emocións e actitudes daos demais. Outros experimentos, realizados a continuación, tamén na Universidade da California, documentaron que estas neuronas espello disparan incluso cando estamos a observar situacións como a de outra persoa ser pinchada cunha agulla. Velaquí, polo visto, unha posíbel base fisiolóxica da empatía e da convivencia social. A empatía e sensibilidade humanas non serían, así, unha construción abstracta e artificial –incluso a ética e a moral semellan ter un fundamento fisiolóxico. Nunha entrevista actual (2006), Ramachandran describiu este fenómeno como unha “tradución mental da actividade da persoa que teño diante miña” (trad. nosa), o que apoia as hipóteses epistemolóxicas e holísticas da para/tradución ao evocar, incluso, unha base neuronal moi concreta dos propios procesos translaticios.

10 En consonancia coas teorías do neurocientífico António Damásio (1999), poderíamos dicir que fenómenos como *consciencia* ou *entendemento* se producen a través da sensación/emoción e non a través do raciocinio. Recentes investigacións indican que as nosas decisións sempre están a ser dirixidas pola ‘intuición’, quer dicir, polas emocións. A consciencia propiamente dita só é capaz de procesar simultaneamente aproximadamente 40 impresións sensoriais de entre un total de arredor de 10 millóns por segundo que o corpo transmite ao cerebro.

As consecuencias deste achado son diversas, xa que se trata de células que posibilitan procesos de abstracción e de imitación daquilo que realizan outras persoas. Este traballo de observación-abstracción-imitación das neuronas espello afectaría, por exemplo, as ideas adquiridas que temos da linguaxe, sobre todo respecto da súa orixe. Verificouse que o deseño neuronal para a destreza de imitación solapa coas áreas coñecidas do procesamento lingüístico no cerebro humano. Este uso dual suxire, segundo Iacobini e Lenzi (2002), unha certa continuidade na evolución de fenómenos como *acción*, *recoñecemento*, *imitación* ou *lingua*. Así, xa non é posíbel partir da hipótese de que a lingua teña unha primacía na explicación de certas evolucións culturais fundamentais, mentres que só a comunicación primaria (desde o xestual, mímico até o performativo) si a parece ter¹¹. A lingua nin está no principio das ideoloxías e das ideografías nin pode representar os fenómenos da realidade de xeito concluínte. Polo menos en termos de historia da orixe da lingua, as destrezas das neuronas espello sacrifican algunhas das vacas sagradas da lingüística moderna (e tamén da filosofía analítica, e.g.), como o axioma da arbitrariedade da relación entre significado e significante, que pasaría a ser un fenómeno de moi recente validez na historia dos seres humanos. O desexo de reconstruír unha “primeira lingua” resúmese, así, nunha tentativa de “produzir, confessando-a, a verdade do que nunca teve lugar” (Derrida, 1996:64).

Ramachandran ilústranolo co seguinte experimento (cf. 2006): Cando pediu a diferentes persoas que asocien as palabras inventadas “bubba” e “kikki” con dous debuxos –un que lembraba a forma dunha estrela e outro que se asemellaba á forma dunha nube– un 98% dos inqueridos (independentemente de seren de fala inglesa, hindi ou alemá) identificaba a estrela como “kikki” e a nube como “bubba”. A razón reside, segundo o científico norteamericano, na brusquidade do contacto entre as células pilosas dentro do oído ao realizárense as oclusivas en “kikki”. Ao parecer, o cerebro asocia as representacións do estímulo visual, e a súa característica angulosa neste caso, ao estímulo acústico e á característica brusca dos respectivos fonemas. Así se podería explicar, como argumenta Ramachandran (2006), o nacemento das primeiras palabras mediante a asociación de –ou a tradución entre (sic)– son e obxecto a través das neuronas espello. Só a posterior diferenciación das linguas fixo que a relación son-obxecto se tornase cada vez máis arbitraria. Cabería asociar esta idea, á noción da “pura lingua” de Benjamin (cf. infra) que, entre outras implicacións, evoca un tal estado prebabélico no que significado e significante aínda estarían unidos.

11 Unha acepción histórica e evolucionista adecuada de *lingua* neste sentido ofrécena Spivak (1999, p. 20): “The concept-metaphor ‘language’ is here standing in for that word which names the main instrument for the performance of the temporizing, of the shuttling outside-inside translation that is called life.”.

As neuronas espello tamén resultan ser responsábeis de que engadamos intencións ás accións do outro, ao estas estaren presentadas nun contexto concreto, ao estas teren unha dimension paratradutiva. O achado da base neurofisiolóxica contribúe a cimentar o que se vén coñecendo como teoría da mente, e segundo a cal os seres humanos deducimos do comportamento alleo determinadas intencións, sentíndonos inclinados a atribuírlle sempre un significado específico. O recoñecemento destas estratexias é tamén fundamental nos procesos e análises translaticias, como é óbvio. Até se ofrece como base das posibilidades de superar aquela “«alienação» originária que instituí toda a língua como língua do outro: a impossível propiedade de uma língua” (Derrida, 1996:96).

O descubrimento das neuronas espello xa se interpretara tamén, sobre todo desde o ámbito das letras, como unha posibilidade de mediación entre as chamadas “cultura das ciencias” e “cultura das humanidades” (cf. Snow, 1964), separadas por metodoloxías ás veces radicalmente opostas –nomotéticas¹² vs. ideográficas, por exemplo. A existencia das neuronas espello podería ser traducido a unha linguaxe culturalista no sentido de o ser humano xa estar ‘equipado de serie’ cunha representación do outro. É coma se tivese que ser descrito, polo tanto, a partir de categorías que corresponden á súa ‘socialidade’, aos actos e ás decisións que toma ao respecto, e non como unha mera sucesión de estados neuronais dun individuo condenado a unha subxectividade incommensurábel. Talvez se ofrezca aquí unha posibilidade real de tradución entre (sic) ciencias e humanidades/letras.

Fóra destas posibilidades de aplicación, coidamos que a existencia das neuronas espello nos confirma que a base da cultura humana, polo menos aquela das súas fases xa diferenciadas, pode ser enfocada a partir dunha destreza tradutiva –aquilo que Ramachandran denomina desde un punto de vista máis sociobiolóxico como “abstracción” e “imitación” (2000). O fenómeno, recentemente descuberto, da neuroxénese (cf. Kempermann, 2006) –a produción constante no hipocampo de células capaces de se converteren en neuronas (até ao final da vida)– indica a posibilidade, parcialmente xa demostrada, dunha reconfiguración constante da rede neuronal da persoa. En termos tradutolóxicos, isto é análogo á continua adaptación ao contexto paratradutivo por parte das traducións en diferentes presentes históricos, neste caso a transferencia de estímulos e fenómenos reais en soportes e linguaxes procesábeis.

Esta capacidade intrinsecamente tradutiva de fenómenos reais por parte do cerebro, como fundamento das nosas culturas, é unha noción á que aludia xa a concepción da *pura lingua* (*reine Sprache*) de Benjamin –ou sexa, aquilo que as linguas teñen en común e o que as fai comparábeis e traducíbeis, mais tamén aquel estado utópico onde “toda a comunicación, todo o sentido e toda a intención están destinadas a esvaecerense” (1923, p. 11). A *pura*

12 No sentido de deducir leis de validez universal a partir de coñecementos científicos.

lingua como concepto tradutolóxico, menos do que unha utopía mesiánica, hai que entendela hoxe en día como unha ferramenta de aprehensión e descrición desa capacidade fundamental do orixinal para se adaptar, isto é, de se facer traducir ao curso dos tempos –un valor intrínseco que as prácticas tradutiva e interpretativa precisan desvelar, sempre de novo para cada época. Con Derrida podemos definir esa “mesianicidade” intrínseca de cada lingua, esa “promesa” da “unicidade do idioma” como unha “abertura estrutural”, “heterolóxica”: “«um há a língua que não existe», a saber que não há metalinguagem e que sempre *uma* língua será chamada a falar *da* língua – *porque* esta não existe” (1996, p. 100ss).

Poderíamos dicir que estamos ante un paradoxo: a tradución consiste en desvelarse a si mesma. Mais este paradoxo non é nada estraño ou extravagante. É xustamente o mesmo que leva practicando a neurociencia desde os seus inicios: coñecer o cerebro mediante o propio cerebro. O futuro gnoseolóxico da consciencia humana semella ser iso mesmo: ofrecer unha tradución do seu aparato tradutivo. E, ao mesmo tempo, interpretar o seu significado, ou sexa, adxudicarlle un significado segundo os parámetros paratradutivos correspondentes, sabendo que estes se constitúen a partir dun paradoxo: “the body itself is a script – or perhaps one should say a ceaseless inscribing instrument” (Spivak, 1999, p. 18).

Aspectos meméticos no contexto dunha filosofía da para/tradución

Ramachandran prevé que as neuronas espello “will do for psychology what DNA did for biology: they will provide a unifying framework and help explain a host of mental abilities that have hitherto remained mysterious and inaccessible to experiments” (2000, p. 1). Alén das implicacións para a teoría e historia da lingua, estes achados neurocientíficos poderían axudar a comprobar un esbozo de teoría sociobiolóxica que xurdiu en 1974 pola man do zoólogo Richard Dawkins, nomeadamente a partir da súa obra *The Selfish Gene* (1976), e que xa comeza a ser empregado como “framework” para describir a evolución cultural dos seres humanos. Nesta obra, Dawkins propón a existencia dun segundo replicador, análogo aos xenes, en forma de unidade de transmisión cultural ‘automática’ (ou de imitación) e que denominaba “meme”¹³. Esta hipótese memética xa fora introducida nos estudos de tradución por Andrew Chesterman (1996, 1997 e 2000) e Hans J. Vermeer (1997) e brevemente comentada por Gideon Toury (1998), unhas propostas ás que nos referimos nunha vindeira parte deste estudo. Polo de agora, conformámonos con indagar

13 Álvarez Lugerís (*Viceversa*, n.º 5, 1999) propón “mema” como tradución ao galego. Esta forma tería vantaxes interesantes, xa que se crearía unha analogía gráfica con conceptos relacionábeis como mitema, ideoloxema, filosofema, etc.. Con todo, con esta forma de galeguización perderíase a analogía, pretendida por Dawkins, co concepto do *xene*, o que nos leva aquí a preferir, de xeito provisional, o calco.

moi brevemente algunhas posíbeis compatibilidades básicas entre neurociencia, memética e tradutoloxía (filosofía da tradución).

Segundo ideara Karl Marx a principios do século XX, é a nosa existencia social a que determina a nosa consciencia. Todo indica que non é unha consciencia en si o que determina as condicións da existencia histórica dos seres humanos. En analogía tradutolóxica, podemos dicir que é o contexto paratradutivo, pensándoo como unha grande zona de transferencia simbólica e ideolóxica que condiciona a tradución como proceso transcreativo. Alén da perspectiva filosófica e ideográfica, que xa foron esbozadas de múltiples maneiras, comezan a ser incorporadas na tradutoloxía algunhas perspectivas desde outros ámbitos do saber, nomeadamente da sociobioloxía e da psicoloxía.

Unha das propostas teóricas máis interesantes dos últimos anos, que procura entretecer as perspectivas biolóxica, sociolóxica e psicolóxica, é a memética –a mencionada corrente sociobiolóxica, desenvolvida a partir da obra de Dawkins. Independentemente do marcado ímpeto darwinista que se atopa na orixe deste concepto, a memética parece ofrecer múltiples posibilidades de aplicación incluso alén do propio darwinismo (cf. e.g. Dennett, 1995 e 1998). A partir dunha recente sistematización realizada por Susan Blackmore en *The Meme Machine* (1999), esbozaremos algunhas das implicacións tradutolóxicas desta nova corrente teórica¹⁴.

A memética parte dun concepto de suxeito iconoclasta desde o punto de vista das humanidades, procurando sintonizar cunha das disciplinas máis en voga desde os anos 80: a neurociencia. Tanto a clásica pregunta ‘Quen son/somos?’ coma as tamén clásicas autodescricións como o *eu*, a *consciencia*, o *suxeito*, etc., atopáronse sempre condicionadas por un concepto e un dominio da lingua específicos, determinadas polos múltiples discursos entretecidos coa nosa vida, a funcionaren a modo de interacción co outro e co mundo. Di a neurociencia que estas autodescricións son unha especie de etiquetas e, en última instancia, unha serie de funcións complexas na nosa organización neuronal. Para elaborar respostas a este tipo de preguntas, o cerebro adoita producir múltiples esbozos daquilo que acontece, ao tempo que a información empregada pasa sempre por unha serie de redes paralelas de procesamento. Estes esbozos producidos poderíamos velos coma se fosen variantes de tradución e interpretación das nosas percepcións e sensacións do real¹⁵. Como acontece na tradución ou interpretación de textos, tamén o propio cerebro precisa cotexar sempre

14 O seguinte é unha adaptación nosa de diferentes resultados de investigacións neurocientíficas publicadas ao longo dos últimos anos e, sobre todo, da obra de Blackmore, visando sempre a tradutoloxía que ela non tomara en consideración. Por iso, é imposible dar referencias de páxinas. Algunhas partes poderán incluso non estar conforme coa teoría memética de Blackmore. Para máis informacións sobre a memética, e o respectivo estado da investigación, véxase o *Jornal of Memetics* (dispoñíbel en <<http://jom-emit.cfpm.org>>).

15 As preguntas inmediatas ‘Para qué?’ e ‘Para que lingua(s)?’ deixámolas á parte, polo momento.

posibilidades a partir de coñecementos previos (imaxes, normas, estruturas, conceptos, etc.). Na maioría dos casos, explica a neurociencia, o cerebro necesita chegar a unha versión de uso para o contexto situacional actual¹⁶. Tamén a tradución ten que resultar, na maioría dos casos, nun texto de chegada final para publicación, para que poida funcionar nun momento cronolóxico dado no polisistema de chegada. Mais exemplar aínda é o acto da interpretación simultánea ou consecutiva, xa que precisa elaborar e ‘publicar’ unha versión de uso inmediato dentro do contexto dado.

O enfoque socio/psicobiolóxico indica que unha destas versións de uso é a propia Historia, a Historia como unha de innúmeras historias que nos contamos a nós mesmos e coa que nos reafirmamos, por exemplo, na nosa identidade (local, cultural, lingüística, etc.). Na realidade, trátase sempre de versións de historias que interactúan, tanto constituíndo grandes e poderosas metanarrativas coma tamén os innúmeros pequenos relatos que gobernan as nosas vidas particulares. Empregando a terminoloxía posmoderna de Jean-François Lyotard (1990), estes serían as *petites histoires* individuais, locais, familiares, etc., as que foron substituíndo na posmodernidade os grandes sistemas de orientación ou metanarrativas. Unha destas metanarrativas, que a cultura posmoderna foi desconstruíndo ao longo da segunda metade do século XX, é a idea de que sempre teña que existir un eu, un autor ou autora da História ou que a Historia se rexe por un determinismo.

En *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach* (1972) Karl Popper postulara a existencia dun mundo (3), composto por ideas, que completaría o mundo (1) dos obxectos físicos e o mundo (2) dos estados de consciencia, todos eles interdependentes. Co concepto do mundo das ideas, Popper desmarcouse dunha tendencia nominalista que dominara as filosofías analítica e da linguaxe modernas ata aquel momento. El supuña que, tal como a evolución do saber, tamén o comportamento dos seres consistiría na necesidade de resolver problemas. Se as solucións provisionais (cf. supra as versións de uso) non teñen éxito nunha situación concreta, desbótanse e búscase unha mellor, indiferentemente de se se trata dunha ameba ou dun xenio. Non obstante, co mundo (3) das ideas xurdiu nos seres humanos un cambio que implica que o fracaso dunha solución provisional, dunha versión de uso, xa non implica necesariamente a morte do ser vivo, como no caso da ameba, máis soamente a morte dunha hipótese, dunha idea. Así, incluso os órganos dun ser vivo poderían ser vistos como solucións provisionais e mellorábeis no curso da evolución, mentres os sentidos representarían expectativas de índole teórica que poden errar e que non fornecen ningunha base certa para o coñecemento. No individuo, estas expectativas serían de carácter ontoxenético a priori (dadas

16 Lembramos, neste contexto, a coincidencia coa restricción do valor de verdade de enunciados á contextos situacionais, exposto por Wittgenstein nas *Philosophische Untersuchungen* (1952).

desde o nacemento e anterior á experiencia), mentres que desde a perspectiva da evolución da especie serían filoxenéticas a posteriori (adquiridas a través da experiencia). Na tradutoloxía, as versións de uso corresponden, por exemplo, ao momento en que o tradutor ou tradutora abandona por exemplo o precepto da fidelidade ou o propio acto da tradución, porque as circunstancias (necesidade de publicación, e.g.) se imponen.

Popper desenvolveu a súa ciencia crítica en paralelo co xurdimento da neurociencia e colaborando con neurocientíficos coñecidos, nomeadamente con John Eccles (1977). Así non sorprende que a súa teoría foi invalidando certos fundamentos do individualismo e do historicismo, da mesma maneira que a perspectiva neuropsicolóxica agora vén desacreditando a idea dun usuario daquela suposta máquina virtual que sería o cerebro. A tradición/tradución cultural, sobre todo a cartesiana, creara esta ilusión, embora xa se leva meditando desde había algún tempo sobre o paradoxo a que daba lugar: Sentímonos como se fosemos un observador e controlador daquilo que está a acontecer, porén, non sentimos o lugar físico onde este observador central poida estar localizado. O filósofo Hubert Schleichert denominou o fenómeno, de o noso sentimento non nos permitir localizar a orixe das nosas sensacións e dos nosos pensamentos, co concepto de “a-espacialidade da consciencia” (“Unräumlichkeit des Bewußtseins”, 1992). En termos tradutolóxicos, esta sería a situación, aparentemente paradoxal, de termos que traducir sen acceso directo e físico ao texto ‘orixinal’ de partida, sen podermos localizalo en concreto. Algo semellante acontece ao monolíngue que depende de e “fala una língua de que está privado” (Derrida, 1996, p.: 93) por esta sempre representar unha metafísica e uns valores impostos: “Não é a sua [...]. [...] está lançado na tradução absoluta, uma tradução sem pólo de referencia, sem língua originária, sem língua de partida. Não existem para ele senão línguas de chegada, [...]” (ibid.).

E non é certo que aquel ‘orixinal’, que temos entre mans ou que escoitamos como enunciado, sempre resulta ser un orixinal relativo, sempre en dependencia dunha serie de condicionamentos e suxeito a interpretacións diversificadas? Podíamos denominar este paradoxo o ‘principio da relatividade tradutiva’: Sendo el mesmo xa unha tradución/interpretación verbo-cultural, un ‘orixinal’ sempre se atopa presto a ser traducido e presentado nun contexto paratradutivo que non para de evolucionar. Sexa enunciado, sexa en formato dixital, audiovisual, re/impreso ou, incluso, manuscrito, sempre temos que confiar que o ‘orixinal’ represente ‘fielmente’ a construción da consciencia dun suxeito que tivo lugar nun presente e nun contexto concretos e aos cales só temos un acceso indirecto e interpretativo –familiarizante, domesticante, estranxeirizante, etc. Mais o ‘orixinal’, como utopía e esperanza de progreso e de complementación de linguas e de culturas, tamén recibe deste proceso unha lexitimización e un sentido sempre anovados. Seguindo esta perspectiva dinámica, inaugurada por Benjamin e sistematizada por Derrida, os paradoxos inherentes á tradución (construción vs. desconstrución, creación vs. violación,

conservación vs. manipulación, dependencia vs. liberdade, etc.) non conducen o principio da relatividade tradutiva a ningunha aporía.

Noutro contexto, Derrida aproximárase a este paradoxo mediante a idea da “prótese da orixe” (“prothèse d’origine”, 1996), unha promesa da ‘orixe’ que aquí entendemos como construto conceptual que forzosamente estamos a empregar ao sermos incapaces de localizar unha consciencia de partida. O filósofo estadounidense Daniel Dennett cuñou un termo relacionado, a “ilusión benigna de usuario” (“benign user illusion”, 1998), para realzar a utilidade deste paradoxo para a nosa vida e a evolución en xeral:

Brains are syntactic engines that can mimic the competence of semantic engines. [...] The appreciation of meanings - their discrimination and delectation - is central to our vision of consciousness, but this conviction that I, on the inside, deal directly with meanings turns out to be something rather like a benign ‘user-illusion’. (1998, cap. 25).

Tamén as normas, estratexias e significados cos que traballa a tradución, representan soportes ‘imaxinados’, virtuais para poder levar a cabo a tarefa en cuestión. O dictum de Benjamin “o traducir é unha forma”, pode ser entendido, neste contexto, como unha tentativa de aproximación ao funcionamento daquela “máquina sintáctica” que se autosuxire consciencia e significado.

En resumo, e volvendo ás perspectivas memética e neurocientífica, a consciencia humana sería unha especie de centro narrativo na que as ideas dun eu e dun suxeito resultan definitivamente ilusorias. As teorías do eu e do suxeito que derivan da experiencia cotiá, do chamado sentido común ou da fe, son incompatíbeis coa lóxica –xa que esta parte de probas son obtidas a partir dunha experiencia disciplinada, é dicir, científica. A historia da epistemoloxía contén numerosos antecedentes, como os casos de John Locke (“nihil est in intellectu, quod non sit prius in sensu”), de George Berkeley (“esse est percipi”) ou de David Hume que, tamén no século XVIII, definía o eu como un conxunto de sensacións. Toda a longa historia da chamada *querela dos universais*, desde a escolástica medieval ata a matemática e lóxica modernas, entre posturas neoplatónicas (“universalia in re”) e nominalistas (“universalia in intellectu”), ilustra este cisma epistemolóxico que aínda opera en diferentes discursos contemporáneos.

Un dos experimentos máis chamativos ao respecto, son as medicións de ondas cerebrais para determinar o momento exacto da toma de decisión en seres humanos, levados a cabo por Benjamin Libet en 1985. A cuestión radicaba en saber o que está primeiro, a decisión de actuar ou o potencial material de o facer (“readiness potential”), enfin, o concepto ou o fenómeno. Resultara que o potencial aparece sempre medio segundo antes da propia decisión, ou sexa, a consciencia da decisión é posterior á actividade cerebral, precisando a consciencia un certo tempo para se (re)compor. Noutras palabras, isto significa que o cerebro non semella necesitar un concepto do *eu* para traballar. En sintonía con moitas

outras investigacións dos últimos anos que abalaron a idea do libre albedrío humano (cf. e.g. Bargh 2003), isto implica que, ao pensármolo de modo consecuen- te, non estaríamos nós a traducir, mais que estaríamos a ‘ser traducidos’¹⁷.

O evolucionismo ten caracterizado o fenómeno da consciencia humana como un estado de alerta contínuo, sen repouso agás durante o sono, inusual no reino animal e ao que fomos sendo forzados polo noso contexto (paratraduti- vo). Neste sentido, ser tradutor ou tradutora non significa, en última instancia, que un eu, un suxeito ou un individuo tome as decisións pertinentes na transfe- rencia dun texto para outra lingua e cultura, mais que esta funciona como cen- tro ou “foco dinamo-gêneo” (Fernando Pessoa) dunha historia socioideolóxica. Na mesma situación se atopan os axentes da crítica literaria, da economía, da política, da xurisprudencia, etc.. Mais como se tomarían, entón, as decisións? Podíamos buscar a súa orixe no enredo paratradutivo: nas propias normas, nos contextos normativos (nas dependencias ideolectais e sociolectais), nos ideoloxemas, etc. –aquele contexto que, de xeito máis inconsciente do que consi- ente, vai gobernando o proceso tradutivo, mellor dito, que o vai operando. A fórmula benjaminiana, que “o traducir é unha forma” (1923, p.13), adquire un cada vez maior alcance, sobre todo se pensarmos a forma do traducir como un proceso de copia, de imitación e de transformación de potenciais estruturas meméticas.

Con todo, de ser o libre albedrío unha ilusión, esta circunstancia podía resultar decepcionante e desconcertante para quen está afeito a se concibir au- tónomo e autodeterminado, e incluso semella perigar toda unha noción de li- berdade individual¹⁸. Mais hai que velo friamente e recordar que, recurrido ás palabras de Benjamin, “certos conceptos de relación gardan o seu bo e quizais mellor sentido cando non estiveren referidos, nun principio, exclusivamente ao

17 A pesar do moi notable esforzo de Slavoj Žižek (1999), non parece haber maneira razoábel de recuperar o suxeito cartesiano, por moito que o concepto aínda quente os ánimos. Chama a atención que a súa listaxe dos “poderes académicos” que estarían a tentar “exorcizalo” (New age, desconstrucionismo posmoderno, teoría crítica e continuadores, ontoloxía heideggeriana, ciencia cognitiva, ecoloxía “profunda”, posmarxismo, feminismo) prescinde completamente da neurociencia e da sociobioloxía que, ó cabo, contribuíron cos argumentos máis convincentes. E agora chegou tamén o momento de a para/tradución mergullar neste debate.

18 En efecto, ao non existir suxeito, o ser humano non sería libre, nin tería vontade propia, nin sería responsable dos seus actos –en última instancia, non sería un ser moral con digni- dade e valores morais e xurídicos que lle serían atribuíbeis. Non obstante, esta perspectiva antihumanista sobre o suxeito só adquire validez nunha aplicación ou para/tradución algo su- perficial da memética. As múltiples nocións esencialistas do suxeito esconden sempre un ser humano sociobiolóxico –coas experiencias continuas de dor, de pracer e cunha necesidade de atribución de significados aos fenómenos e ás persoas do seu contexto. É esta relación co outro, con esta tradución do outro, coa que se pode reconstruír un edificio de valores (altruístas, etc.) non antropocéntricas –e mesmo en congruencia coa memética. Véxase, por exemplo, a noción do “filtro de memes” máis adiante.

ser humano” (1923, p. 12). O corpo individual que nos fornece, segundo Damásio, aquel “sentimento de si” (1999), que é a base virtual da nosa consciencia e da idea do *eu*, non é mais ca un conxunto biolóxico dirixido por “formas”, é dicir, funcións e redes paralelas de procesamento tradutivo que están a ser condicionadas por, e a interactuar con, un contexto paratradutivo. O psicólogo inglés Guy Claxton definiu a consciencia, de xeito semellante, como un mecanismo para construír historias (1986) –sempre cuestionábeis–, pensadas para defender e reafirmar un sentimento de si concreto. O eu equivalería, así, a unha historia sobre un eu. E podemos precisar dicindo: unha tradución para un eu, unha tradución entre (sic) un conxunto de normas e ideoloxemas e unha imaxe de si, un sentimento de si.

O suposto TP, do cal adoita partir a tradución, fora caracterizado noutro contexto por Derrida, de xeito paradoxal, como xa en si unha tradución imposible (1972), é dicir, inalcanzábel e inintelixíbel para a persoa que traduce ou interpreta. Tal como a imaxe de si, construída a partir de normas e ideoloxemas internalizados, aparece como un reflexo nun espello sen orixe unívoca, tamén o suposto texto orixinal é xa un composto, unha construción sen punto de partida nitidamente localizábel –por moito que filoloxía, historiografía ou ciencia exacta se esforcen. É un límite e unha condición da nosa intelixencia e do proceso de autoconecemento do cerebro, un límite de autotradución e autointerpretación do propio aparato tradutivo.

Cando pronunciamos enunciados como “Eu creo.. ”, presupomos que exista un eu que dispón da capacidade de algo que chamamos convicción ou crenza, mais que no fondo se resume a unha ilusión útil. E cando enunciados “Eu lémbrome de...”, facemos referencia á construción de historias sobre un eu que supostamente é a orixe destas lembranzas, mais que funciona como aparato tradutivo. A neurociencia ensínanos que a memoria está composta por unha serie de construcións mentais que se atopan en constante evolución. E podemos precisar dicindo: en constante retradución, ou sexa, adaptando a memoria ás circunstancias do respectivo presente histórico e, se for preciso, manipulándoa. Somos seres que levamos a cabo tarefas extremamente complexas para as cales necesitamos non só construír historias, mais tamén adaptar e traducir aquelas que xa existen. O autoengano, presente nestas ‘manipulacións’ tradutivas ou interpretacións ideoloxicamente dirixidas, consiste en que as historias que nos contamos sobre nós mesmos son construídas sobre a idea de ‘persoas individuais a argumentaren’, sen tomar en conta as múltiples dependencias ideolóxicas e normativas. Non obstante, as decisións tomadas por estas persoas supostamente autodeterminadas, sempre están precedidas polos xa referidos procesamentos en redes paralelas, tanto neuronais como ideolóxicas, que escapan ao seu control¹⁹.

19 Cf. a este respecto Bargh (2003, p. 27): “Action tendencies can be activated and put into motion without the need for individual’s conscious intervention; even complex social behaviour can unfold without an act of will or awareness of its sources”.

A memética indica estes procesamentos, dificilmente controlábeis por nós, como procesos de copias, imitacións, sincretizacións ou filtros de memes.

Dawkins derivou o termo *meme* de *mimeme*, con cuxa raíz grega pretendía lembrar a importancia central da nosa capacidade de imitar, unha idea que o descubrimento das neuronas espello agora vén confirmando. A abreviación *meme* debeuse, no seu momento, ao desexo de Dawkins en denominar, ademais, un complemento replicador para os xenes, cun funcionamento supostamente análogo. Memes serían pequenas unidades de transmisión de elementos culturais, que Dawkins tamén chegou a caracterizar como “unidades de imitación”: melodías, ideas (científicas, relixiosas, etc.), frases feitas, modas, estilos, tecnoloxías, habilidades –un case interminábel elenco de formas almacenadas en cerebros, libros, arquitectura, etc.. O meme transmítese por imitación, tal como unha tradución literaria que quixese ‘copiar’ a estética de produción e/ou recepción dun TP, calcándoa para a estética doutro polisistema cultural.

A hipótese de Dawkins propón toda unha mudanza paradigmática ao introducir a idea dunha segunda evolución, complementaria mais practicamente xa independente da primeira que fora a evolución xenética. Este segundo replicador utilizaría o noso comportamento cotián para copiarse, podendo ser até prexudicial, xa que só se copia porque pode, sen máis criterio. As nosas ideas e as nosas creacións funcionarían como “memes egoístas” e autónomos que só aspiran a seren copiados. Por iso, a nosa capacidade de imitar –altamente desenvolvida– contradí a noción de o eu pilotar os nosos procesos de decisión²⁰. Alén diso, e se partirmos dunha coevolución de memes e xenes, as teorías de Dawkins, Dennett, Blackmore e Claxton, entre outros, indicariánnos que a consciencia xa non pode ser considerada a orixe da lingua e, en consecuencia, que a tese de identidade de lingua e consciencia, proposta por certas correntes da filosofía da consciencia (cf. Schleichert, 1992), sería obsoleta. Do mesmo xeito, retiraríanse os fundamentos tanto aos universais da gramática xenerativa da tradición chomskiana como tamén a certos presupostos do estruturalismo de tradición saussuriana. Recentemente, a etnolingüística está a fornecer evidencias para a hipótese do “fundamental role of culture in shaping language” (Everett 2005a, p. 623) a partir do estudo da lingua amerindia Pirahã, que non coñece a recursión, entre outros aspectos gramáticos tidos como universais²¹.

Embora aínda nos poida parecer un escenario de ciencia-ficción, a hipótese da existencia de memes, xunto cunhas teorías convenientemente sistematizadas e adaptadas aos diferentes ámbitos do saber, talvez serían quen de describir todos aqueles fenómenos culturais que a xenética non dá abranguido. Ao

20 Cf. Cohen (2005, p. 18): “[...] even rationally determined actions may require emotional impetus to get executed”. Nos casos dos xuízos morais, por exemplo, estudos recentes apuntan cara a un “underlying tension between competing subsystems in the brain”, en detrimento da “higher cognition” (Greene et al., 2004).

21 Para o debate que desencadearon os estudos etnolingüísticos sobre os Pirahã cf. tamén Everett (2005b e 2006).

contrario de Blackmore, non cremos que o éxito do meme dependa da “fidelidade de replicación”, nin soamente de características, que ela tampouco chega a describir congruentemente, como a súa “fecundidade” e “lonxevidade”. Coidamos máis conveniente asumir que, como tamén acontece na transmisión xenética, sempre se poderán dar variacións, xa que o TC sempre nos ofrece a perspectiva dun TP distinto –transcreado no mellor dos casos. Inevitabelmente, o TC sempre practicará modulacións e modificacións, incluso mutacións, a través dos máis mínimos deslacements (*shifts*) que repercutirán na recepción do TP tanto na cultura de partida coma na cultura de chegada. Ademais, esta dinámica ha estar sempre determinada por unha continxencia histórica de presentes sucesivos e que continuamente alteran as condicións ideolóxicas das transmisións e dos deslacements asociados.

Para pór un exemplo, pódese coincidir con Blackmore e Dennett en que o éxito da Biblia como memplexo –e de todos os grandes textos dogmáticos cumpriría engadir– explícase pola súa capacidade de transformar o seu medio ambiente e adaptarse a el. Isto acontece precisamente para aumentar a posibilidade de que os seus memes poidan ser copiados e que sobrevivan. Pensemos soamente na transmisión memética a través de grandes utopías, ou sexa, de grandes grupos de memes fisicamente realizados, ou sexa, imitados e copiados nas formas arquitectónico-simbólicas de igrexas, xulgados, cemiterios, museos, bibliotecas, etc. –aquilo que Michel Foucault denominara “heterotopías” (1967). Cando Spinoza desautorizaba en 1670 as esexeses bíblicas como imaxinacións propias, presentadas coa única pretensión de usar a relixión como pretexto para facer que outros pensen da mesma forma²², non podía prever que as súas palabras poderían adquirir un significado ateolóxico e incluso memético. Desde un punto de vista tradutolóxico, podemos complementar Spinoza hoxe en día no sentido de que un ‘orixinal’, mesmo se for considerado sagrado, só se ha lexitimar no tempo e no polisistema correspondentes a través da súa para/tradución e interpretación. Un ‘orixinal’ sempre está para ser traducido e só a pervivencia na tradución pode xustificalo como ‘orixinal’. Nesta pervivencia, cada lectura e cada tradución parten dunha nova autoría, dun eu sempre anovado, que meramente reconstrúe o que se supuña ser este ‘orixinal’ nun determinado momento histórico²³.

A divulgación dos memes dentro dunha continxencia histórica non só dependería do acaso. Tamén adoita estar a actuar unha selección memética que os forza a encontrar grupos de apoio e técnicas para se copiaren a millóns de cerebros, libros, construcións, etc.. Non obstante, este escenario exposto por Blackmore (1999) debe ser precisado co feito de que os contextos (cerebrais, discursivos, literarios, etc.), nos que se insire un meme, sempre resultarán es-

22 Cf. Caput VII (228): “[...] omnes fere sua commenta pro Dei verbo venditare videmus nec aliud studere quam sub praetextu religionis caeteros cogere, ut secum sentiant.”

23 Cf. Nouss (1998) e Baltrusch (2006b).

pecíficos e distintos, podendo chegar a ser incomensurábeis. Os avatares da norma ortográfica galega por exemplo, no pouco tempo que leva existindo a II Autonomía, son un auténtico breviario para estudar a selección memética. Incluso a fortuna de pequenísimas variantes ortográficas –como aquelas aquí empregadas– non dependería, en termos meméticos, de criterios lingüísticos, senón de condicións ideolóxicas e sociolectais propicias para a súa copia, ou sexa, dependería duns criterios de selección memética.

Esta perspectiva resulta case análoga ao que propuxera a teoría dos polisistemas, é dicir, a dependencia de criterios ideolóxicos deste tipo de institucionalizacións e de deslocamentos. O que distingue o discurso memético, desde un punto de vista epistemolóxico da teoría dos polisistemas por exemplo, é o postulado dunha ausencia de ‘espontaneidade’ xunto coa negación dunha vontade individual, provista de libre albedrío, que estarían a interactuar nun proceso de aplicación de diversas normas e diferentes criterios ideolóxicos. A diferenza reside naquel punto de vista, xa referido, ao que aludira Benjamin en “Die Aufgabe des Übersetzers” e que pretendía desvincular os “conceptos de relación” e tamén o concepto de comunicación dun ser humano en canto ente autónomo e ‘definidor’ da Historia. Podemos dicir, que este enfoque leva directamente á perspectiva non antropocéntrica que propón o evolucionismo memético. Regresando ao exemplo da ortografía galega actual, o meme –o grafismo neste caso– copíase a través dun discurso ideolectal que, simultaneamente, constitúe o sociolecto dun grupo cun determinado poder de presión na política (lingüística) galega. Así, os termos *idiolecto* e *sociolecto* poden ser empregados en clave memética ao prescindirmos da súa dependencia do concepto de suxeito autónomo.

Tal como un lobby, un conxunto de memes pode chegar incluso a impor a súa opinión á maioría, se as condicións foren favorábeis. Non obstante, até a divulgación de grandes e poderosos memes pode perigar. Hai inúmeros exemplos de ‘supermemes’ extensos e ramificados que, aínda que non corran perigo de extinción, chegan a perder influencia dun xeito considerábel ao longo dos séculos. Desde unha perspectiva posmoderna, estas perdas de influencia por parte de grandes estruturas meméticas, exemplifícanse por exemplo na desconstrución das seguintes metanarrativas da modernidade: Deus, como idea creadora do universo, comeza a ser desvalorizado na filosofía occidental a finais do século XIX; despois do Holocausto desvalorizáronse, moi a pesar da teoría crítica e do neomarxismo, as utopías dunha certa ilustración e do progreso infinito; co xurdimento do poscolonialismo e do postestruturalismo foise relativizando a perspectiva eurocéntrica; coa divulgación do feminismo e do posmodernismo comeza a asentarse o cuestionamento do andro/antropocentrismo e das súas ideas fundacionais.

A memética contribúe, deste xeito, a desconstruír as metanarrativas do eu, que agora han de ser considerados como un conxunto de memes, un “me-

meplexo” como propón Blackmore²⁴, que crea estruturas protectoras a fin de conseguir vantaxes para a pervivencia dos seus memes. Deste xeito, as culturas poderían ser entendidas coma “memosferas” (“memospheres”) moi sofisticadas, nas cales os conxuntos de memes interactuarían para proveito mutuo. Tanto a memosfera como aquel memeplexo que crea a historia dun eu auto-determinado, formarían unha especie de estrutura protectora, de filtro, que só acepta a entrada de memes que resultan compatíbeis dunha maneira ou doutra²⁵. En concordancia coa súa función de “ilusión benigna de usuario”, tanto a consciencia individual, como tamén as grandes estruturas culturais (relixións, ideoloxías, hábitos cognitivos, etc.) rexeitan memes que non son considerados compatíbeis por non responderen a certas características e que poderíamos comparar coas normas preliminares da teoría dos polisistemas. A definición de cada ‘eu’, de cada ‘suxeito’ pasaría, así, por unha definición dos seus memes, xunto con aquilo que transmite ou deixa de transmitir.

Cando os propios libros se converten en memeplexos –replicando ideas, historias, materias ou teorías– pasan a funcionar como auténticas máquinas copiadoras e imitadoras. Precisando como xa fixeramos antes, hai que engadir que estas copias ou traducións están suxeitas a continuas modificacións e mutacións. O propio contexto paratradutivo, sempre diverso, é o ámbito condicionador no cal estes deslocamentos actúan e se revelan con máis “naturalidade” (Garrido, 2003). Deseño, política editorial, paratextos, estética de recepción, etc., axudan a programar a ‘máquina tradutiva’ que rexe este proceso, dando lugar aos deslocamentos inevitábeis. Non pretendemos volver a unha idea mecanicista nin da vida, nin do proceso translaticio –aínda que sexa certo que un ordenador representa, pensando nesta liña, toda unha máquina de tradución: traduce entre (sic) un mecanismo electromagnético e outro electroquímico, tal como o practica o propio polisistema na súa función simultánea de filtro e de importador de fenómenos culturais, de memes alleos.

O panorama aparentemente escatolóxico, que abre aquela perspectiva mecanicista que se inclina cara a unha lectura unilateral da memética, sería o xurdimento dunha intelixencia artificial en pequenos programas robóticos, ca-

24 “Memeplex” como abreviación de “memecomplex” (op.cit.). Para a terminoloxía memética cf. sobre todo <<http://pespmc1.vub.ac.be/MEMLEX.html>> (última consulta do 19/04/2006).

25 Retomando o cuestionamento antihumanista do suxeito exposto na nota 18, é esta función de filtro memético que ha de posibilitar e lexitimar aquelas nocións de moralidade, dignidade e responsabilidade que antes se xustificaran a partir do concepto humanista do suxeito. Por iso, sería conveniente introducir, alén das nocións *traducir de* ou *traducir a*, o que xa levamos empregando como *traducir entre*, un matiz que Nouss designa “autruir”, e o cal podemos comparar co neoloxismo “outrar” (Fernando Pessoa): a migración da e na propia persoa coa finalidade de o/a tradutor/a poder adquirir a función dun outro que incorpora dentro da propia identidade toda unha sucesión de alteridades compatíbeis coa súa memosfera. A transacción tradutiva é, así, o modelo exemplar dunha identidade como secuencia de alteridades (Nouss, 2005 e Baltrusch, 2006b).

paces de imitar e copiar de xeito autónomo e que se poderían ir espallando incontroladamente, iniciando unha nova forma de evolución memética que chegase a marxinalizar as persoas –unha especie de *matrix* manipuladora. Mais esta concepción dun automatismo memético, que adquire intelixencia propia a partir dun certo grao de complexidade, resulta demasiado ríxida e esquemática como para poder describir a complicadísima química da para/tradución e evolución culturais e das súas múltiples interdependencias e interactuacións cos cerebros humanos. Sobre todo se a concebirmos, con Nouss, como epistemoloxía e hermenéutica transcultural.

O que instiga a caer nesta perspectiva mecanicista é mais ben o trauma da perda de autonomía e de libre albedrío dunha identidade humana occidental que se supuña definíbel –unha perda que é radicalizada de xeito irónico por Blackmore coa súa conclusión de a nosa vida ser meramente vivida como mentira para proveito dos memes. Por unha banda, cómpre lembrar que a concepción da identidade uniforme do suxeito xa ficara abalada a principios do século XX, cando autores e autoras como por exemplo Fernando Pessoa, Virginia Woolf ou James Joyce demostraron en termos literarios que o eu non podía ser a única e uniforme orixe da creatividade humana. Pola outra banda, deberíamos ter en conta que a memética continúa e radicaliza un proceso de crecente autoreflexividade e de (auto)desvalorización das perspectivas ideográficas a favor das nomotéticas –un proceso xa moi prolífero no *fin-de-siècle* vienés e acentuado con grande énfase polos vangardistas de principios do século XX. Esta mudanza paradigmática foilles restando importancia ás perspectivas antropocéntricas –o propio Benjamin contribuíu a esta tarefa. Incluso a creatividade aparece agora como unha coprodución de xenes e memes que concorren na vida dunha persoa, chegando a un dos máis completos cuestionamentos da propia natureza das nosas ideas de control e identidade humanas até a actualidade. Os memes que procuran transmitirse a outro cerebro, libro ou obxecto, constitúen unha dinámica de formación cultural que ultrapasa a simple pretensión xenético-biolóxica de se perpetuar na próxima xeración. Esta dinámica de formación cultural sería unha tradución ou adaptación actualizadora da “pura lingua” benjaminiana. Unha identidade cultural non sería máis ca un “estado de ser eu” (Blackmore) nun momento concreto da dinámica para/tradutiva dos memes.

Este punto de vista extremo quereríámolo matizar, porén, coa imaxe dunha simbiose entre un corpo provisto dun “sentimento de si” (Damásio) e unha certa estrutura memética, fundamentada na capacidade (xenética) de imitación das neuronas espello, que relaciona o ‘suxeito’ con idiolectos e sociolectos diversos. Se é de proveito para un meme de se introducir na historia do eu dunha persoa, como argumenta Blackmore, tamén o é para o corpo, para a persoa física: aumenta as súas vantaxes xenéticas de reprodución, engadíndolles, ademais, a posibilidade de reprodución, filtración e selección ideolóxicas ou meméticas, xunto coas máis diversas experiencias de pracer e de dor. Así mesmo, o hóspe de do meme pode combatalo coma se fose un virus, tanto dentro

como fôra de si. Nisto, pode actuar como un filtro ou un axente intelixente na selección e distribución memética da evolución, para proveito propio como doutros –dúas instancias que se han de confundir forzosamente neste proceso. Tal pode acontecer, por exemplo, na relación entre as persoas ateadas e os memes teístas, con toda a memosfera teísta aos que continuamente se ven expostas. Noutro panorama, unha alternancia de abertura e filtración memética tamén podería intensificar unha experiencia, sobre todo cando a receptividade en relación a outras variantes meméticas fornece unha sensación de pracer ou de dor para a persoa.

Popper (1972) xa colocara a cuestión se os contidos de pensamentos, teorías ou de obras de arte –os produtos mentais do mundo (3)– teñen realmente unha existencia obxectiva e independente dos nosos estados psíquicos. Da mesma forma, tamén a existencia dos memes espera aínda unha comprobación científica. Estas verificacións non se darán até que non xurda unha tecnoloxía capaz de visualizar, por exemplo, o traballo de neuronas específicas como as neuronas espello, en fin, de visualizar o que se considera un meme no cerebro humano²⁶. Polo de agora, a hipótese memética permanece unha aposta entre outras, embora sexa unha aposta con aplicabilidades universais para a tradución e que, por iso, cómpre pór á proba tanto nas macro como nas microanálises.

Conclusións provisionais

Sexa como for, tanto as neuronas espello coma a hipótese da existencia de memes funcionan para un esbozo de teoría holística da para/tradución como unha “tradução de uma língua que ainda não existe, e que nunca terá existido, numa língua com chegada dada” (Derrida, 1996:97). Non pode haber orixe, nin ‘identidade a si’ dunha lingua, dado que a tradución entre linguas sempre está precedida pola tradución e interpretación internas e, xa que logo, condicionada pola paratradución. As identificacións tradutivas –identidades e hábitos cognitivos instituíntes, sexan eles de resistencia ou de proxecto–, fican suxeitas a unha trama paratradutiva dentro dun fluído psicosocial (ou memético, se se quixer). Na sucesión de presentes deste fluído podemos apreciar o proceso histórico dunha dialéctica das tradicións e das súas traducións e interpretacións. Nel, o cometido da tradución e interpretación do noso tempo consiste, mais ca nunca, en transcreer de xeito crítico e eticamente comprometido as tradicións e memorias colectivas (ou memeplexos, se se quixer).

As neuronas espello xa nos indican un mecanismo celular que permite argumentar o proceso tradutivo tamén como un feito biolóxico. O proceso de simularmos as accións, intencións e emocións do outro de xeito automático,

26 As técnicas denominadas “neuroimaging” constitúen os primeiros pasos neste sentido. Porén, aínda se está lonxe de poder ‘ler’ un pensamento, de ver na actividade neuronal se un/ha está probando a beber café ou te, por exemplo.

situarían o fenómeno-idea da para/tradución xunto dunha posíbel base fisiolóxica da empatía e da convivencia social. Tanto o punto de vista neurocientífico coma a perspectiva concretamente memética, semellan confirmar a concepción filosófica dunha promesa de unicidade das linguas coas súas aberturas heterolóxicas. Neste sentido, as neuronas espello e os memes, vendo estes como a prolongación ideográfica da condición nomotética daquelas, poderían formar un marco para describir a evolución cultural e as imaxes do outro que estamos a traducir en termos de versións de uso e que estamos a construír en termos de historias de suxeitos.

Estas imaxes e historias do outro, tal como o caso do propio ‘orixinal’, dependen sempre de condicionamentos e interpretacións paratradutivas. A convención do ‘orixinal’ vén sendo, así como o libre albedrío, unha “ilusión benigna de usuario” dentro dun contexto paratradutivo en continua evolución –velaqué o principio da relatividade tradutiva. Non obstante, continuaremos a precisar da ‘historia’ dunha consciencia tradutiva do suxeito para poder analizar con certa precisión deslucamentos e tramas paratradutivas. Seguindo a Benjamin e a neurociencia actual, esta hipotética consciencia tradutiva ha de ser exemplificada como un conxunto de funcións e redes paralelas de procesamento condicionadas, por exemplo, pola promesa programática dunha unicidade das linguas, das formas e dos presentes históricos con que estas interactúan. Mais incluso o propio fenómeno da consciencia dun suxeito podería ser visto como unha para/tradución entre (sic) un conxunto (ou memeplexo) composto de normas e ideoloxemas e un sentimento de si corpóreo con que estes interactúan ao construír a historia dun eu.

A memética colabora na grande escrita e tradución desconstructiva de metanarrativas do eu, do libre albedrío, do logocentrismo, etc., e dos esencialismos fundacionais que lles foron sendo asociados. De ser a hipótese memética certa, corroboraría o imperativo para/tradutivo –tanto nun significado sistemático e categórico coma nun significado descritivo e hermenéutico restrinxido á practica tradutiva e interpretativa. Entón, metodoloxías e definicións ideográficas como a de Spivak (1999, p. 21) –“It is the difference between a generalizable semiotics that writes our life, and a cultural idiom that we must honorably establish so that we can ‘perform’ it as art.”– poderían nun futuro ser transformadas en nomotéticas. E tamén esta transacción tería un carácter tradutivo e interpretativo: apóiase no funcionar básico –tanto gramatical coma neurolóxico– de todas as linguaxes, visando sempre o “performativo desta promesa” que carece de “conteúdo propio”, e prometendo a benjaminiana “unicidade de uma língua por vir” que “reúne anticipadamente a língua” (Derrida, p. 99ss) e que sempre fica por ser reapropiada dentro do devir da evolución cultural (e memética, se se quixer). Se ben o movemento autoreflexivo da tradución do propio aparato tradutivo –tanto no seu aspecto físico coma no metafísico– e a propia adxudicación de sentido a partir dos parámetros paratradutivos escapan ao noso control, é neste devir tradutivo que se han de reafirmar os presentes

históricos de identidade e desidentidade dun suxeito na súa trama paratraduti-
va. Nas palabras, aínda ideográficas, de Spivak (1999, p. 18):

Translation in this general sense is not under the control of the subject who is translating. Indeed the human subject is something that will have happened and as this shuttling translation, from inside to outside, from violence to conscience: the production of the ethical subject. [...] It is a done deal, precisely not a future anterior, something that will have happened without our knowledge, particularly without our control, the subject coming into being.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. “Mirror Neurons: Do We Understand Each Other Via Brain Simulations? Background Material on «Mirror Neurons»”, dispoñíbel en <<http://members.bainbridge.net/~bill.adams/mirrorneur.htm>> (última consulta do 24/4/2006).
- ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto 1999. “Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory” [recensión], *Viceversa*, 5, 149-153.
- BALTRUSCH, Burghard 2005. “*Mudança posue tudo...* Acerca de tradución & paratradución da cultura”, *Grial*, XLIII, 165, 38-45, dispoñíbel en <http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/BALTRUSCHBURGHARDparatraduccion.pdf>.
- (previsto para 2006a). “Tradução & Paratradução de Literaturas e Culturas Contemporâneas – Teoria e Prática”, en *A Beira*, 4, Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- (previsto para 2006b). “De Estrangeiros a Migrantes: A Tradução como Paradigma de Pensamento na (Pós-) Modernidade (II)”, *Actas do Congresso Internacional de Filosofia “Pessoa & Sociedade”* (17-19 de Novembro de 2005), *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga: UCP, 2006.
- BARGH, John A. 2003. “Bypassing the Will: Towards Demystifying the Non-conscious Control of Social Behaviour”, en *The New Unconscious*, ed. por R. Hassin, J. Kleman e J. Bargh, Oxford: Oxford University Press (no prelo), dispoñíbel en <<http://pantheon.yale.edu/~jab257/publications.html>> (última consulta do 24/4/2006).
- BASSNETT, Susan e LEFEVERE, André 1990. *Translation, history and culture*. London: Pinter, 1990.
- BECK, Ulrich 1997. *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- BENJAMIN, Walter (1923) 1991. “Die Aufgabe des Übersetzers”, en *Gesammelte Schriften*, ed. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 9-21.

- BLACKMORE, Susan 1999. *The Meme Machine*. Oxford: Oxford University Press.
- BREITENBACH, Joana e ZUKRIGL, Ina 2000. *Tanz der Kulturen - Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Reinbek: Rowohlt.
- CANEDA, Teresa (previsto para 2006). "Of Strangers and Migrants: Translation as a Paradigm of Thought in the (Post) Modern Era (I)", *Actas do Congresso Internacional de Filosofia "Pessoa & Sociedade"* (17-19 de Novembro de 2005), *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga: UCP.
- CHESTERMAN, Andrew 1996. "Teaching translation theory: the significance of memes", en *Teaching Translation and Interpreting 3. New Horizons*, ed. por Cay Dollerup e Vibeke Appel, Amsterdam: Benjamins, 63-71.
- _____. 1997. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: Benjamins, 1997.
- _____. 2000. "Memetics and translation strategies", en *Synapse*, 5, 1-17, disponível en <<http://www.helsinki.fi/~chesterm/2000iMemetics.html>> (última consulta do 21/4/2006).
- CLAXTON, Guy 1986. *Beyond Therapy: The Impact of Eastern Religions on Psychological Theory and Practice*. London: Wisdom, 1986.
- COHEN, Jonathan D. 2005. "The Vulcanization of the Human Brain: A Neural Perspective on Interactions Between Cognition and Emotion", en *Journal of Economic Perspectives*, vol. 19, 4, 3-24.
- DAMÁSIO, António (1999) 2000. *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência. (The Feeling of What Happens, trad. por M.F.M. e P.E.A., revista polo autor)*. Mem Martins: Europa-América, 2000.
- DAPRETTO, Mirella, DAVIES, Mari S., PFEIFER, Jennifer H., SCOTT, Ashley A., SIGMAN, Marian, BOOKHEIMER, Susan Y. e IACOBONI, Marco 2006. "Understanding emotions in others: mirror neuron dysfunction in children with autism spectrum disorders", en *Nature Neuroscience*, 9, 28-30.
- DAWKINS, Richard (1976) 1989. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- DENNETT, Daniel Clement 1990. "Memes and the exploitation of imagination", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, 127-135. *J Aesthetics Art Criticism* 48: 127-135.
- _____. 1991. *Consciousness Explained*. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- _____. 1995. *Darwin's Dangerous Idea*. London: Penguin, 1995.
- _____. 1998. *Brainchildren: Essays on Designing Minds*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- DERRIDA, Jacques 1972. *La dissémination*. Paris: Minuit, 1972.
- _____. (1996) 2001. *O monolinguismo do outro ou a Prótese de Origem (Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine, trad. de Fernanda Bernardo)*. Porto: Campo das Letras.

- EVERETT, Daniel L. 2005a. "Cultural constraints on grammar and cognition in Pirahã", *Current Anthropology*, vol. 46, 4, 620-646, dispoñíbel en <<http://www.journals.uchicago.edu/CA/journal/issues/v46n4/>> (consulta do 3/5/2006).
- 2005b. "Biology and Language: A consideration of alternatives", *Journal of Linguistics*, 41, 157-175.
- 2006. "On Cultural Constraints on Pirahã Grammar" [debate con V. Bambini, C. Gentili e P. Pietrini], *Current Anthropology*, vol. 46, 1, 143-145, dispoñíbel en <<http://www.journals.uchicago.edu/CA/journal/issues/v47n1/>> (consulta do 3/5/2006).
- FERNÁNDEZ OCAMPO, Anxo 2005. "O despeito de Mami Wata: a actitude holística nos estudos sobre tradución", en *Viceversa*, 9/10, 71-80. Dispoñíbel en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/FERNANDEZOCAMPOANXOparatraduccion.pdf>>.
- (2006). "Antropoloxía dos espazos da tradución e da interpretación", dispoñíbel en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/>> (consulta do 3/5/2006).
- GALLESE, V. 1998. "Mirror neurons: from grasping to language", en *Consciousness Bulletin*, Outono, 3-4.
- GALLESE, V. e GOLDMAN, A. 1998. „Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading“, en *Trends in Cognitive Sciences*, 12, 493-501.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel 2004. *Traducir a Literatura do Holocausto: Tradución / Paratradución de Se questo è un uomo de Primo Levi*. Teses de doutoramento da Universidade de Vigo 2004-2005. Vigo: Universidade de Vigo, 2004. [En CD-ROM].
- 2005. "Texto e paratexto. Tradución e paratradución", *Viceversa*, 9/10, 31-39. Dispoñíbel en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/GARRIDOVILARINOXOANparatraduccion.pdf>>.
- HOLDEN, Constance 2004. "The Origin of Speech", en *Science*, 27, vol. 303, 1316-1319, tamén dispoñíbel en <<http://www.sciencemag.org/cgi/content/full/303/5662/1316>> (consulta do 24/4/2006).
- IACOBINI, M.e LENZI, L. L. 2002. "Mirror neurons, the insula and empathy", en *Behavioural and Brain Sciences*, 25, 39-40.
- KEMPERMANN, Gerd 2006. *Adult Neurogenesis: Stem Cells and Neuronal Development in the Adult Brain*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2006.
- KLEIN, Melanie 1984. *Works*. 4 vols. New York: Free Press.
- LIBET, Benjamin 1985. "Unconscious cerebral initiative and the role of conscious will in voluntary action", en *Behavioural and Brain Sciences*, 8, 529-566.
- LUNA ALONSO, Ana e MONTERO KÜPPER, Silvia 2006. *Tradución e política editorial da literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Universidade de Vigo, col. TRADUCIÓN & PARATRADUCIÓN, n.º 2, 2006. Dispoñíbel en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/paratraduccion2-web.pdf>>

- MIRANDA, Antônio 2000. “Sociedade da informação, identidade cultural e conteúdos”, en *Ciência da Informação*, vol. 2, n.º 29, tamén dispoñíbel en <<http://www.ibict.br/cienciadainformacao/include/>> (consulta do 6/4/2006).
- MONTERO KÜPPER, Silvia 2004. *O Comportamento tradutivo do alemán ao galego: análise da tradución dos verbos modais alemáns*. Teses de doutoramento da Universidade de Vigo 2004-2005. Vigo: Universidade de Vigo, 2000. [En CD-ROM].
- NOUSS, Alexis 1995. “La traduction comme OVNI”, en *Meta*, 3, 335-342.
- _____. 1998. “Théorie de la traduction: de la linguistique à l’herméneutique”, dispoñíbel en <<http://www.univ-lyon2.fr/crtt/nouss.htm>> (consulta do 07/03/03).
- _____. 2005. *L’horizon philosophique de la traduction*. Propos recueillis, enregistrés, numérisés et mis en ligne par José Yuste Frías, Vigo: Universidade de Vigo, Grupo de Investigación Tradución & Paratradución [documentos MP3], dispoñíbel en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/seminarionous>> (consulta do 15/12/05).
- POPPER, Karl 1972. *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- _____. e ECCLES, John 1977. *The Self and its Brain*. Berlin etc.: Springer-Verlag International, 1977.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. 2000. “Mirror neurons and imitation learning as the driving force behind ‘the great leap forward’ in human evolution”, dispoñíbel en <http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/> (consulta do 6/3/2006).
- _____. 2006. “Zellen zum Gedankenlesen” [entrevista], en *Der Spiegel*, 10, 6/3/2006, 138-141.
- SARAMAGO, José 2003. “Todo son traducciones, todos somos traductores”, IV Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación, Buenos Aires 1-4/V/2003, dispoñíbel en <<http://www.traductores.org.ar/congresos.asp>> (consulta do 2/VI/2006).
- SNOW, Charles Pervy 1964. *The Two Cultures and a Second Look. An Expanded Version of the Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty 1999. “Translation as Culture”, en *Translating Cultures*, ed. por Isabel Carrera Suárez, Aurora García Fernández e M. S. Suárez Lafuente, Oviedo/Hebden Bridge: KRK/Dangaroo, 17-30.
- TOURY, Gideon 1998. “A Handful of Paragraphs on ‘Translation’ and ‘Norms’” en *Translation and Norms*, ed. por Christina Schäffner, Clevedon etc.: Multilingual Matters, 10-32.
- VENUTI, Lawrence 1995. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge, 1995.
- VERMEER, Hans J. 1997. “Translation and the «Memes»”, en *Target*, 9:1, 155-166.

- WITTGENSTEIN, Ludwig (1952) 1989. *Philosophische Untersuchungen*. [Vol.1 das obras completas]. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989.
- YUSTE FRÍAS, José 2005. “Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital”, en Yuste Frías/Álvarez LUGRÍS (eds.) 2005: 59-82. Disponible en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/YUSTE-FRIASJOSEparatraduccion.pdf>> e <<http://webs.uvigo.es/jyuste/Jose-YusteFrias 2005c.pdf>>
- e ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto (eds.) 2005. *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Universidade de Vigo, col. TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN, n.º 1, 2005. Disponible en <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/paratraduccion1-eb.pdf>>
- ZIMA, Peter V. 1989. *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke, 1989.
- Žižek, Slavoj (1999) 2001. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política. (The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology, trad. de Jorge Piatigorsky)*. Buenos Aires etc.: Paidós, 2001.

JOYCE NOUTRAS PALABRAS: O *ULYSSES* IRLANDÉS¹

Patrick O'Neill

Queen's University, Canadá

Resumo

Neste artigo, Patrick O'Neill achégase ó labor tradutor do irlandés James Henry, atendendo en especial ás traducións ó gaélico que este fixo da obra do seu compatriota Joyce. Comeza facendo un percorrido polas diversas etapas nas que se foi publicando a versión gaélica do *Ulysses*, para despois comentar aspectos concretos da tradución. Máis que valorar os méritos do *Ulysses* irlandés, O'Neill tenta abordar as circunstancias e particularidades que fan desta tradución unha gran descoñecida, xa non só para o público en xeral senón tamén para os propios estudosos da obra de Joyce.

Palabras clave: James Henry, *Ulysses*, *Uiliséas*, James Joyce, tradución gaélica

Abstract

In this paper Patrick O'Neill deals with the translation enterprise of James Henry, paying special attention to the gaelic translations of the works of his fellow countryman Joyce. O'Neill presents an overview of the different stages of the publication of the gaelic version of *Ulysses*, and then he proceeds to discuss some punctual aspects of the translation. Rather than assessing the merits of the Irish *Ulysses*, O'Neill tries to analyze the circumstances and particularities that have consigned this translation into oblivion, not only for the general public but also for the experts in Joyce's work.

Keywords: James Henry, *Ulysses*, *Uiliséas*, James Joyce, Gaelic Translation

Polo de agora, teñen aparecido traducións do *Ulysses* en todas as grandes linguas europeas e en linguas minoritarias como o catalán, o islandés, o letón e o macedonio, para non mencionar linguas non europeas tan exóticas como o xeorxiano, o chinés (que se gaba de dúas versións diferentes) ou o xaponés

¹ Tradución do inglés para o galego de Vanessa Silva Fernández .

(que mesmo ten tres)². De feito, segundo os meus cálculos, o joyceán políglota ideal, e vítima dun igualmente ideal insomnio, podería neste momento ler o *Ulysses* en corenta e tres traducións diferentes nun total de polo menos trinta e dúas linguas diferentes. Ata hai pouco, sen embargo, había unha destacada omisión nesta lista: o gaélico, a primeira lingua oficial do estado que agora, despois de décadas de prudente vacilación, aclama a Joyce como o escritor máis grande de todos, foi unha das últimas linguas europeas occidentais en producir a súa primeira tradución, non xa só do *Ulysses* senón de calquera texto de Joyce.

Esta situación foi rectificadada apenas hai uns anos –aínda que de ningún xeito por completo. Así, temos a boa nova de que, de feito, un equipo de intrépidos tradutores conseguiu completar unha versión irlandesa do *Ulysses*, o *Uiliséas*, que se publicou de forma privada en Belfast en doce entregas entre 1986 e 1992. A nova menos positiva está en que, catorce anos despois do seu remate, esta tradución só se pode conseguir, polo que eu sei, na mesma diminuta edición orixinal dunhas 200 copias e, en natural consecuencia, non tivo unha resonancia maior nin no mundo dos estudos irlandeses nin no mundo dos estudos de Joyce.

O espírito guía e inspiración central que se atopaba detrás desta tradución foi un oficial médico retirado da Forza Aérea Real Británica, James Henry, tamén coñecido como Séamas Ó hInnéighe – posto que unha das singularidades poscoloniais da escena lingüística en Irlanda (tanto no norte coma no sur) consiste en que a maioría dos falantes de gaélico usan regularmente dúas formas do seu nome: unha forma irlandesa cando falan ou escriben en gaélico e unha forma “inglesa” en todas as demais circunstancias. James Henry naceu en 1918 na vila gaélico-falante de Doohoma, preto de Ballina no Condado de Mayo ó oeste de Irlanda. Estudou medicina no University College de Dublín e, tras obter o seu primeiro posto como doutor en Belfast, pasou case trinta anos como oficial médico na Forza Aérea Real Británica ata que unha enfermidade o forzou a retirarse anticipadamente, momento no que regresou a Belfast. Sendo admirador de Joyce desde os seus días de universitario en Dublín, comezou a súa tradución do *Ulysses* case por accidente no ano centenario de Joyce en 1982, ó principio como un simple proxecto de xubilado, sen ningún pensamento de chegar a publicala. Emprendido en colaboración co seu cuñado, Basil Wilson (Breasail Uilsean), un funcionario retirado falante de gaélico e estudoso dende había tempo da lingua irlandesa, ese proxecto comezado por pasatempo pronto tomou un cariz máis serio. Os dous continuaron a traballar na tradución, con

2 O que segue é unha versión corrixida dun artigo breve que apareceu por primeira vez como “Joyce in Other Words: The Irish *Ulysses*” no *James Joyce Literary Supplement* (Universidade de Florida) 14.1 (Primavera 2000): 18-19. Unha versión abreviada do mesmo tamén aparece no meu recente libro *Polyglot Joyce: Fictions of Translation* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), 80-83. [Nota do autor]

interrupcións, ata a morte de Wilson seis anos máis tarde, momento no cal Henry proseguíu traballando con renovado vigor en colaboración con James Mangan (Séamas Ó Mongáin), un mestre retirado falante de gaélico que vivía en Doohoma. As novas desta empresa fóronse filtrando nos círculos gaélicos en Belfast, e en setembro de 1983 unha tradución dos tres primeiros capítulos do *Ulysses* comezou a aparecer por entregas, difundida en oito números sucesivos da revista mensual gaélica do Ulster *An tUltaich* (literalmente, *O Ulsteriano*). En outubro de 1984, *An tUltaich* publicou por separado os capítulos un ó tres en forma dun caderniño de 27 páxinas baixo o nome de *Uiliséas: Cuid a h-aon* (literalmente, *Ulises: primeira parte*).

Emporiso, os tradutores cometeron o que resultou ser un serio erro estratéxico no tocante a lograr unha difusión máis ampla do seu traballo, cando optaron por unha ortografía do gaélico que estivera en uso antes de que a reforma governamental de 1947 introducise unha necesaria simplificación ortográfica. Ata daquela, a ortografía do gaélico desenvolvera algunhas extraordinarias redundancias –o son vocálico *ee* (*i:i*), por exemplo, era representado nalgúns palabras mediante un *í*, pero en outras con *idhe*, *ighe*, *ibhdhe*, e mesmo *aoidhe*. Aínda que existe unha xustificación histórica razoable para o uso da ortografía anterior a 1947 (nomeadamente, que Joyce a tería usado se escribise en gaélico e non en inglés) tamén existe unha razón práctica máis inmediata para *non* usala, nomeadamente, a certeza case absoluta de que ningún editor irlandés se arriscaría a publicar un libro escrito coa vella ortografía (que neste momento resulta case tan estraña para os lectores irlandeses máis novos coma, por exemplo, a ortografía de Malory o é para os lectores de inglés actuais) nin consideraría o desembolso financeiro necesario para transliterar o texto a unha ortografía estándar moderna.

Isto foi exactamente o que sucedeu. Con todo, como ningún editor comercial estaba disposto a facer o traballo, James Henry respondeu coa decisión de publicar a súa tradución privadamente e no formato máis económico posible, de xeito que o Joyce irlandés tivese polo menos un pequeno círculo de lectores. En consecuencia, o que co tempo sería o *Uiliséas* completo comezou a ser autopublicado en novembro de 1986 baixo o selo da editorial Foilleacháin Inis Gleoire (Inis Glóire Publications) –que tomou o seu nome da pequena illa de Inis Glóire no Condado de Mayo preto de onde Henry se criou–, unha tarefa monumental que rematou case seis anos despois. A tradución completa apareceu en doce delgados fascículos apropiadamente encadernados en cores gregas (papel branco e texto azul), a maioría deles cun só capítulo; o último publicouse en abril de 1992, xusto setenta anos despois da aparición orixinal da novela. A tiraxe media foi duns douscentos exemplares, moitos dos cales parece que se distribuíron de xeito gratuíto.

Os tradutores usaran nun principio a edición de Bodley Head, pero cambiárona pola edición crítica de Hans Walter Gabler cando apareceu *Ulysses: The Corrected Text* en 1986. Cronoloxicamente, os tradutores produciron os

capítulos 1 a 3 en 1983, para continuar despois co capítulo 12 en 1986, os capítulos 4 a 6 e 9 a 11 en 1987, os capítulos 7, 8 e 13 en 1988, o capítulo 14 en 1989, o capítulo 15 en 1990, e os capítulos 16 a 18 en 1991, rematando o labor de nove anos coa reedición corrixida dos capítulos 1 a 3 en 1992. James Henry aparece como tradutor en dezasete dos dezaioito capítulos, James Mangan en catorce, e Basil Wilson en trece. Un cuarto tradutor, Basil Henry (Breasal Ó hInnéirghe), aparece mencionado como colaborador de James Henry só no último capítulo. James Henry tamén produciu de xeito privado unha gravación sonora na que el mesmo lía o terceiro capítulo do *Uiliséas*.

Calquera tradutor do *Ulysses* enfrontábase a numerosos problemas. Os tradutores irlandeses encontraron unha serie de problemas ós que non se enfrontaron, paradoxalmente, os tradutores franceses, alemáns, italianos ou casteláns. Pois, namentres que cada un destes tiña a opción, por poñer tan só un exemplo, de traducir o moderno argot urbano de “Oxen of the Sun” polo sociolecto urbano axeitado na súa propia lingua, no gaélico non existe tal, polo que os tradutores tiñan que inventalo. Os resultados son as máis das veces hilarantes (e proporcionan material de tese potencial para xeracións de estudantes de políticas interculturais), ó facérselle xustiza lingüística ó corazón agrícola do Dublín de Joyce –por exemplo, «*taking coals to Newcastle*» emerxe coma «*ag cuimilt sméire do thón na muice*» (literalmente, máis ou menos, “*rubbing muck on a pig’s rump*”)³. Con todo, “Oxen of the Sun” trouxo consigo un desafío máis xeral, xa que o desenvolvemento do gaélico como medio literario interrompido politicamente durante os séculos dezaioito e dezanove privaron a lingua dunha gama equivalente de rexistros históricos. Deste xeito, os tradutores víronse forzados a limitarse a unha paleta estilística moito máis restrinxida no *Uiliséas*, imitando primeiro o estilo da antiga narrativa irlandesa, despois o dos romances fenianos da baixa Idade Media, despois as narrativas históricas dos Catro Mestres e de Geoffrey Keating no século dezasete e, finalmente, a narrativa moderna irlandesa. En termos xerais, os tradutores non se facilitaron as cousas ó decidir por principio que o gaélico empregado sería o de 1904 aproximadamente, unha decisión que requiría que os neoloxismos que entraran na lingua despois desa data (que non son poucos) terían que evitarse con moito coidado.

Hai algunhas diferenzas lingüísticas máis fundamentais entre o gaélico e a maioría das linguas europeas maioritarias que polo menos se deberían mencionar aquí, mesmo se o espazo non permite unha discusión adecuada. Para poñer só un exemplo, todas as linguas maioritarias europeas (tamén o inglés) teñen unha sintaxe de suxeito - verbo - obxecto, namentres que o irlandés e unha lingua de verbo - suxeito - obxecto. Unha consecuencia paradoxal deste feito é que, no Joyce gaélico, mesmo a máis sinxela das frases verase forzada nun estilo moito máis estraño do en calquera das linguas europeas maioritarias. O «*I’m hungry*» (“teño fame”) de Bloom (8.731) en “Lestrygonians” transfigú-

3 “Levar carbón a Newcastle” e “refregar esterco no traseiro dun porco”, respectivamente.

rasedo nun «*Tá ocras orm*» (literalmente, “hai fame en min”); «*He entered Davy Byrne’s*» (“entrou na de Davy Byrne”) convértese en «*Chuidh sé isteach i dtoigh Davy Byrne*» (literalmente, “foi el dentro na casa de Davy Byrne”); «*The curate served*» (“o vigairo serviu”) pasa a ser «*D’fhreastail an freastalaidhe*» (literalmente, “serviu o servente”).

Quizais o obstáculo adicional máis obvio (e se cadra o maior), máis ben cultural e político que especificamente lingüístico, ó que se enfronta o tradutor do *Ulysses* ó gaélico e non ó francés ou ó alemán consiste en que, namentres que non é probable que ninguén cuestione o valor de traducir a Joyce a calquera lingua europea maioritaria, de certo existen aqueles que non ven ningunha razón para traducir a Joyce ó gaélico, baseándose en que calquera falante irlandés que quixese ler a Joyce escollería, dende logo, facelo primeiro en inglés. O máis probable é que os editores irlandeses sexan, sen que isto sorprenda a ninguén, membros prominentes desta comunidade.

Ningunha tradución carece das súas fraquezas e esta demostrará sen dúbida non ser unha excepción. O meu propósito aquí non é tentar xulgar a calidade da tradución. Con todo, só por tomar un exemplo de moitos, un exame obvio para calquera tradución do *Ulysses* é a destreza no manexo do xogo lingüístico de diversas clases e, por exemplo, a tradución de xogos de palabras ó gaélico é ben difícil. Hai daquela varios casos onde aparentemente non se fixo intento ningún de traducir os xogos verbais: quedándonos con Bloom na casa de Davy Byrne, Ham e os seus descendentes tamén «*mustered and bred*» no gaélico «*chruinnigh agus shíolraigh*», pero o xogo *ham/mustard/bread* ignórase por completo (8.742)⁴. Do mesmo xeito, as múltiples connotacións potenciais do «U.p.: up» do desafortunado Denis Breen pérdense na literal «S.U.A.S.: suas» (8.320). Os amigos de Sinbad, Linbad the Yailer e Xinbad the Phthailer, reaparecen fielmente (cos seus diversos amigos) como «*Linbad an Yaraidhe agus Xinbad an Phtharaidhe*» (17.326) e así sucesivamente, pero o propio Sinbad é despojado da súa aliteración mariñeira como «*Sinbad an maraidhe*», unha carencia que mina necesariamente o obxecto de toda a secuencia aliterativa. Por outra banda, os tradutores triúnfan esplendidamente en varias ocasións, notablemente na adiviña de Lenehan «*What opera is like a railway line?*» e a súa resposta «*Rose of Castile ... rows of cast steel*» (7.588-90)⁵. Os tradutores de varias linguas reproducen no inglés orixinal e explicanla ignominiosamente nunha nota a pé de páxina; os tradutores irlandeses enxeñosamente cambiaron a pregunta a «¿que ruído é como a antiga capital de Irlanda?» e deron a resposta como «glór na h-abhainne» (“o ruído do río”), o que por medio dun xogo coa

4 “*Mustered and bred*” fai referencia á frase bíblica “asentáronse e tiveron descendentes”, no orixinal inglés xogase co parecido das palabras *Ham/mustered/breed* coas homófonas *ham/mustard/bread* (xamón/mostaza/pan).

5 No orixinal, a pregunta “¿Que ópera é coma unha liña de ferrocarril?” é contestada cos case homófonos “*Rose of Castile*” (“Rosa de Castela”) e “*Rows of cast steel*” (“liñas de aceiro fundido”).

calidade da consoante lembra o case homófono “*glóir na hEamhna*” (“a gloria de Eamhain”: Eamhain Macha fora a antiga capital de Irlanda). De feito, unha rápida comprobación das traducións ó francés, alemán, italiano e castelán do *Ulysses* revela que, nestes exemplos seleccionados ó azar, a versión irlandesa fracasa e triunfa nunha proporción similar.

Porém, a debilidade máis grave do *Uiliséas* na edición de Foillseacháin Inis Gleoire é incontestablemente a súa aparencia física. A decisión de James Henry de publicar a tradución privadamente implicou dactilografar todo o texto gaélico nunha máquina mecanográfica normal para logo reproducir fotograficamente o exemplar resultante. Isto non tería por que ser un problema se os tradutores non igualasen o seu conservadorismo ortográfico coa súa decisión aínda máis conservadora de non indicar a lenificación de consoantes engadíndolles un *h* detrás (coma é costume agora) senón mediante o método tradicional de colocar un punto sobre a consoante afectada – ou mellor, xa que unha máquina de mecanografar normal non pode conseguir esta proeza, mediante a colocación dun til agudo sobre a consoante. Sen embargo, visto que o acento agudo (demasiado escuro e obvio na fonte concreta que se usou) tamén se emprega na súa función normal de indicar a lonxitude da vocal, este uso idiosincrásico resultou nunha escritura excéntrica e torpe que dificulta esaxeradamente a lectura.

Nada disto debería escurecer o feito de que os tradutores do *Uiliséas* fixeron unha extraordinaria contribución ós estudos de Joyce –mesmo se a maioría dos joyceáns xamais serán quen de lelo. Cada tradución é tanto unha extensión coma unha aspirante a copia do seu orixinal, e *Uiliséas*, mediante a ousadía lingüística e a capacidade imaxinativa dos seus tradutores, estende sen dúbida o texto de Joyce cara a areas que non se tiñan acadado ata o de agora. Poderíase dicir tamén que estenderon a propia lingua irlandesa dun xeito tamén sen precedentes.

Quizais o máis extraordinario do seu logro é que se produciu, aparentemente, dun xeito case indeliberado. O *Uiliséas* ten unha honesta falta de profesionalidade que desarma os críticos. James Henry, que foi o portavoz do equipo en varias das entrevistas publicadas, non ocultou que o *Uiliséas* comezou —e perdurou— coma unha produción de afeccionados. Ningún dos tres era tradutor profesional, ningún era erudito literario, ningún era un estudoso de Joyce profesional; de feito parecen gabarse, aínda que sexa dun xeito perverso, de rexeitaren expresamente o uso dos recursos da industria internacional de Joyce (coa única e limitada excepción de Stuart Gilbert). Henry mesmo chegou a afirmar publicamente, cunha abraiante falta da axeitada prudencia académica, que a tradución non presentara problemas considerables.

Sen dúbida, aínda queda moito por deliberar no que respecta ós méritos detallados da tradución de Henry, Wilson e Mangan, pero hai algo que está xa máis que claro: chegue ou non a xulgarse na súa totalidade como boa, mala ou indiferente desde unha perspectiva puramente técnica, esta tradución merece

ser vista xa como un fito significativo na historia literaria irlandesa. Produci-rase de certo unha perda lamentable se ningún editor irlandés é quen de xuntar a vontade e os medios para publicala nun formato axeitado. Namentres que varios editores irlandeses tanto ó norte coma ó sur parecen ter mostrado algún interese renovado no proxecto desde que se completou, como a mención ocasional dunha edición en un ou dous volumes cunha escritura e ortografía usuais, ningún deles está, ou parece próximo a estar, á altura do desafío de publicalo polo de agora.

James Henry e os seus colaboradores foron recoñecidos polos herdeiros de James Joyce coma os tradutores oficiais ó gaélico do traballo de Joyce. Ó longo destes anos, a Zurich James Joyce Foundation, dirixida por Fritz Senn e tres ou catro universidades norteamericanas, déronlles constantes azos ós tradutores na súa tarefa, mentres que media ducia de xornais e revistas irlandeses publicaron recensións breves, a maioría das cales (comprensiblemente) optaron por ocuparse das peculiaridades ortográficas máis que dos méritos ou as implicacións culturais da tradución. Ningunha universidade irlandesa, segundo James Henry (que respondeu amablemente ás miñas preguntas e proporcionou moitos dos detalles incorporados aquí), nunca mostrou interese en ningún momento, e —como podería predicirse en vista das minúsculas tiraxes existentes— o *Uiliséas* parece ter causado apenas un murmuro en círculos máis amplos de falantes de gaélico. Nunha conferencia internacional sobre estudos irlandeses celebrada en Albany, Nova York, hai xa algún tempo, comprobeino con media ducia de colegas de universidades irlandesas, todos os cales estaban involucrados dun xeito profesional nos estudos en lingua irlandesa. Só dous tiñan unha vaga lembranza de oír nalgún momento falar sobre o *Uiliséas*, pero ningún deles lera nin sequera un fragmento del. É máis que irónico, abofé, que a tradución, por canto eu sei, teña o seu maior recoñecemento polo de agora en Polonia, onde o lingüista e estudoso de Joyce polaco Tadeusz Szczerbowski, no seu estudo de 1998 sobre estratexias multilingüísticas para traducir os xogos verbais en *Ulysses*, inclúea como unha das traducións dentro da ducia de linguas escollidas para realizar unha análise polo miúdo.

Sen deixarse intimidar pola case completa falta de recoñecemento xeral en Irlanda, e como se a tradución do *Ulysses* non fose xa suficiente, o aparentemente infatigable Henry continuou co seu labor joyceano sen interrupción— e agora tamén sen colaboradores. *Cinmhiol an chuilb mar ógánach*, a súa tradución de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, tamén autopublicada baixo o selo de Foillseacháin Inis Gleoire, comezou a aparecer no mesmo formato que *Uiliséas* en 1993. O capítulo 1, o primeiro de catro fascículos en edición rústica, apareceu en febreiro de 1993, o capítulo 2 en novembro de 1993, o capítulo 3 en xuño de 1994, e os capítulos 4 e 5 nun único fascículo en xuño de 1996. E tan pronto coma o *Portrait* estivo completo, Henry, que daquela tiña setenta e oito anos, dirixiu inmediatamente a súa atención cara a *Dubliners*. Na *mairbh*, a súa tradución de “The Dead”, no formato en rústica agora xa familiar de

Foillseacháin Inis Gleoire, apareceu en xuño de 1997. James Henry finou seis meses despois, en decembro de 1997. Polo que eu sei, *Uiliséas*, *Cinnhiol* e *Na mairbh* son as únicas traducións importantes de Joyce que existen en gaélico. É un logro máis que notable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JOYCE, James. *Uiliséas* [*Ulysses*]. Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasail UILSEAN, Séamas Ó MONGÁIN, e (co-tradutor do capítulo 18) Breasal Ó HINNÉIRGHE. Béal Feirste [Belfast]: Foillseacháin Inis Gleoire, 1986-92. 12 fascículos autopublicados. 896 p., reproducidos fotograficamente a partir de texto mecanografado, en rústica.
- Capítulos 1-3: Trads. Breasal UILSEAN e Séamas Ó HINNÉIRGHE. 70 p. [Abril] 1992. ISBN 1-870539-11-7.
- Capítulos 4-6: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasail UILSEAN, e Séamas Ó MONGÁIN. 79 p. [Agosto] 1987. ISBN 1-870539-01-X.
- Capítulos 7-8: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasail UILSEAN, e Séamas Ó MONGÁIN. 90 p. [Xuño] 1988. ISBN 1-870539-04-4.
- Capítulo 9: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasail UILSEAN, e Séamas Ó MONGÁIN. 51 p. [Maio] 1987. ISBN 1-870539-00-1.
- Capítulos 10-11. Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasail UILSEAN, e Séamas Ó MONGÁIN. 100 p. [Novembro] 1987. ISBN 1-870539-03-6.
- Capítulo 12: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasail UILSEAN, e Séamas Ó MONGÁIN. 69 p. [Novembro] 1986. ISBN 1-870539-01-X.
- Capítulo 13: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE, Breasal UILSEAN, e Séamas Ó MONGÁIN. 45 p. [Decembro] 1988. ISBN 1-870539-05-2.
- Capítulo 14: Trads. Séamas Ó MONGÁIN e Séamas Ó HINNÉIRGHE. 50 p. [Agosto] 1989. ISBN 1-870539-06-0.
- Capítulo 15: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE e Séamas Ó MONGÁIN. 135 p. [Xuño] 1990. ISBN 1-870539-07-9.
- Capítulo 16: Trad. Séamas Ó MONGÁIN. 58 p. [Xuño] 1991. ISBN 1-870539-08-7.
- Capítulo 17: Trad. Séamas Ó HINNÉIRGHE. 73 p. [Xuño] 1991. ISBN 1-870539-09-5.
- Capítulo 18: Trads. Séamas Ó HINNÉIRGHE and Breasal Ó HINNÉIRGHE. 76 p. [Decembro] 1991. ISBN 1-870539-10-9.
- *Uiliséas: Cuid a h-aon* [*Ulysses: Part One*]. Belfast: [*An tUltach*], [Outubro] 1984. 27 p. Non consta ISBN. Capítulos 1-3.
- *Uiliséas: Caibidil a trí* [*Ulysses: Chapter Three*]. Gravación en cinta de audio. [Trads. Breasal UILSEAN e Séamas Ó HINNÉIRGHE.] Texto gaélico lido por Séamas Ó HINNÉIRGHE. [Belfast]: Séamas Ó HINNÉIRGHE, sen data.

- *Cinnhiol an chuilb mar ógánach* [*A Portrait of the Artist as a Young Man*]. Trad. Séamas Ó HINNÉIRGHE. Béal Feirste [Belfast]: Foillseacháin Inis Gleoire, 1993-96. 4 fascículos, autopublicados. 465 p., reproducidos fotográficamente a partir de texto mecanografiado, en rústica: Capítulo 1 (Febrero 1993, 153 p., ISBN 1-8780539-12-5), capítulo 2 (Noviembre 1993, 67 p., ISBN 1-8780539-13-3), capítulo 3 (Xuño 1994, 71 p., ISBN 1-8780539-14-1), capítulos 4-5 (Xuño 1996, 174 p., ISBN 1-8780539-19-2)
- *Na mairbh* [*The Dead*]. Trad. Séamas Ó HINNÉIRGHE. Béal Feirste [Belfast]: Foillseacháin Inis Gleoire, [Xuño] 1997. Autopublicado. 74 p., reproducido fotográficamente a partir de texto mecanografiado, en rústica. ISBN 1-870539-24-9.
- SZCZERBOWSKI, Tadeusz. *Gry językowe w przekł/adach* Ulissesa *Jamesa Joyce'a* [*Language Games in Translations of James Joyce's Ulysses*]. Prace Instytutu Języka Polskiego 105. Kraków: Polska Akademia Nauka, 1998.

IDEOLOXÍAS TEXTUAIS E PARATEXTUAIS NAS TRADUCIÓNS DE *LE DEUXIÈME SEXE*, DE SIMONE DE BEAUVOIR

Olga Castro Vázquez
Universidade de Vigo

«El segundo sexo no sólo ha nutrido a todo el feminismo que se ha hecho en la segunda mitad del siglo, sino que es el ensayo feminista más importante de toda la centuria» (Teresa López Pardina, 1998a, p. 7).

Resumo

A análise dos textos e paratextos da obra feminista da filósofa Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe* (1949, Gallimard), así como das súas posteriores traducións e reescrituras ao castelán e ao inglés, pon en evidencia o papel determinante que –sen excepcións– desempeñan as ideoloxías no labor profesional da tradución e da paratradución, influíndo de xeito decisivo na recepción do ben cultural (e ideolóxico) libro, tanto na súa sociedade de creación como nas sociedades receptoras da tradución.

Palabras clave: Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, feminismo, ideoloxía, texto e paratexto, tradución e paratradución

Abstract

The analysis of the texts and paratexts of the feminist book *Le deuxième sexe* (1949, Gallimard) by the philosopher Simone de Beauvoir, along with its subsequent translations and rewritings into Spanish and English, demonstrates the essential role that –without exception– ideologies play in the professional work of translation and paratranslation, since they have a decisive influence on the reception of the cultural (and ideological) good, in both the society in which it is created and that in which it is received.

Keywords: Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, feminism, ideology, text and paratext, translation and paratranslation

1. A ideoloxía na tradución

Ao abordar cuestións como a análise dos textos e paratextos na tradución, é necesario clarificar dende un principio que é o que se entende por tradución e paratradución, ou para ser máis exacta, por tradución/paratradución. Tradución é aquela actividade ideolóxica mediante a cal se reescribe un texto dado nun novo texto e, no caso particular da tradución interlingüística, o texto orixe está escrito e codificado nunha lingua e o texto termo ou texto traducido estao noutra lingua diferente. Paratradución consiste en ler, interpretar e trasladar paratextos, eses elementos que anuncian, presentan e poñen en valor unha obra literaria.

O feito de definir á tradución e paratradución como actividades ideolóxicas implica recoñecer que a ideoloxía, ese «systematic set of political beliefs about the world held by a particular, often dominant, group in society» (Cronin, 2000, p. 694) inflúe de xeito decisivo no proceso de tradución e, en consecuencia, no resultado dese proceso: o texto traducido.

Con todo, o recoñecemento das ideoloxías como un concepto relevante para os estudos de tradución é bastante recente. O culto á obxectividade que puxeron os estudos de tradución dende a súa aparición como unha disciplina de seu contribuíu a darlle á ideoloxía unha connotación negativa, considerándoa a desviación da obxectividade, un «filtro indesexábel polo cal as tradutoras perden a súa capacidade profesional» (Reimóndez, 2001, p. 85) como xa anticiparan Hatim e Mason (1997, p. 144) ao apuntar que «in the Western world, it has become acceptable [...] to speak of ideologies in terms of deviations from some posited norm». Nesta definición os conceptos de fidelidade e equivalencia adquirirían especial relevancia, e a énfase que se puña no produto (texto traducido) e non no proceso de tradución (onde verdadeiramente opera a ideoloxía) reducía o papel da tradutora a unha simple transmisora inocente e obxectiva dun texto nunha lingua a outro texto noutra lingua.

Non foi até comezos dos anos 80 cando se produciron novos enfoques que revisan a Teoría da Tradución, e que deben entenderse dentro do contexto global do posmodernismo e do postestruturalismo. Así, o postestruturalismo propuxo a consideración da tradución como unha actividade central para a comprensión da cultura contemporánea, e en consecuencia algúns dos desenvolvementos máis importantes nos estudos de tradución dende os anos 80 forman parte do chamado *cultural turn*, que supón a integración da dimensión cultural, facendo que a linguaxe funcione como un sistema paralelo á cultura e non como unha entidade referencial exterior (Nouss, 2000, p. 1351). Este xiro cultural, «which might equally well be called ideological turn in translation studies, as what one theoretician terms ‘culture’, another terms ‘ideology’» (Cronin, 2000, p. 696), propiciou o desenvolvemento de revisións da Teoría da Tradución dende novos enfoques teóricos, como a Teoría dos Polisistemas, que defende que a «ideology rather than linguistics or aesthetics crucially determined the operational choices of translators» (Toury, *apud* Cronin, 2000,

p. 695) e que incide na necesidade de deixar de centrar o estudo da tradución no produto para centralo no proceso, é dicir,

the purpose of translation theory is to reach an understanding of the processes undertaken in the act of translation and, not, as so commonly misunderstood, to provide a set of norms for effecting the 'perfect' translation (Susan Bassnett, 1991, p. 37).

A nova consideración de centrar a Teoría da Tradución no estudo do proceso fai que se recoñeza o papel da persoa tradutora, que se torna responsábel dun proceso de tradución no que a compoñente cultural e ideolóxica estarán moi presentes. Esta ideoloxía pode ser consciente se está activada pola manipulación consciente dun texto para servir a unha ideoloxía determinada ou pode ser inconsciente e identificarse coa ideoloxía dominante, definida polo mesmo autor como a compartida pola maioría da sociedade, composta polo contexto de valores e crenzas coincidentes e que é dominante, tanto polo sentido numérico como polo feito de que apoia os intereses das clases dominantes.

Así, a tradutora ou tradutor ten un papel esencial que desempeñar «as one of the leading actors in linguistically conscious transpersonal communication processes» (Baxter, 2005) na medida en que debe realizar unha interpretación do texto orixinal de acordo coa súa ideoloxía antes de reescribilo na lingua termo. A tradutora é responsábel da carga ideolóxica que transmite e, en consecuencia, xa non é esa *medium* ou transmisora “inocente” e obxectiva que defendían os enfoques tradicionais. Así,

a ideoloxía non é unha cuestión claramente limitada e definíbel, senón que cada persoa está influída na súa interpretación da realidade por aspectos tanto conscientes como inconscientes, sociais e individuais, e todos eles forman a súa ideoloxía nun momento determinado (Reimóndez, 2001, p. 41).

Consecuencia do recoñecemento do papel activo que desempeña a tradutora no proceso é a aparición da noción de reescritura, André Lefevere (1992) propón un cambio de nome da disciplina de tradución polo de Translation and Rewriting Studies, pois entende que toda tradución implica unha reescritura que non é neutra, senón que pola contra manipula. Lori Chamberlain (1992, p. 61) engade que traducir non é só transcribir, senón que consiste en escribir a partir dun texto orixinal. O mesmo argumento é o que defende Susanne de Lotbinière-Harwood cando sostén que «la traduction est une ré-écriture dans la langue d'arrivée d'une lecture dans la langue de départ» (1991, p. 26).

En última instancia, a introdución da ideoloxía no estudo da Teoría da Tradución vai desencadear a aparición de novas definicións de tradución. Sherry Simon propón «translation: a process of mediation which does not stand

above ideology but works through it» (1996, p. 8); de Lotbnière-Harwood sostén que «traduire n'est jamais neutre [...] La traduction peut donc être un véritable outil politique» (1991: 27) e que, por iso,

l'acte de traduire constitue une prise de parole pleine de conséquences. En plus d'être une voie de passage d'une langue à une autre, la traduction est aussi un lieu de pouvoir. Pour les traductrices féministes, elle représente un espace à investir, un pouvoir à exercer (1991, p. 12);

e finalmente Garrido propón definir a tradución como «reescritura ou manipulación que dá lugar a unha modificación (mínima, media ou total) motivada pola ideoloxía xeral e da tradución da sociedade receptora» (2004, p. 36).

1.1. A ideoloxía na paratradución

Dito todo o anterior, e malia que tendemos a ver ao tradutor como o único responsábel da operación translativa do ben cultural que se incorpora á comunidade, cómpre non esquecer que a figura da persoa tradutora non é a única que –de forma consciente ou inconsciente de acordo cunha ideoloxía– manipula este ben cultural. Así, hai ocasións nas que a ideoloxía non se explicita nos textos en si mesmos pero si nos paratextos, de xeito que se converten en valiosos espazos de análise. E por iso, se xa a tradutora é vulnerábel a estar influída, no desempeño do seu labor profesional, polo sistema de valores dominante na sociedade (cousa que só pode evitar mediante unha análise consciente), a paratradutora será a decididora de como se presenta a obra na sociedade do sistema de chegada, e a que actuará conforme ao discurso e á ideoloxía que ese sistema posúa a non ser que defenda aberta e conscientemente uns intereses determinados e minoritarios que non terán o apoio dos grupos sociais dominantes, os que probabelmente tacharán a esa paratradutora de parcial e de intentar alterar as condicións “naturais” e “normais” que (non sendo tal) defende o sistema de valores dominante. Así, a paratradución convértese tamén en lugar de transmisión de ideoloxía.

1.2. Ideoloxía, feminismos e (para)tradución

Le deuxième sexe é unha obra filosófica que postula os principios do existencialismo, e é tamén unha obra feminista na que Simone de Beauvoir localiza e rastrea o desenvolvemento da opresión masculina a través de fontes históricas, literarias e míticas, e sostén que os efectos contemporáneos que esa opresión ten nas mulleres son o considerarmos o masculino e o home como a norma e o natural, de xeito que o feminino e a muller son a “Outra”, o outro sexo, o segundo sexo. Explicao Teresa López Pardina, no prólogo á edición para España con estas verbas: «la condición de la mujer ha consistido siempre en estar sometida, como 'Otra', al hombre, el cual se ha pensado como el 'Mismo'» (Beauvoir, 1998a, p. 25).

Agora cómpre remontarse até cando moitos feminismos comezaron a loita contra o universalismo, pois daquela decatáronse de que a ideoloxía dominante patriarcal defendía (e aínda defende) a súa interpretación da realidade como a única válida. Neste contexto adquiriu relevancia «such [feminist] theory that demonstrates that patriarchal paradigms are not universal, valid for all, but at best represent one point of view» (Grosz, 1990, p. 61).

Dito doutro xeito, e en canto ao xénero, a ideoloxía patriarcal ocúpase de definirse e defenderse a si mesma como a “normal”, e isto provoca que —ademais dos consciente e abertamente adeptos— todas aquelas persoas que se declaran estar á marxe de calquera ideoloxía acaban reproducindo inconscientemente a ideoloxía dominante. Pola contra, a ideoloxía feminista, a non “normal/normalizada” e non dominante, esixe por iso unha adscrición consciente das persoas, e daquela é posíbel afirmar que ao ser *Le deuxième sexe* unha obra de temática feminista, ha estar necesariamente relacionada co exercicio e asunción da ideoloxía consciente.

Disto dedúcese que a ideoloxía está sempre presente en todas as facetas da vida, e o acto de traducir non había ser menos. Ao traducir, a tradutora transmite sempre unha carga ideolóxica no exercicio da súa actividade profesional. Esta transmisión pode facela sendo consciente ou inconsciente de que a está a facer, admitíndoa ou negándoa. Neste último caso —de ser inconsciente— a tradutora converterase en inxenua vítima da ideoloxía dominante patriarcal e perpetuará esta ideoloxía, ao mesmo tempo que insistirá en que esa é a única tradución obxectiva posíbel e posibelmente negará que está a proxectar a súa ideoloxía na tradución. Así pois, esta adscrición á non ideoloxía implica precisamente adscribirse á ideoloxía dominante (neste caso patriarcal) e a proxectar os seus preceptos. No caso oposto, quen traduce é conscientemente transmisora dunha ideoloxía determinada (neste caso feminista), e probabelmente a ideoloxía dominante patriarcal tacharaa de “imparcial” e “infel” ao orixinal e acusaraa de perverter o “natural” e “normal” da sociedade.

É dicir, en ámbolos dous casos está presente a ideoloxía, pero (inxustamente) só «os traballos das tradutoras feministas son criticados pola súa falla de ‘imparcialidade’ e ‘fidelidade’ ao texto orixinal, pois non se axustan ás normas patriarcais estabelecidas» (Reimóndez, 2001, p. 91). Ilústrao de forma clara de Lobtinière-Harwood cando apunta que son moitos os casos nos que se admite a presenza de ideoloxía na tradución de textos literarios, pero non noutros:

The difference with rewriting in the feminine is that, unlike the patriarchal agenda, where the underlying order of discourse is made invisible by passing itself off as ‘normal’ and ‘natural’, the feminist agenda has its political cards on the table. The hand mediating is overt in its intentions (de Lobtinière-Harwood, 1991, p. 100-101).

Nese mesmo sentido, Luise von Flotow, insiste en que cando se traduce un texto segundo os preceptos da ideoloxía patriarcal (xa sexa consciente ou inconscientemente) non existe en ningún caso advertencia da postura ideolóxica do tradutor ou tradutora, mentres que «when feminist translators intervene in a text for political reasons, they draw attention to their action» (Von Flotow, 1997, p. 25). Deste xeito, as tradutoras/es feministas (ás que as teorías tradicionais da tradución condena por falta de “fidelidade”), pasarían a ser as máis honestas, e «the most dangerous manipulator is not the one who does it openly but the one who claims to be objective [...] since there is no such thing as objective truth», apunta Kaisa Koskinen (1994, p. 151, *apud* Reimóndez, 2001, p. 96).

Tomando este presuposto como punto de partida, os feminismos poden crear unha contra-ideoloxía coa que facerlle fronte ao poder patriarcal, que tan enraizado está na sociedade. No tocante ao labor profesional da tradución, a corrente da Teoría da Tradución Feminista pon á disposición das tradutoras unha serie de estratexias mediante as que reescribir o texto orixinal, sendo consciente da operación ideolóxica que con esta reescritura sempre se xera¹.

2. Análise do discurso textual

É momento agora de realizar primeiramente unha análise do discurso textual para posteriormente proceder ao exame dos paratextos da obra orixinal *Le deuxième sexe* e das súas traducións ao castelán e ao inglés para ver, comparar e reflexionar acerca de como nas diferentes culturas de tradución se pon á disposición da sociedade receptora o ben cultural (e ideolóxico) libro.

2.1. O texto *El segundo sexo* no estado español e en Hispanoamérica

A autora de *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir (1908-1986) tiña coarenta e un anos cando, o 24 de maio de 1949, o seu libro *Le deuxième sexe* viu a luz publicado pola editorial Gallimard, que vendeu vinte mil exemplares en poucos días. Sete meses máis tarde saíu o segundo tomo. De acordo con Mabel Bellucci (2003), en 1951 traducíuse ao alemán; en 1952 ao inglés; en 1954 ao español (publicado en Arxentina, xa que «Buenos Aires era el centro difusor por excelencia de toda novedad cultural, asegurando su propagación por todo el mercado ibero americano [...] Durante la dictadura de Franco, miles de españoles se iniciaron clandestinamente en su lectura») e ao longo da historia, traducíuse ao árabe, dinamarqués, hebreo, húngaro, italiano, holandés, noruegués, polaco, portugués, serbo-croata, eslovaco, sueco, támil e checo.

A primeira tradución ao español de *El segundo sexo* foi a realizada polo dramaturgo arxentino Pablo Palant en 1954, e publicada na editorial Píscie de Buenos Aires, aínda que a seguinte edición da tradución de Palant (1962)

1 Cf. Godard (1990 e 1995); Simon (1990 e 1996, p. 86-110); Von Flotow (1991, 1995 e 1997); de Lotbinière-Harwood (1991) e Marie-France Dépêche (2002).

correu a cargo de Siglo Veinte. A primeira tradución para España foi a que, en 1998, se publicou na editorial especializada en clásicos literarios Cátedra, dentro da colección Feminismos, para o que contaron co apoio do Instituto de la Mujer e da Universitat de València. A tradutora para Cátedra foi Alicia Martorell (daquela presidenta de Asetrad², e actualmente vogal), e as edicións están prologadas por Teresa López Pardina, autora de diversos traballos sobre Beauvoir. Esta autora explica no prólogo á edición española que

la celebración del cincuentenario de la publicación de *El segundo sexo* es un buen motivo para editarlo de nuevo en castellano, esta vez en España, ya que hasta ahora sólo se había editado en Hispanoamérica. No es casual que haya tardado tanto tiempo en editarse en nuestro país, pues en 1949 y en las dos décadas siguientes, vivíamos en un régimen político dictatorial para el que el contenido de este libro era subversivo (Beauvoir, 1998a, p. 7).

Ao comparar a reescritura das palabras de Beauvoir feita por Palant e por Martorell, é doado apreciar diferenzas en canto a estilo, visibilidade ou invisibilidade da persoa tradutora, pero sobre todo polo nivel de implicación. Por citar un exemplo, pódense comparar as reescrituras de Palant e Martorell da primeira frase da introdución ao volume II. O que para Palant é «las mujeres de hoy están **en camino de destronar** el mito de la feminidad [...] pero sólo **con gran esfuerzo** logran vivir integralmente su condición de ser humano» (Beauvoir, 1954b, p. 9), convértese para Martorell en «las mujeres de nuestros días **están destronando** el mito de la feminidad [...] sin embargo, les **cuesta trabajo** lograr vivir plenamente su condición de seres humanos» (Beauvoir, 1998b, p. 9). O orixinal en francés di que «les femmes d'aujourd'hui **sont en train de détrôner** le mythe de la féminité; [...] mais ce **n'est pas sans peine qu'elles** réussissent à vivre intégralement leur condition d'être humain» (Beauvoir, 1960, p. 9. As negriñas destas citas son todas miñas).

2.2. O texto *The Second Sex* no ámbito anglófono

Mais lonxe de centrar esta análise textual na tradución do francés ao español, resulta máis esclarecedor analizar o papel da ideoloxía no proceso de reescritura desta obra cara ao inglés. O interese por esta obra non xurdiu até os anos 70, cando

feminist initiatives of the 1970s triggered enormous interest in text by women writers from other cultures. This led to [...] the suspicion that what has been translated has been misrepresented in 'patriarchal translation' (Von Flotow, 1997, p. 49).

2 Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes, creada en 2003.

The Second Sex «came out in 1952 [...] made the *New York Times* bestseller list in the spring of 1953 and had seen several reprintings, thus considered successful» (Von Flotow, 1997, p. 49). A editorial que mercou os dereitos de tradución para o ámbito anglófono foi a neoiorkina Alfred Knopf. O interese do editor no libro xurdiu, segundo conta Deirdre Bair (1990) «when Blanche Knopf, wife of the publisher, bought the book on a trip to France, and she was under the impression that it was a modern-day sex manual akin to the Kinsey report». Así que, para traducir un manual de sexo e reprodución (e non unha obra feminista e filosófica) Alfred Knopf

sought out Howard Madison Parshley, a retired professor of zoology at Smith College, who had written a book on sex and human reproduction in 1933 and regularly reviewed books on sex for *The New York Herald Tribune* (Sarah Glazer, 2004).

Ao longo dos anos, até a actualidade, A. Knopf foi absorbida polo grupo editorial The Random House, e a tradución de Parshley de *The Second Sex* foi reeditada varias veces baixo os selos de Bantam, Everyman's Library, Vintage, Jonathan Cape, Picador, David Campbell Publishers e Penguin Books, polo que «today, the Knopf translation (available in different editions) is still the only version in print in the US» (Glazer, 2004) e na totalidade do ámbito anglófono.

E malia admitir que non existen verdadeiros criterios “obxectivos” que permitan certificar a “precisión” dunha tradución respecto ao orixinal, cómpre mencionar que

no English edition of *The Second Sex* (Beauvoir's feminist masterpiece, the common ingredient in all of the early women's studies courses) contains everything she wrote or accurately translates her most basic philosophical ideas (Margaret Simons, 2000, p. 61).

Ao longo dos últimos anos foron varias as estudosas que fixeron análises críticas da tradución de Parshley ao inglés. Apunta Toril Moi que na versión en inglés deste clásico universal hai unha «misconstructing of words and phrases, and he deleted nearly 15 per cent of the original French, which means about 145 pages» (Moi, 2004, p. 63) do volume I, mentres que do volume II «he cut approximately 60 pages, 12 per cent, and cut also 35 pages coming from the chapter on ‘The Married Women’ cutting it almost in half» (Simons, 2001, p. 65). En xeral, Von Flotow explica que

large sections of text recounting the names and achievements of women in history have been cut from the English version [...] and the lineage of influential women, so important to feminist historiogra-

phy, is thus broken through ‘patriarchal translation’ [...] Similarly, the translation deletes references to cultural taboos such as lesbian relationships (Von Flotow, 1997, p. 49-50).

En concreto, o tradutor omitiu todo aquilo que non lle resultaba cómodo de dicir, como evidencia Glazer (2004) cando fala da práctica de Parshley de «deleting little-known historical accounts of women who defied feminine stereotypes, like Renaissance noblewomen who led armies» e como moi ben detalla Simons:

Parshley deleted much of Beauvoir’s description of the violent history of the women’s rights struggle in England and muddied Beauvoir’s reference to the first American women’s rights convention at Seneca Falls, New York (Simons, 2001, p. 64). Parshley threw out entire pages from Beauvoir’s description of the tedious work comprising a housewife’s day (Simons, 2001, p. 66). He deleted not only references to a work by Cornelius Agrippa defending woman’s superiority and the misogynist works it elicited in response, but also all mention of two works by women authors (Simons, 2001, p. 67).

Outra actitude apreciable na tradución ao inglés de Parshley é «the assumption that men’s experiences and feelings are considered more valid or interesting than women’s» (Von Flotow, 1997, p. 50) e en consecuencia, «he didn’t care to have discussions of women’s oppression belaboured, although he let Beauvoir go at length about the superior advantages of man’s situation» (Simons, 2001, p. 66). Isto materialízase en que omite realidades da vida das mulleres e enalza parágrafos referidos á experiencia masculina. É unha selección sexista da que fala Simons:

In his description of the French feminist movement, Parshley retained Beauvoir’s reference to Léon Richier, the man who organized the International Congress on Women’s Rights in 1869, while eliminating all reference to Hubertine Auclert, a woman who opened a suffrage campaign and created the French Women’s Suffrage Organization and a newspaper, *La Citoyenne* (Simons, 2001, p. 64). He eliminated most of Beauvoir’s quotations from the journals of Sophie Tolstoy, which provide her primary source of illustration for the ‘annihilation’ of woman in marriage, but Parshley chose to include the entire quotation from an Edith Wharton novel about a young man’s misgivings on the eye of marriage (Simons, 2001, p. 66).

Por outra banda, estas estudosas constataron non só omisións e mutilacións da doutrina feminista de Beauvoir, senón tamén erros graves de tradución

e malentendidos do seu pensamento filosófico (Simons, 2001, p.63). Explica Moi que «Beauvoir often referred to their work using specific terms French philosophers would have recognized, but Parshley did not» (Moi, 2004, p. 61), tendo isto como consecuencia un texto ategado de malentendidos e ambigüidades como que

the word ‘subject’ generally refers in existentialism to a person who exercises freedom of choice, whereas Parshley understood ‘subjective’ in its everyday English sense to mean ‘personal’ or ‘not objective’. In his hands, Beauvoir’s discussions of woman’s assertions of herself as a subject becomes platitudes implying women are incapable of being objective (Moi, 2004, p. 62).

Claude Imbert e Emily Grosholz explican outro dos “erros” de apreciación:

Beauvoir concluded that instead of freedom of choice, a woman encounters a destiny with a limited range of roles. To read the Parshley translation, however, is to remain unaware of the issues at stake (Imbert e Grosholz, 2004, p. 18).

Howard Parshley, que quizabes non era consciente destes erros graves de interpretación que cometía ao traducir o que para el era un manual de sexo, si recoñecía que fixera «some cutting and condensation here and there with a view to brevity» (Beauvoir, 1988, p. 11), algo que para el era perfectamente lexítimo pois o obxectivo de «condense, simplify or eliminate is to lighten the burden for the American reader, as publisher Knopf put it» (Von Flotow, 1997, p. 50). Por iso, o tradutor permítese a licenza de afirmar que «practically all such modifications have been made with the author’s express permission, passage by passage» (Beauvoir, 1988: 12), mentres que na biografía da autora publicada por Bair afirmase que «Beauvoir was so upset by the changes that she wanted the Knopf edition to carry a statement dissociating herself from them [...] but the publisher ignored the request» (Bair, 1990). No tocante aos graves erros de tradución, explica Simons que

Beauvoir became aware of them only in 1982, four years before her death, when I wrote an article about it and sent it to her. Beauvoir replied that she was dismayed to learn the extent to which Mr Parshley misrepresented her. She wished with all her heart that I will be able to publish a new translation of it (Simons, 2001, p. 71).

De todo o anterior, resulta doado deducir que entre as consecuencias que tivo a tradución de Parshley atópase, en primeiro lugar, a confusión para lectores e lectoras anglófonos (potencialmente incapaces de seguir a súa argumen-

tación ao desaparecer partes intermedias do discurso) e que a vían como unha «confused, incoherent thinker» (Simons, 2001, p.66). En segundo, produciuse un malentendido para a audiencia anglófona do que Beauvoir pensaba e dicía, polo que non é de estrañar, segundo Von Flotow, que «some 1990s feminist critics find her work *clichéd* and patriarchal» (1997, p. 51) e segundo Barbara Klaw, que moitas feministas «fault her for her perpetuating patriarchal stereotypes of female sexuality. Yet, Beauvoir’s clichés may be due to censorship by her (predominantly male) translators» (Klaw, 1995, p. 193). E en definitiva, tras a reescritura de Parshley «desapareceron partes fundamentais do razoamento de Beauvoir, o que está na base dos desentendementos entre feministas francófonas e anglófonas» (Reimóndez, 2001, p. 94). Deste xeito, ponse de manifesto a validez do argumento de Teun A. Van Dijk cando afirma que

las ideologías influyen en lo que decimos y como lo decimos, pero lo contrario también es cierto: adquirimos y modificamos las ideologías al leer y escuchar grandes volúmenes de información oral y escrita. Las ideologías no son innatas sino que se aprenden, y el contenido y la forma de este discurso pueden formar modelos mentales de representaciones sociales e ideológicas (Van Dijk, 2003, p. 79).

Así, o grupo influínte recibiu a encomenda da sociedade de incorporar novos textos ao seu acervo conforme ás súas crenzas e valores, ou dito doutro xeito, a sociedade importou o ben cultural libro conforme á ideoloxía dominante da comunidade receptora. Acontece que a ideoloxía dominante é patriarcal, e así o tradutor/paratradutor obviou que era unha obra feminista e, con lentes patriarcais, considerouno un libro sobre sexo e mulleres: en consecuencia realizou unha tradución desta obra feminista acorde cos presupostos patriarcais, polo que, a finais de contas, o texto traducido reflicte a ideoloxía dominante da sociedade. Noutras palabras, discurso e ideoloxía retroaliméntanse: dunha banda tradúcese de acordo cos presupostos dunha ideoloxía (neste caso, patriarcal), e da outra, o que se traduce pasa a formar parte dun discurso, transmítese e crea ideoloxía.

Do argumentado arriba constato que a causa fundamental desta «botched translation» (Biocom, 2004) ou tradución chapuza de Parshley é a súa adscripción (consciente ou inconsciente) á ideoloxía dominante, isto é, a ideoloxía patriarcal, que o levou a mutilar e secuestrar este texto feminista. Outros dos motivos determinantes foron o seu descoñecemento das teorías filosóficas existencialistas (Simons, 2001, p. 69), o seu non proficiente coñecemento do francés (Glazer, 2004), e os posíbeis motivos editoriais, como sostén de Lotbinière-Harwood ao explicar que os dous tomos de *Le deuxième sexe* se converteran nun único volume en *The Second Sex* porque «faced with the weighty two-volume original, perhaps the publishers condensed the text to reduce printing» (1991, p. 103).

Toda esta análise pon de manifesto o inxusto que resulta que o público anglófono só poida ter acceso a esta obra a través do prisma de Parshley e das palabras que escribiu hai máis de medio século. Mais, até cando esta inxustiza? En maio do ano 2000 a herdeira literaria e filla adoptiva de Beauvoir, Sylvie Le Bon de Beauvoir, escribiulle á editora de Gallimard para referirse á edición en inglés nestes termos:

This edition is a scandal and we have wrongly tolerated it for too long. There are numerous protests from scholars. Beauvoir was appalled by the cuts and mistranslations that betrayed her thinking, and she complained frequently about this (Glazer, 2004).

A consecuencia foi que Gallimard se puxo en contacto con Random House (que ten os dereitos exclusivos para a súa tradución ao inglés) para encargarlle unha nova tradución, pero dende o grupo editorial anglófono rexeitaron esta proposta, amparándose en que «in 2000, the audience for the book wasn't large enough to justify the cost of a new edition» (Glazer, 2004). Malia estes atrancos, Celena Kush anuncia que hai quen está agora encabezando

an initiative to persuade Gallimard and Knopf/Random House to entertain a new translation and comprehensive annotated edition of *The Second Sex*, which should transform the way in which this important book is used and understood (Kush, 2000).

As iniciativas máis representativas veñen de dúas fontes: unha é a Harvard University Press, interesada en publicar esta revisión da tradución, pero que de acordo coa súa directora executiva Lindsay Waters non é moi factíbel a curto prazo porque «it is a masterwork of 20th-century philosophy, but in English it is in chains» (Glazer, 2004). A outra posibilidade é que estudosas como Meryl Atman editen «a re-translation project to be published by Indiana University Press, under the editorship of Margaret Simons and with support from the National Endowment for the Humanities» (Glazer, 2004). Pero para que isto saia adiante é preciso que Knopf e Random House estean dispostas ou ben a publicala ou ben a vender os dereitos de tradución, «otherwise, American readers will have to wait until 2056, when *The Second Sex* goes into the public domain, to find out what Beauvoir really meant» (Kush, 2000). Entrementes, o único que estas e estes feministas poden facer é seguir publicando artigos nos que evidencien as carencias e erros da tradución ao inglés de *Le deuxième sexe*.

3. Análise do discurso paratextual

Despois desta análise (malia que breve por falta de espazo) sobre os textos é preciso analizar a información que achegan os paratextos, xa que pode resultar fundamental para dar datos acerca da posíbel existencia de alteración

ideolóxica, da que como dixen non só son responsábeis os tradutores, senón tamén editores, mecenas, iniciadores e, en definitiva, paratradutores.

3.1. *Le deuxième sexe*, en Francia

Tras unha análise das edicións publicadas en Francia por Gallimard (a orixinal de 1949 e reimpresións de 1960, 1978 e 1980), constato que en todas as edicións posteriores á orixinal de 1949 se respectou a presentación en dous volumes independentes; os títulos e subtítulos *Le deuxième sexe*, *Les faites et les mythes* e *L'Expérience vécue*; a dedicatoria da autora a Jacques Bost; así como as citas do volume I de Pitágoras e Poulain de la Barre e as do volume II de Kierkegaard e Sartre. As únicas mudanzas salientábeis entre orixinal e reedicións posteriores son que na primeira edición o volume I tiña catro capítulos, e nas edicións sucesivas o capítulo cuarto do volume I (*Formation*) convértese no primeiro do volume II, que pasa a ter catro partes en lugar das tres do orixinal.

Edición de 1949



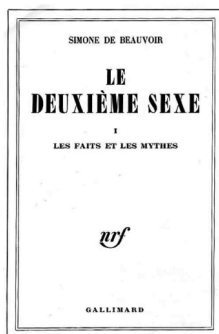
Edición de 1960



Edición de 1978



Edición de 1981



No que atinxe aos paratextos icónicos, hai que dicir que ao longo dos grosos volumes de *Le deuxième sexe* non hai ningunha ilustración, e a cuberta incorpora o único elemento gráfico da obra. Hai diferentes formas de presentar o libro: a edición de 1949 ten unha cuberta con tons negros e amarelos alaranxados, dando a impresión de pel de tigre, obra de “Photographisme h. Cohen”. A edición de 1978 mostra na cuberta unha escultura clásica, de mármore, dunha muller espida, a cargo de “Photographisme h. Cohen d’après photo Louis-Yves Loirat/rapho”. A cuberta das edicións de 1960 e 1981 é case idéntica: con letras negras sobre fondo branco menciónase o nome da autora, o título e subtítulo e a editorial.

3.2 *El segundo sexo en Hispanoamérica*

No tocante aos peritextos de *El Segundo Sexo* arxentino de 1954 (a primeira tradución ao castelán) 1977 e 1989, cómpre comezar dicindo que en todas as cubertas das obras analizadas aparece o nome da autora, o título da obra e o subtítulo correspondente a cada un dos volumes. Tras unha análise, cómpre recapitular en que difiren ou se asemellan os paratextos das obras traducidas por Palant aos da orixinal. Para comezar, respéctase a división da obra en dous volumes; tradúcese o título de forma bastante literal (*El segundo sexo*) e o mesmo acontece cos subtítulos (*Los hechos y los mitos* e *La experiencia vivida*); mantéñense as introducións da autora nos dous volumes; respéctanse a dedicatoria e as citas; non hai notas previas do tradutor nas que este puidese facer visíbel a súa intervención e reescritura do texto; e adóitanse manter as notas a rodapé da autora, aínda que ás veces sofren modificacións, como a ocasión na que o tradutor Pablo Palant –na súa ansia de darlle facilidades á súa audiencia– traduce ‘de máis’ cando no orixinal a autora se refire nunha nota a rodapé a unha revista dicindo que «Il est mort aujourd’hui, il s’appelait *Franchise*» (Beauvoir, 1960a, p. 11) e Palant traduce «Se llamaba *Franqueza* y ha desaparecido ya» (Beauvoir, 1977a, p. 9), ou tamén cando no orixinal Beauvoir fala de que «L’article de Michel Carrouges paru sur ce thème dans le numéro 292 des *Cahiers du Sud* est significatif» (Beauvoir, 1960a, p. 26) e Palant reescribe que «es significativo el artículo de Michael Carrouges sobre este tema que ha aparecido en el nº 22 de los *Cuadernos del Sud*» (Beauvoir, 1977a, p. 20). Por último, ao comparar o índice da edición hispanoamericana cos das edicións francesas, destaca o feito de que para determinar o índice en castelán, nalgúns casos séguese a edición orixinal de 1949, noutros casos edicións posteriores, e hai tamén ocasións nas que a estrutura do índice “vai por libre” respecto das catro edicións francesas consultadas.

Ao longo do texto hai algunha que outra nota do tradutor (aínda que non con moita frecuencia), e a maioría das veces empréganse para indicar referencias de traducións ao castelán das obras francesas citadas pola autora. Un exemplo áchase nas primeiras páxinas da introdución: do orixinal «Le rapport Kinsey par exemple se limite à définir les caractéristiques sexuelles de

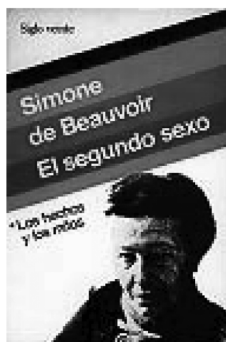
l'homme américain, ce qui est tout à fait différent» (Beauvoir, 1960a, p. 13), Pablo Palant escribe «El informe Kinsey, por ejemplo, se limita a definir las características sexuales del hombre norteamericano, lo que es completamente distinto. (Hay edición castellana de Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires). (N. del E.)» (Beauvoir, 1977a, p. 11).

No que atinxe aos paratextos icónicos, a cuberta de 1954 é sobria (en realidade non ten ningún elemento icónico ou gráfico). A edición de 1977 presenta dous volumes co mesmo deseño, pero en diferente cor (granate e marrón), e con elementos gráficos que representan 4 viñetas, caras de mulleres en catro momentos diferentes, todos eles moi felices a vulgar polos seus sorrisos. A edición de 1989, por último, presenta tamén dous volumes que teñen o mesmo deseño en diferentes cores, na cuberta amosan dúas fotografías diferentes da propia Simone de Beauvoir, con aparencia de madurez intelectual. Comparando estas cubertas coas da obra orixinal en francés destaca que non hai ningunha referencia a unha muller espida (xa sexa unha escultura clásica ou non).

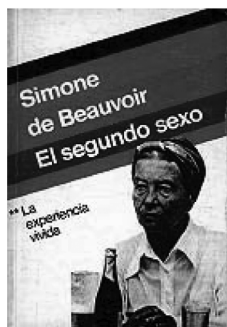
1954 (*Psique*)



1977 (*Siglo Veinte*)



1989 (*Siglo Veinte*)



3.3. *El segundo sexo, no estado español*

A primeira tradución que se fixo desta obra en España tivo lugar hai tan só sete anos, en 1998, medio século despois de que vira a luz por primeira vez en París. Pasando agora á comparación dos paratextos desta edición española coas de Francia, destaca que se respecta a división da obra en dous volumes; que tanto o título como os subtítulos se traducen ou reescriben de xeito bastante literal e igual que na arxentina (*El segundo sexo Los hechos y los mitos* e *La experiencia vivida*); que se manteñen as introducións da autora nos dous volumes; que tamén se traducen a dedicatoria e as citas; e que se manteñen as notas a rodapé da autora, seguindo como criterio que de tratarse dunha cita bibliográfica cun equivalente en castelán, será esta obra a indicada, mais de tratarse dunha obra sen equivalente en castelán, conservarase o nome en francés. Un exemplo disto áchase en que a xa mencionada nota do orixinal «Il est mort aujourd'hui, il s'appelait *Franchise*» (Beauvoir, 1960a, p. 11), se converte en castelán para Martorell «Ahora ya ha desaparecido, se llamaba *Franchise*» (Beauvoir, 1998a, p. 47). En comparación co orixinal francés hai que mencionar tamén a inclusión no volume I do prólogo a cargo da especialista e da bibliografía preparada pola tradutora. No referido ao índice, tórnase evidente que a obra de referencia que utilizou a tradutora para traducilo non foi a orixinal francesa de 1949, senón que se repite exactamente o índice das edicións de 1960 e 1981.

Respecto a outros elementos paratextuais, destaca que hai un prólogo sobre a obra e a autora escrito por unha estudosa/especialista no tema, que escribe en primeira persoa, facéndose visíbel, e demostra unha ampla bagaxe e coñecemento sobre Beauvoir e *Le deuxième sexe*. A tradutora Alicia Martorell tamén deixa pegada da súa intervención dende o comezo, pois cando presenta a bibliografía selecciona unha cita de Beauvoir que di «lo siento muchísimo, pero me resulta imposible recuperar las referencias a las obras inglesas que consulté. Hay demasiadas y de algunas sólo tuve la traducción. (S. de Beauvoir a H. M. Parshley, traductor de *El segundo sexo* al inglés, hacia 1951)» (Beauvoir, 1998a, p.35). Logo, nunha nota da tradutora a pé de páxina, Alicia Martorell fai visíbel cal ha ser a súa estratexia para facerlle falar a Beauvoir español cando teña que citar obras. Di Martorell na nota que

para no sobrecargar el texto con más notas, agrupamos las referencias que hemos podido encontrar en una bibliografía separada. En caso de que exista traducción al castellano, es la que citaremos. Desde luego, se mencionan en el texto bastantes obras de las que no hemos encontrado ninguna pista. [...] También queremos indicar que hemos conservado, cuando no era incompatible con el castellano, la especial forma de puntuar de S. de Beauvoir, pues es muy representativa de una época, de una corriente intelectual y de una forma de pensar (Beauvoir, 1998a, p. 35).

Esta nota da tradutora é absolutamente necesaria, xa que lle explica á audiencia a razón pola que algunhas citas bibliográficas corresponden a obras en francés e outras a obras en castelán, á vez que fai visíbel a súa intervención sobre o texto orixinal. Ademais desta, ao longo do texto hai algunha nota da tradutora máis, nas que Martorell –coas súas indicacións– serve de axuda para que a audiencia poida ir seguindo a argumentación filosófica da autora existencialista.

Á hora de analizar os paratextos icónicos, cómpre sinalar que *El segundo sexo* publicado en Cátedra ten o mesmo deseño de cuberta que todos os libros da colección Feminismos desta editorial. Ademais, a ilustración do volume I retrata a unha muller (que é a mesma Beauvoir); e a do volume II está enfocado dende máis lonxe, polo que se pode ver ao lado desa muller a un home (que é Jean-Paul Sartre). O deseño da cuberta foi obra de Carlos Pérez-Bermúdez, e a ilustración é do “Archivo AISA”. Comparando estes peritextos icónicos cos das obras orixinais, é doado apuntar que a ilustración da edición de Cátedra contrasta coa muller/estatua espida da edición de 1978 de Gallimard, xa que amosa unha muller maior, seria, símbolo da sabedoría, da reflexión consciente, da análise filosófica.



Edición española en Cátedra (1998)

3.4. *The Second Sex*, en Gran Bretaña (e outros países anglófonos)

Como xa mencionei con anterioridade, o público anglófono só tivo que agardar catro anos para poder ler no seu idioma este clásico de Beauvoir. Así, *The Second Sex* púxose á venda nos Estados Unidos por primeira vez en 1953, de man do editor A. Knopf (publicado en Bantam Books), traducido por Howard Parshley. En Gran Bretaña comercializouse por primeira vez nese mesmo ano, na casa editora Jonathan Cape Ltd.

Dende esa data até a actualidade ten habido numerosas reedicións e reimpresións de *The Second Sex*, unhas veces publicadas en editoriais británicas,

outras en editoriais estadounidenses, e máis recentemente polos diferentes selos editoriais (*imprint*) da grande e multinacional empresa editorial Random House³. Malia esta diversidade, todas as edicións de *The Second Sex* teñen un elemento en común: o seren traducidas polo profesor de zooloxía Howard Parshley. Para esta análise, contei con catro edicións publicadas en Gran Bretaña (1979, 1988, 1993, 1997), que conteñen a tradución realizada para o primeiro *The Second Sex*.

Facendo unha comparación dos paratextos de *The Second Sex* e *Le deuxième sexe*, o primeiro que hai que dicir é que non se respecta a división orixinal en dous volumes e tampouco se fai absolutamente ningunha referencia externa á división do contido en dous libros (*book one* e *book two*). O que si se fai é unha tradución do título bastante literal (agás na edición de 1997 na que se titula *Simone de Beauvoir, her world-famous study of The Second Sex*); tamén se respecta a introdución da autora, pero non se traduce nin se incorpora a dedicatoria a Jacques Bost ou as citas de Pitágoras, Poulain de la Barre, Kierkegaard e Sartre. Outra diferenza é que en todas as edicións se inclúe un texto previamente ao comezo da obra de Beauvoir: na edición de 1993 unha introdución escrita pola experta Margaret Crossland, unha bibliografía e unha cronoloxía, e nas edicións de 1979, 1988 e 1997 o prefacio do tradutor Howard Parshley. No tocante ás notas a rodapé, debo recoñecer que ás veces se manteñen, pero noutras ocasións non: o primeiro exemplo aparece na p. 13, onde comeza a introdución da autora. Na obra orixinal, o primeiro parágrafo remata con «Où sont les femmes? Demandait récemment un magazine intermittent», e na nota a rodapé explícase: «Il est mort aujourd'hui, il s'appelait *Franchise*» (Beauvoir, 1960, p. 11). Na tradución de Parshley esa nota da autora desaparece sen deixar pegada e só recolle o texto: «What has become of women? was asked recently in an ephemeral magazine» (Beauvoir, 1979, p. 13). O mesmo acontece con outras notas orixinais da autora, como aquela na que se explica o Rapport Kinsey, a obra de Levinas, etc., que desaparecen da versión en inglés.

Outros exemplos de desaparición inexplicábel de citas incluídas a rodapé no orixinal, son os que sinala Simons cando di que

in volume two of *The Second Sex* [...] Parshley deleted primarily quotations cited by Beauvoir. Some of the quotations (and footnotes) in the French edition are certainly too long. But the deletion, or condensation, of others is a great loss (Simons, 2001, p. 65).

E dado que, como expuxen anteriormente, o tradutor se fai visíbel no seu prefacio, estes cambios e mutilacións paratextuais pódense deducir quizais

3 Random House ten na actualidade sedes en varios países anglófonos do mundo e engloba, entre outros, a Vintage, Everyman, Knopf e Bantam Books.

(nas edicións que inclúen este *translator's preface*) logo de ler nas súas propias verbas que

my intention has been in general to avoid all paraphrasing not required by language differences and to provide a translation that is at once exact and —with slight exceptions— complete [...] I have also done some cutting and condensation here and there with a view to brevity [...] especially in certain of her quotations from other writers (Beauvoir, 1979, p. 11).

Isto contrasta completamente coa afirmación posterior do propio Parshley de que

at the publisher's request I have, as editor, occasionally added an explanatory word or two (especially in connection with the existentialist terminology) and pointed a few additional footnotes and bibliographic data which I thought might be to the reader's interest (Beauvoir, 1988, p. 8).

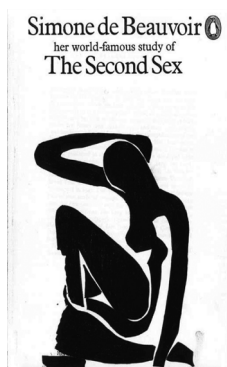
Respecto ás notas e elementos incluídos polo tradutor, hai que sinalar que na introdución (o *Translator's Preface*, que das catro edicións consultadas aparece en todas agás na de 1993, na que se substitúe pola introdución da experta Margaret Crossland) o tradutor faise visíbel, asinando como H. M. Parshley, Smith College, Northampton, Massachusetts. No entanto, esta visibilidade é enganosa: Parshley dá a impresión de ser transparente e xustifica que «practically all such modifications have been made with the author's express permission, passage by passage» (Beauvoir, 1979, p. 12), mais polos traballos das estudosas estadounidenses e británicas sábese que non é certo. Logo, o tradutor faise visíbel pero mente, provocando que a súa actitude poida ser aínda máis daniña que a de tradutores invisíbeis, pois cando a audiencia le a tradución en inglés pode pensar que en realidade se trata dunha versión “aprobada” pola autora.

Finalmente, cómpre mencionar tamén os cambios apreciábeis no índice, dos que o máis destacado é que aparece sempre ao final da obra (e non ao principio como nas edicións francesas) e que se divide en *Book One* e *Book Two* para englobar as partes e capítulos que no orixinal estarían, de feito, en volumes diferentes. Salientábel é tamén que na parte III do *Book One (Myths)* Parshley lle poña subtítulos a cada un dos capítulos, mentres que nas edicións francesas non se especificaba practicamente ningún destes mitos. Xorde unha dúbida: de onde sacou os títulos Parshley? Posíbel resposta: colleita propia ou colleita de paratradutores. Finalmente, chama a atención a reescritura de *L'expérience vécue* por *Woman's Life Today* como título do *Book Two* (o que sería o subtítulo incluído na cuberta para as edicións francesas), o que

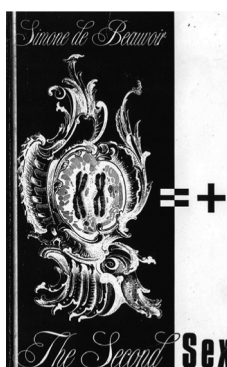
as William McBride notes, Parshley's translation of volume two as 'Woman's Life Today' rather than, more accurately, 'Lived Experience', effectively masks the significance of the work as a phenomenological description (Simons, 2001, p. 70).

No tocante agora aos paratextos icónicos, as edicións de 1993 e 1997 non presentan ningún elemento gráfico na cuberta, tan só elementos verbais como autora, título e editorial. Por contra, a edición de 1979 amosa a silueta dunha muller espida, con formas simples e suxestivas. Trátase de «Blue Nude 1952 by Henri Matisse, by courtesy of Garry Beyéler, Basel». E a edición de 1988 de Pan Books recolle na cuberta unha simboloxía indescribíbel, como facendo referencia ás entrañas dunha muller. O debuxo ten no seu interior dous xes (XX), os cromosomas femininos, e iso é igual a máis (XX = +). En todo o libro non hai datos acerca da/o responsábel do deseño.

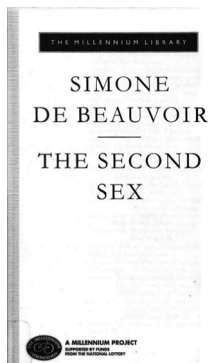
Penguin, 1979



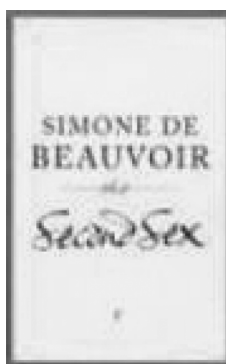
Pan Books, 1988



Everyman's, 1993



Vintage, 1997



En comparación coas cubertas dos volumes orixinais, as edicións en inglés sen elementos gráficos de 1993 e 1997 recordan ás francesas de 1960 e 1981, mentres que a edición en inglés de 1979 (coa escultura de Matisse) pode recordar en esencia á edición francesa de 1978 (que tiña unha escultura clásica dunha muller espida).

4. Á procura de responsabilidades

4.1. Análise textual

No caso concreto da análise da obra de Beauvoir dende un punto de vista textual —na súa tradución ao castelán en Latinoamérica, ao castelán no estado español e na tradución ao inglés— pódese concluír que a maior responsabilidade á hora de tomar decisións lle corresponde ao tradutor/a. Xustamente nesta toma de decisións a persoa tradutora pode realizar unha análise consciente ou inconsciente dos elementos que se deben considerar, sendo (neste último suposto) vítima da ideoloxía dominante. E malia que sempre que se traduce se produce unha manipulación (a tradutora ten que interpretar un texto de acordo coa súa ideoloxía antes de reescribilo noutra lingua), constato —logo da análise presentada neste traballo— que na tradución de francés a inglés tivo lugar unha alteración textual importante das palabras de Beauvoir dende os presupostos da ideoloxía dominante, que con toda probabilidade foi debida á análise inconsciente do tradutor, e que tivo como consecuencia máis importante o xurdimento de diverxencias case irreconciliábeis entre o desenvolvemento dos feminismos das francófonas e das anglófonas. En síntese, por ignorancia e por descoñecemento o tradutor non fixo unha reflexión consciente acerca da obra que tiña que traducir nin das súas implicacións, producindo así un novo texto en inglés baixo a influencia da ideoloxía dominante: por exemplo, en cuestións de xénero a ideoloxía dominante é patriarcal, e Parshley fixo unha selección sexista das pasaxes que omitiu e incluíu.

A principal diferenza entre a tradución ao castelán efectuada por Pablo Palant nos anos 50 e a realizada por Alicia Martorell en 1998 é a invisibilidade ou visibilidade da persoa tradutora, respectivamente, e o nivel de implicación persoal na obra. Sendo estas dúas persoas responsábeis dos textos que producen, Palant agóchase detrás das palabras que escribe, converténdose nun tradutor invisíbel, mentres que Martorell dá a oír a súa voz nas notas da tradutora e na compilación bibliográfica das obras citadas ao longo do libro. Nunha desas notas, Martorell explica cal é a súa estratexia a seguir ante, por exemplo, citas de material bibliográfico estranxeiro, e logo amósase coherente con ela, sen que pareza que Palant teña unha estratexia. Quizais outra diferenza entre ambos sexa tamén que Palant fixo unha análise do texto máis inconsciente que a realizada por Martorell, que cando afrontou a tradución pasaran xa cincuenta anos dende a súa aparición e coñecía (coa perspectiva que dá a distancia cronolóxica) as importantes repercusións da obra.

4.2. Análise paratextual

Canto aos paratextos destas dúas edicións, cómpre dedicarlle unhas liñas a intentar atribuír responsabilidades en cada unha das versións publicadas. Así, no tocante a *El Segundo Sexo* arxentino, Palant traduciu para que se publicase nunha editorial de obras fundamentalmente de psicoloxía e medicina (en principio, susceptíbel de seguir a ideoloxía dominante). E así, repartindo responsabilidades entre tradutor e paratradutores, considero que se lle pode atribuír a Palant a decisión de traducir e conservar a dedicatoria do orixinal; as citas de Pitágoras, Poulain de la Barre, Kierkegaard e Sartre; as notas a rodapé da autora; e a decisión de incluír nalgúns casos notas do tradutor, que son necesarias para permitirlle á audiencia hispanofalante localizar e consultar as obras citadas por Beauvoir. Pero estas notas son bastante neutras e non se oenelas a voz do tradutor, que en ningunha ocasión chega a comentar os problemas cos que se atopou para dar esas referencias e non dá facilidades para que unha audiencia leiga siga as argumentacións da filósofa existencialista Beauvoir.

No que atinxe a *El Segundo Sexo* de Cátedra, a Martorell encargóuselle a tradución para a colección Feminismos. Así, no tocante á adscrición ideolóxica, a editora é a encargada da colección Feminismos, polo que xa fai explícito que a súa ideoloxía non se prega á dominante patriarcal. Nun intento de atribuírlles responsabilidades ós axentes que interveñen no proceso, resulta bastante evidente que a decisión de editar dous volumes, de incorporar un prólogo dunha experta, de seleccionar parte dese prólogo como texto para aparecer na cuberta posterior e a decisión de encargar a ilustración e o deseño das cubertas lle corresponderon á editora, que tamén foi quen decidiu incluír os nomes das persoas do consello asesor da colección Feminismos e quen decidiu como describir os dereitos de copyright e as subvencións que recibiron para publicar o libro. A tradutora foi a responsábel de facer a bibliografía que aparece despois do prólogo da experta e antes do comezo da obra propiamente dita, mais é difícil establecer se por iniciativa propia ou por encargo da editora. Tamén foi quen decidiu encabezar esa bibliografía seleccionando unha cita de Beauvoir e incluíndo unha nota a rodapé para explicar cal era a súa postura ideolóxica e cal había ser a súa estratexia ao longo da reescritura de *Le deuxième sexe*. Alicia Martorell fixo posibelmente a tradución ao español da dedicatoria e das citas de Pitágoras, Poulain de la Barre, Kierkegaard e Sartre (pois non coincide literalmente coas de Palant); incluíu as introducións da autora e respectou as notas orixinais que Beauvoir escribiu. E, en definitiva, é responsábel das numerosas “N. de la T.” que aparecen ao longo da versión publicada en Cátedra, así que a tradutora faise visíbel no texto que reescribe, advertíndolle á audiencia que criterios determinan as súas decisións e cal será a súa estratexia tradutiva, que como apuntei na introdución deste traballo é precisamente un dos principios que defenden os feminismos.

Recompilando e comparando diversos elementos paratextuais entre Buenos Aires e Madrid, cómpre afirmar que na tradución das citas só unha delas (a de Pitágoras) coincide nas traducións de Martorell e Palant, polo que se pode deducir que pertence a unha obra cuxa tradución está estandarizada. En segundo lugar, a reescritura do índice de Palant e a de Martorell difiren notabelmente, até o punto de que Martorell reescribe como «las circunstancias biológicas» o que para Palant son «los elementos de la biología», e para Beauvoir «les donnés de la biologie». No apartado de paratextos icónicos, hai que mencionar que a ilustración de cuberta da edición de *El segundo sexo* publicada por Cátedra dentro da colección Feminismos amosa a unha muller madura, reflexiva, símbolo da sabedoría, porque efectivamente se trata dun libro no que a autora achega a súa corrente filosófica e feminista. Pola contra, nas edicións analizadas que se publicaron en Buenos Aires, pásase da sobriedade e seriedade absoluta da cuberta de 1954 á cuberta que retrata catro viñetas con caras de mulleres moi felices, aínda que tamén hai que recoñecer que a edición de 1977 amosa a fotografía de dúas mulleres maduras, que poderían simbolizar, ao igual que na de Cátedra, a madurez e sabedoría feminina.

Á hora de outorgar responsabilidades acerca da alteración de paratextos en *The Second Sex*, xorde a dúbida acerca de quen decidiu aspectos como o de incluír un prefacio do tradutor, traducir a introdución da autora pero eliminando a maioría das súas notas a rodapé e omitir a dedicatoria da obra e as citas de autores que incluíu Beauvoir no orixinal: foi cousa do tradutor e editor Howard M. Parshley, ou do responsábel da editorial Alfred Knopf (como suxire o tradutor no seu prefacio) que perseguía reducir o contido dos dous volumes en francés e publicar tan só un libro? Alfred Knopf foi quen decidiu que os dous volumes de *Le deuxième sexe* se convertesen nun só en inglés, e con esas “ordes” se dirixiu ao que sería o tradutor da obra. E é tamén responsabilidade das editoriais que nin na cuberta nin na portada se faga alusión a que, en efecto, o volume en inglés “equivale” a dous volumes en francés (nin sequera se mencionan na cuberta nin na portada os títulos de cada un dos libros *The facts and the myths* e *Women’s Life Today*). Competencia exclusiva de Everyman’s Library (da Random House) é a decisión de substituír na edición de 1993 o prefacio do tradutor pola introdución dunha experta e incluír unha bibliografía e máis un índice cronolóxico. Respecto á edición de 1979, foi tamén decisión de Penguin Books tanto titular con *Simone de Beauvoir her world-famous study of The Second Sex* como incluír unha biografía de Simone de Beauvoir na primeira páxina do libro.

5. Conclusións

Ao longo deste traballo presentei a ideoloxía como determinante do proceso de tradución, sen esquecer a función que desempeña tamén na paratradución, decote obviada, e relacionei tamén este concepto coa corrente feminista a través da análise de *Le deuxième sexe*.

En síntese, polo que respecta á análise textual e paratextual, intentei determinar a quen cumpría adxudicar responsabilidades sobre a creación dos textos e paratextos ou, dito doutro xeito, intentei desvelar quen son as “decidoras” dos diferentes elementos que converten unha tradución nun libro, e que buscan unha aceptabilidade da obra na sociedade receptora, ben a niveis xerais (tomando decisións acordes cos valores e crenzas dominantes), ben para servir a intereses determinados e pode que minoritarios: dun ou doutro xeito son transmisoras de ideoloxía e todo o que fan estas axentes segue unha estratexia comunicativa chea de ideoloxía.

5.1. O papel dos tradutores

No que atinxe á creación textual (a tradución propiamente dita), a responsabilidade do tradutor é obvia, mentres que en canto aos paratextos, conclúo que a persoa tradutora é responsábel das notas da tradutora ou do tradutor, que no caso concreto de *El segundo sexo* e *The Second Sex* se poden considerar en xeral necesarias (achéganlle á audiencia información valiosa sobre fontes bibliográficas) e nalgúns casos dirixen dalgún xeito a lectura na medida en que transmiten ideoloxía de forma explícita (como cando Martorell explica nunha nota, en primeira persoa, a estratexia tradutiva que vai seguir na reescritura da obra orixinal). Malia isto, resulta razoábel formularse a pregunta de que quizais poidan seguir directrices que lles chegan da editora, como poñía de manifesto o propio Parshley no seu prefacio.

Comparando o labor de Parshley, Palant e Martorell, cómpre salientar que amosan diferentes niveis de implicación na obra. Esta implicación maniféstase na vontade ou non de respectar as notas a rodapé que incluíu a autora no orixinal, na consulta de fontes bibliográficas para ofrecerlle datos actualizados e dispoñíbeis á súa audiencia, na coherencia das estratexias (Palant di *Franqueza* e *Cuadernos del Sud* cando Martorell opta por dar o nome correcto tal e como aparece no orixinal *Franchise* e *Cahiers du Sud*), ou finalmente na súa participación na obra máis alá da tradución con, por exemplo, a redacción de prólogos ou bibliografías previas, aínda que neste último caso habería que preguntarse, unha vez máis, se non están simplemente a “obedecer” ou cumprir encargos.

5.2. O labor dos paratradutores

Do consenso entre tradutores e paratradutores podería xurdir a decisión de conservar ou non as dedicatorias, citas e notas da autora incluídas na obra orixinal. Nos casos nos que o paratexto traducido (títulos, subtítulos, notas da autora, citas do comezo, etc.) é moi semellante ao orixinal, quizais puido haber unha intervención máis notábel da persoa tradutora, e así poderíase apuntar que Alicia Martorell e Pablo Palant desempeñaron un papel destacado á hora de decidir a inclusión destes elementos na súa tradución. Mais ó contrario, nos casos en que é obvio que hai un cambio, probabelmente se trate dunha maior e

máis exclusiva responsabilidade do paratradutor, e entón habería que recoñecer que Parshley tivo pouco que dicir acerca de facer desaparecer do comezo a dedicatoria e as citas, e acerca de omitir na cuberta os subtítulos de cada parte. E isto, tendo en conta o agravante de que un prólogo, unha dedicatoria, o título, son elementos na tradución de textos literarios que aparecen como depositarios primeiros da ideoloxía da obra. Por que a autora lle dedicou a obra a un Jacques Bost co que estivo relacionada sentimentalmente e persoa que influíu poderosamente na elección do título *Le deuxième sexe*? Por que a autora decidiu incluír citas de Pitágoras, de Poulain de la Barre, ou do mesmísimo Sartre co que tan relacionada estivo? Estas preguntas, que si se pode facer a audiencia hispanofalante, nunca xurdirán no público anglófono.

A primeira das decisións que claramente agroman dos paratradutores das edicións desta obra en inglés, castelán para Latinoamérica e castelán para o Estado español é a do número de volumes nos que editala. En Arxentina e en España respectáronse os dous volumes do orixinal⁴, pero nas edicións para o ámbito anglófono reducíronse os dous tomos orixinais a un único tomo sen previo aviso. Non se fai constar en ningures que o orixinal consta de dous tomos, e tampouco se indican con claridade os subtítulos de cada un dos volumes: malia que no índice si se di *book one* e *book two*, non se explica que orixinarmente eran libros fisicamente independentes. Así, estes paratradutores están a levar a cabo unha intervención sobre o texto orixinal, pero agóchana e non din que están a mudala, sabedores de que podería crear problemas de aceptación na sociedade receptora, que podería considerar “unha mala tradución” aquela que reduce o contido de dous libros a un só. E resulta ilustrativo citar a autora Lane-Mercier cando sostén que «the invisible **paratranslator** is no longer the one who merely resort to fluent strategies, but the one who refuses to take over responsibility for his or her manipulations» (1997, p. 65 *apud* Reimóndez 2001, p. 96. A negriña é miña).

En segundo lugar, falando agora dos peritextos icónicos, as paratradutoras son quen deciden como han ser as cubertas de cada edición, tendo en conta que «a dimensión icónica do texto [...] o seu aspecto visual resultan ser parámetros esenciais que condicionan [...] sobre todo, a lectura e reescritura do texto» (José Yuste, 2001, p. 850 *apud* Garrido, 2004, p. 36). Nas cubertas da obra obxecto de análise representouse ou ben a “neutralidade icónica” con cubertas sen ningún elemento gráfico ou ben a diferentes tipos de mulleres: a que ten madurez intelectual, a que é nova e ten risa fácil de orella a orella, á que simbolizan as estatuas espidas, etc. Outro exemplo de como se transmite ideoloxía coa elección das ilustracións de cuberta ofréceo Simons (2001, p. 61) cando fala da «1968 Bantam paperback edition of *The Second Sex*, the one with the photography of a naked woman on the cover. After all, this was

4 Malia que en 1998 se publicou en Buenos Aires *El segundo sexo* nun só tomo, ao que non tiven acceso para a realización deste traballo.

thought to be a book about sex». Da mesma idea é Garrido (2004, p. 36) que sostén que

cando as editoriais escollen os títulos e as imaxes da cuberta do libro están a seguir unha estratexia comunicativa inzada de ideoloxía. Esta escolla determina unha recepción, unha lectura —ideolóxica— e ata apunta o tipo de público ao que vai dirixido.

O terceiro dos aspectos salientábeis é a elección do título, e a este respecto cómpre lembrar que en inglés o título *The Second Sex* é o mesmo en todas as edicións (quizais porque houbo un consenso dende que Knopf decidiu sacar a primeira en 1953) agás na de 1993, cuxo título é diferente (*Simone de Beauvoir her world-famous study of The Second Sex*). Nesta decisión, obviamente, o tradutor non tivo nada que dicir. O título en castelán é o mesmo nas edicións arxentinas e nas españolas. O motivo parece evidente: a primeira edición en España saíu máis de corenta anos despois da edición en Arxentina, e os paratradutores non se cuestionaron mudalo porque para centos, se non milleiros, de cidadás e cidadáns do estado español a edición arxentina fora a única que puideran consultar durante os anos de censura e represión franquista. Logo, conservar o título facía máis doado identificar unha obra que xa podía ser coñecida.

En cuarto lugar, ás paratradutoras correspondeu tamén a decisión de encargar colaboracións alleas para incluír nas diferentes edicións: un prefacio ao tradutor no caso da maioría das edicións inglesas; un prólogo a unha experta no caso da edición de Cátedra e na de Everyman; e diferentes apartados cuxa elaboración lle correspondeu á tradutora, como a bibliografía de Martorell para Cátedra, a cronoloxía na edición de Everyman, ou as notas que, segundo Parsley, lle recomendou facer o editor da primeira edición de *The Second Sex* para explicar termos do existencialismo.

Finalmente, as diferentes maneiras de estruturar os índices pódenselles atribuír tamén a paratradutores, xa que por exemplo comparando a edición arxentina coas catro francesas analizadas, áchase que se seguen aspectos diferentes e mesmo hai elementos nos que a edición de Buenos Aires “vai por libre”. Ao centrarse nas catro edicións en inglés, hai diferenzas tamén entre elas en canto ao xeito de presentar as partes e os capítulos, e obviamente iso non pode ser atribuíbel de ningún xeito ao tradutor. E por último, son as paratradutoras tamén quen se encargan de facer figurar nun ou noutro lugar, máis ou menos á vista, o nome das persoas encargadas da tradución. Nas edicións en castelán, o nome de Pablo Palant e de Alicia Martorell só aparece en páxinas interiores, mentres que na maioría das edicións en inglés xa se indica na cuberta que o libro foi «translated and edited by Howard M. Parsley», e logo menciónase en todas as páxinas interiores a carón do nome da autora.

En definitiva, por que se producen estes cambios nas diferentes edicións publicadas en diferentes países, para diferentes audiencias e en diferentes pe-

ríodos históricos? A resposta é a vontade manifesta de introducir unha carga ideolóxica mediante a que adaptar as edicións a uns valores determinados (normalmente os dominantes), asegurando a aceptabilidade da obra traducida na sociedade receptora. Malia a isto, ponse tamén en evidencia a importancia dos factores económicos e de mercado, xa que por exemplo no caso da edición en inglés hai tradutoras que queren facer unha nova versión diferente á reimpresión de Parshley, e para iso deben facerlle fronte a uns/unhas axentes (as/os paratradutores) que non están polo labor.

Ao longo deste traballo analizouse o traballo dunha autora, de tres tradutores que reescribiron en dous idiomas, e de sete editores e editoras.

En principio, de acordo coas teorías esencialistas da tradución, poderíase pensar que o feito de que a obra orixinal se traducise a dous idiomas significaría que tan só habería dous textos traducidos válidos, un por idioma, de xeito que ou a tradución de Martorell ou a Palant non fosen fieis ao orixinal. Non obstante, se dous textos traducidos nunca son iguais é porque na súa tradución (e interpretación) inflúe a postura ideolóxica da tradutora, xunto aos contextos sociais, políticos, culturais e a outros aspectos como a experiencia laboral e a competencia tradutora. E como resultado orixínanse diferentes textos traducidos que poden ser perfectamente válidos.

Nun segundo paso, o feito de que a obra orixinal fose traducida por tres persoas podería implicar que si debería haber tres versións diferentes, pero que cada unha delas tería que ser repetida exactamente en cada posterior reedición ou reimpresión do libro. No entanto, os libros publicados en Arxentina véndense todos como tradución de Palant pero teñen diferenzas entre eles; e os libros publicados nos países anglófonos véndense todos como tradución de Parshley e tamén teñen notábeis diverxencias. Xa que logo, as variacións e diferenzas na presentación do soporte libro dun mesmo traballo tradutivo implican que a persoa que traduce ten pouco que dicir ao respecto e que son as e os paratradutores os que deciden sobre estes aspectos tan cruciais que transmiten diferentes mensaxes (ideolóxicas) á audiencia. E tendo moi presente que «a cultura dominante é a que escolle o discurso que se debe expandir e iso cómpre buscalo nas estratexias de tradución, nas normas e nos discursos que xestionan» (Garrido, 2004, p. 37), o papel desempeñado polas paratradutoras é dobremente importante porque as seleccións e intervencións sobre o soporte orixinal do ben cultural libro non só reflicten unha ideoloxía, senón que tamén contribúen a formala.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAIR, Deirdre. 1990. *Simone de Beauvoir. A biography*. Nova York: Summit, 1990.
- BASSNETT, SUSAN e LEFEVERE, André (eds.). 1990. *Translation, History and Culture*. Londres e Nova York: Pinter Publishers, 1990.

- BASSNETT-McGUIRE, Susan. 1991. *Translation Studies*. Londres e Nova York: Routledge, 1991.
- BAXTER, Neal Robert. 2005. "On the need for non-sexist language in translation". *Language, Society and Culture. The International Journal of Language, Society and Culture*, 15. (Última consulta: 05/03/2006). Disponible en <http://www.educ.utas.edu.au/users/tle/JOURNAL/ARTICLES/2005/15-1.htm>
- BEAUVOIR, Simone de. 1949a. *Le deuxième sexe. Vol. I. Les Faits et les Mythes*. París: Gallimard, 1949a.
- _____. 1949b. *Le deuxième sexe. Vol. II. L'Expérience Vécue*. París: Gallimard, 1949b.
- _____. 1954a. *El segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Psique, 1954a.
- _____. 1954b. *El segundo sexo. Vol. II. La experiencia vivida*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Psique, 1954b.
- _____. 1960a. *Le deuxième sexe. Vol. I. Les Faits et les Mythes*. París: Gallimard, 1960a.
- _____. 1960b. *Le deuxième sexe. Vol. II. L'Expérience Vécue*. París: Gallimard, 1960b.
- _____. 1977a. *El segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1977a.
- _____. 1977b. *El segundo sexo. Vol. II. La experiencia vivida*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1977b.
- _____. 1978a. *Le deuxième sexe. Vol. I. Les Faits et les Mythes*. París: Gallimard, 1978a.
- _____. 1978b. *Le deuxième sexe. Vol. II. L'Expérience Vécue*. París: Gallimard, 1978b.
- _____. 1979. *Simone de Beauvoir her world-famous study of The Second Sex*. Traducción de Howard Parshley. Londres: Penguin Books, 1979.
- _____. 1981a. *Le deuxième sexe. Vol. I. Les Faits et les Mythes*. París: Gallimard, 1981a.
- _____. 1981b. *Le deuxième sexe. Vol. II. L'Expérience Vécue*. París: Gallimard, 1981b.
- _____. 1988. *The Second Sex*. Traducción de Howard Parshley. Londres: Pan Books (Picador Classics), 1988.
- _____. 1989a. *El segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1989a.
- _____. 1989b. *El segundo sexo. Vol. II. La experiencia vivida*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1989b.
- _____. 1993. *The Second Sex*. Traducción de Howard Parshley. Londres: Everyman, 1993.
- _____. 1997. *The Second Sex*. Traducción de Howard Parshley. Londres: Vintage, 1997.

- _____. 1998a. *El segundo sexo. Vol I. Los hechos y los mitos*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1998a.
- _____. 1998b. *El segundo sexo. Vol II. La experiencia vivida*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, Univ. de València, Instituto de la Mujer, 1998b.
- BELLUCCI, Maribel. 2003. "Recordando al Segundo Sexo". En *Red Informativa de Mujeres de Argentina, Rebelión*. Publicado o 26 maio 2003. (Última consulta 17/06/05). Disponible en <http://www.rebellion.org/mujer/030526bellucci.htm>
- BIOCOM. 2004. "The Price of a Botched Translation". En *Biocom Xapón*. Publicado o 21/08/2004. (Última consulta 29/06/05). Disponible en http://www.biocom-jp.com/ee/tn/weblog/the_price_of_a_botched_translation/
- CHAMBERLAIN, Lori. 1992. "Gender and the Metaphors of Translation". En VENUTI, Lawrence (ed.) *Rethinking translation: Discourse, subjectivity, ideology*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.
- CRONIN, Michael. 2000. "Ideology and Translation". En CLASSE, Olive (ed.) *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Vol I, p. 694-696. Londres: Fitzroy Dearborn, 2000.
- DÉPÊCHE, Marie-France. 2002. "As traduções subversivas feministas ontem e hoje". En *Labrys, Estudos Feministas*, número 1-2, julho/dezembro. (Última consulta: 01/02/2006). Disponible en http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/mfd1.htm
- DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne. 1991. *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin-The body bilingual. Translation as a rewriting in the feminine*. Montreal: Les éditions du remue-ménage/Toronto: Women's Press, 1991.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel. 2003-2004. "Texto e paratexto. Traducción e Paratraducción". En *Viceversa, Revista Galega da Tradución*, nº 9-10, p. 31-39.
- GLAZER, Sarah. 2004. "Lost in Translation". En *The Washington Post*. Publicado o 22 agosto 2004. (Última consulta 27/06/05). Disponible en <http://www.sartre.org/Existentialism/TheLegacyofSimonedBeauvoir.htm>
- GODARD, Barbara. 1990. "Theorizing Feminist Discourse/Translation". En BASSNETT, Susan e LEFEVERE, André (eds.) *Translation, History, Culture*. Londres e Nova York: Pinter Publishers, 1990.
- _____. 1995. "Translating (as) Woman: Review of Susanne de Lotbinière-Harwood *Re-Belle et Infidèle*". En *Essays on Canadian Writing*, 55: 71-82.
- GROSZ, Elisabeth. 1990. "Contemporary Theories of Power and Subjectivity". En GUNEW, Sneja (ed.) *Feminist Knowledge: Critique and Construct*. Londres: Routledge, 1990.
- HATIM, Basil e MASON, Ian. 1997. *The translator as communicator*. Londres: Routledge, 1997.

- IMBERT, Claude e GROSHOLZ, Emily. 2004. "Simone de Beauvoir: A Woman Philosopher in the Context of her Generation". En GROSHOLZ, Emily (ed.) *The Legacy of Simone de Beauvoir*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- KLAW, Barbara. 1995. "Sexuality in Simone de Beauvoir's Les Mandarins". En SIMONS, Margaret (ed.) *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. Pennsylvania: Penn State Press, 1995.
- KUSH, Celena E. 2000. "Scholars and professionals take a second look at *The Second Sex*". En *Outreach Magazine*, The Pennsylvania State University, Vol. primavera/verán 2000. (Última consulta 27/06/05). Disponível en http://www.outreach.psu.edu/News/magazine/Vol_2.3/secondsex.html
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.
- MOI, Toril. 2004. "While We Wait: Notes on the English Translation of *The Second Sex*". En GROSHOLZ, Emily (ed.) *The Legacy of Simone de Beauvoir*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NOUSS, Alexis. 2000. "Structuralism, Post-structuralism and Literary Translation". En CLASSE, Olive (ed.) *Encyclopedia of Literary Translation into English*, vol II, p. 1351-1355. Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.
- REIMÓNDEZ MEILÁN, María. 2001. *Interaccións entre teoría da tradución, feminismo e postcolonialismo: revisión de tres alicerces e achega práctica*. Tese de licenciatura. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2001.
- SIMON, Sherry. 1990. "Translating the Will to Knowledge: Prefaces and Canadian Literary Politics". En BASSNETT, Susan e LEFEVERE, André (eds), *Translation, History and Culture*. Londres e Nova York: Pinter Publishers, 1990.
- _____. 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- SIMONS, Margaret A. 2001. *Beauvoir and The Second Sex. Feminism, Race and the Origins of Existencialism*. (Maryland): Rowman and Littlefield Publishers, 2001.
- VAN DIJK, Teun A. 2003. *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel Lingüística, 2003.
- VENUTI, Lawrence (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity and Ideology*. Londres e Nova York: Routledge, 1992.
- VON FLOTOW, Luise. 1991. "Feminist Translation: Context, Practices and Theories". En *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, 4:2: 69-84.
- _____. 1995. "Beginnings of an European Project: Feminisms and Translation Studies". En *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, 8:1: 271-277.
- _____. 1997. *Translation and Gender. Translation in the Era of Feminism*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

QUEN LLE TEN MEDO A JAMES JOYCE? : REFLEXIÓNS EN TORNO Á INMINENTE TRADUCIÓN GALEGA DE *ULYSSES*

M. Teresa Caneda Cabrera
Universidade de Vigo

“I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality”

James Joyce

Resumo

Este traballo propón unha serie de reflexións en torno a cuestións fundamentais no que respecta ao tema da tradución dunha das novelas máis complexas e emblemáticas da literatura universal. Á luz de consideracións previas sobre a idiosincrática tarefa da tradución no caso de *Ulysses* a autora analiza algúns dos aspectos máis problemáticos no borrador do primeiro capítulo da inminente tradución galega.

Palabras clave: *Ulysses*, tradución galega, Xeración Nós, recepción do Ulises, estratexias de tradución, criterios de calidade da tradución

Abstract

This essay reflects on fundamental questions concerning the task of the translator in the case of one of the most complex and emblematic novels of world literature. In the light of her considerations on the unprecedented way in which language becomes itself the centre of attention in *Ulysses*, the author discusses some of the most problematic aspects of the imminent Galician translation as they appear in the draft of the first chapter.

Keywords: *Ulysses*, Galician translation, *Xeración Nós*, reception of *Ulysses*, translation strategies, translation quality criteria

Escribo estas liñas en agosto de 2006 en Ourense, xusto cando se fan oitenta anos da publicación dos anacos da “soadísima novela de James Joyce”

que Ramón Otero Pedrayo “puxo en galego” quizais non lonxe de onde eu me atopo. Sobre o interese da Xeración Nós, en particular sobre os textos que Otero Pedrayo e Vicente Risco dedicaron á figura e a obra do escritor irlandés así como ás implicacións da tradución oteriana como “xesto cultural” teño xa escrito noutros traballos. No meu labor como investigadora da ficción narrativa de Joyce, un labor/reto sobre o que o propio Joyce ironizou cando advertiu que pretendía ter os seus críticos atarefados durante séculos, ocupou un lugar sinalado a reflexión sobre a cuestión da recepción do autor en Galicia¹. Non tanto porque o tema non teña sido xa abordado no noso país por numerosos especialistas desde perspectivas ben variadas², senón porque desde un punto de vista persoal, e case diría que emocional³, impúxenme o deber moral de dar a coñecer nun ámbito máis internacional a relevancia que no seu momento tivo a emblemática tradución. Por expresalo co discurso universalista propio da Xeración Nós, entendo que a miña tarefa debe ser a de recontextualizar o dinamismo do panorama cultural galego dos anos vinte nas coordenadas da cartografía universal dos estudos joyceanos.

Sen dúbida ningunha o achegamento a Joyce constituíu no seu momento unha mostra do esforzo europeista da Xeración Nós, un elocuente testemuño do seu proxecto de modernización do sistema literario e do seu interese polo que se estaba a desenvolver máis alá dos Pireneos. Pero, ademais, co paso do tempo, a famosa tradución dos “anacos”, a miúdo invocada polo seu carácter de xesta cultural, acabou por “canonizar” a figura de Joyce no imaxinario colectivo galego onde ocupa desde

1 Ver M. Teresa Caneda Cabrera. “Nacionalismo e Modernismo: Joyce en galego”. *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Ed. Dieter Kremer. Trier:Galicien -Zentrum der Universität Trier, 2001. // M. Teresa Caneda Cabrera. “Translation Literature and Nation: The Xeneración Nós and the Appropriation of Joyce’s Texts”. *Trasvases Culturales:Literatura, Cine y Traducción*. Eds. J. M. Santamaría et al. Depto. de Filología Inglesa y Alemana: Universidad del País Vasco, 1997. // M. Teresa Caneda Cabrera. “Literatura, traducción e reconfiguración da identidade nacional: a ‘apropiación galega’ do *Ulises*”. *Grial137*. Vigo: Galaxia, 1998.

2 Para unha relación completa dos autores que teñen traballado sobre o tema da tradución ver Xosé Manuel Dasilva. “A nosa tradución máis famosa”. *A Trabe de Ouro*. III, XV. 2004.

3 Curiosamente, as figuras de Risco e Otero ocupan desde hai tempo un lugar de excepción no meu imaxinario por se trataren de dúas personaxes das que teño escoitado falar a miúdo no ámbito familiar. Do primeiro como profesor de filosofía, aferrado ao intelectualismo elitista, hermético, e mesmo misóxino, da súa particular torre de marfil. Do segundo, coma un ilustrado moito máis cordial e bo que non dubidaba en recibir en Santiago os seu paisanos de Ourense. Aínda que anécdotas persoais, nos relatos da miña nai sobre os seus encontros de moza cos persoeiros da nosa cultura eu vexo metáforas do carácter eminentemente patriarcal que ten caracterizado a traxectoria do panorama cultural galego do século XX. Non pretendo con isto facer unha observación sobre a evidente e elocuente ausencia de escritoras no desenvolvemento do noso sistema literario ata hai ben pouco, senón chamar a atención sobre a escasa ou nula representatividade das mulleres nos círculos da *intelligentsia* editorial galega e a súa invisibilidade, aínda hoxe, nos escenarios onde se toman as decisións que en definitiva son responsables do deseño dos “nosos” produtos literarios e a configuración da “nosa” identidade cultural.

entón un espazo privilexiado de obrigada referencia para as nosas elites intelectuais. O certo é que un breve repaso polas declaracións de calquera das figuras literarias de máis sona no panorama actual serve para decatarnos da existencia dunha reiterada invocación á controvertida personalidade e traxectoria de Joyce, aínda que só sirva como excusa para falar da produción propia.

Ata certo punto, este interese e mesmo reverencia perante a obra do irlandés estaría a falarnos dunha demanda implícita do público galego en xeral, que levaría oitenta anos agardando pola tradución completa de *Ulysses*. A novela, que xa foi traducida á maioría das linguas, e en moitas delas conta con máis dunha versión⁴, fascinou a numerosas xeracións de lectores e críticos de todo o mundo desde a súa publicación en 1922. Se ben é xa un tópico dicir que se trata dunha das obras máis eruditas e complexas da literatura universal, o certo é que *Ulysses* inaugura o gran tema da novela moderna ao elevar o cotía e o ordinario á dimensión que tradicionalmente ocupaba o heroico, erixíndose deste xeito na gran novela da modernidade. Así llo recoñeceu a editorial estadounidense *Modern Library*, filial de *Random House*, cando ao comezo do novo milenio publicou unha lista das mellores novelas do século XX na que *Ulysses* aparecía no primeiro posto da clasificación.

Xa que logo, a falta dunha tradución galega da novela máis emblemática da nosa época non deixa de constituír unha significativa ausencia entre tantas outras, un chamativo recordatorio de que nos atopamos ante unha escena cultural deficitaria. Aínda que non é este o momento de reflexionar sobre o papel das traducións como axentes nos procesos de normalización dunha cultura e unha lingua, resulta evidente que a falta dun *Ulysses* galego é síntoma e mesmo metáfora dos efectos da discontinuidade histórica que interrompeu o dinamismo e vitalidade dun pasado cultural do que é testemuño o esforzo pioneiro de Otero. Malia que esta débeda pendente co público galego fora saldada en parte coa publicación das traducións das outras dúas obras máis relevantes do escritor irlandés, a colección de relatos curtos *Dublineses* (Xerais, 1990) e a novela *O retrato do artista cando novo* (Laivento, 1994), é agora, coa nova de que pronto sairá ao mercado unha tradución galega de *Ulysses*⁵, cando por fin podemos dicir que se pecha un longo periodo de espera. Atópamonos ante un momento de excepcional transcendencia, un punto de inflexión para a historia da tradución en Galicia que irrompe ademais con forza no panorama internacional dos estudos de tradución e da crítica da recepción en torno á obra de Joyce.

4 Segundo se recolle no estudo de Patrick O'Neill, *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*, *Ulysses* traducíuse en corenta e tres ocasións, a un total de vintedúas linguas diferentes. O'Neill destaca que en xaponés e castelán hai ata tres traducións, en francés, alemán, checo, húngaro, italiano, portugués, holandés, grego e chinés hai dúas, e noutras dez linguas que inclúen árabe, turco e coreano hai unha.

5 (Queipo 2004, 52): “desde Xaneiro de 2004, estou no mesmo barco que Xosé María Sainz-Pena e Eva Almazán na tradución do *Ulysses* de James Joyce”.

Neste senso, quero aproveitar para agradecer a deferencia da Editorial Galaxia, por permitirme, en calidade de lectora experta, o privilexio de ter acceso ás cen primeiras páxinas da tradución aínda en curso da obra magna de Joyce que en breve engrosará a lista de títulos da súa colección “Clásicos universais”. Os comentarios e reflexións que ofrecerei ao longo deste traballo están baseados na miña experiencia como lectora de excepción dese proxecto de tradución, aínda inédito, e en concreto a miña crítica e o meu diagnóstico en torno a determinados “problemas de tradución” centrarase na análise do traballo feito ata o de agora no primeiro capítulo tal e como aparece no borrador inicial que teño mas miñas mans.

O título da novela, que fai alusión ao heroe da épica clásica de Homero, lémbra-nos a importancia do que T.S.Eliot chamou “método mítico”. É dicir, Joyce establece en *Ulysses* toda unha serie de paralelismos co mito clásico que son empregados polo autor para explorar a condición da vida moderna. As analoxías coa mitoloxía funcionan ademais como parodias que cobran especial relevancia no contexto da Irlanda de principios de século que Joyce está a retratar. En último termo, a novela tece toda unha complexa rede de implicacións baseadas precisamente no establecemento de analoxías, simetrías, paralelismos e parodias, que resultan fundamentais para unha interpretación consecuente da mesma. O paralelismo máis evidente é a viaxe heroica de Ulises no seu retorno a Ithaca despois da guerra de Troia, o motivo que subxace á toda a trama narrativa e que Joyce invoca de xeito burlesco no deambular errático do xudeu-irlandés Leopold Bloom por Dublín durante un único día de xuño de 1904. O propio autor aclarou os paralelismos homéricos nun esquema que fixo público pouco despois de que a novela vira a luz e que traza a correspondencia de cada un dos 18 capítulos cun episodio concreto da épica clásica.

Con todo, a pesar da recorrencia de certas correspondencias estruturais e temáticas, nin as referencias de carácter simbólico nin as entrañas estilísticas e lingüísticas se poden explicar de xeito mecánico cando nos somerxemos na lectura dunha novela tan complexa e e caleidoscópica como *Ulysses*. Así o reconece Xavier Queipo na súa reflexión sobre a experiencia “hercúlea” de traducir a novela cando aclara que é “unha obra mutante e babélica” (51). Efectivamente, a novela muda continuamente de discurso, de estilo e mesmo de lingua de capítulo a capítulo, pero, tamén nun mesmo episodio e aínda máis, nun mesmo parágrafo, precisamente para suxerir a mutabilidade e a multiplicidade da experiencia. Da descrición dunha acción pasamos sen transición á evocación da resposta mental dun personaxe, e da conciencia dun individuo á doutro sen máis indicación que o emprego dunha determinada verba ou a selección dun determinado detalle. Máis ca dun texto estamos a falar aquí dun hipertexto saturado de referencias, connotacións e alusións mediante as que Joyce explota as posibilidades de significación da lingua inglesa ata límites insospeitados. Non hai en *Ulysses* usos inofensivos da linguaxe, ao contrario,

os xogos de palabras, as recorrencias léxicas, os poemas, as citas literarias, as cantigas, pero tamén a elección de nomes propios, ás referencias xeográficas, históricas e políticas conseguen crear unha complexa rede de significado onde nada é só o que (a)parece.

Non é pois estrano que *Ulysses* teña dado tanto que falar no ámbito dos estudos de tradución onde a obra de Joyce é observada polos críticos como un paradigma único para o debate teórico sobre as posibilidades e imposibilidades que acompañan a tarefa do tradutor⁶. O certo é que Joyce ataca a noción de que o contido está dissociado da forma ou, o que é o mesmo, que é posible desligar o significante do significado. En *Ulysses* a linguaxe non constitúe unha canle de comunicación transparente, senón que funciona proponendo significados que se van creando a partir dun entretecido de invocacións e evocacións. Máis alá do establecemento de referencias claras, as palabras invocan significados alleos, non inmediatos nin evidentes, que o propio texto vai evocando a través desa complexa e caleidoscópica creación de referencias da que falaba con anterioridade.

A linguaxe convertese aquí na gran protagonista xa que, como destaca Fritz Senn, unha autoridade no que respecta ao tema da tradución da obra de Joyce: “there seems to be more to the handling of language than ever before” (27). Segundo o prestixioso crítico, o tradutor de *Ulysses* atoparase con dificultades que probablemente non teña experimentado nunca antes xa que os usos “opacos” da linguaxe fan que o texto orixinal deba ser lido como se fose unha tradución, ou como explica el como unha continua “intra-tradución”. Poderíamos concluír que, segundo Senn, a novela se resiste á tradución, manifestando deste xeito a súa intraducibilidade, xa que como el di: “every translation is bound to reduce Joyce’s polyphony to a much more straightforward melody with fewer vibrations” (47).

Se ben os presupostos teóricos sobre a noción de intraducibilidade teñen sido fundamentais nos debates contemporáneos arredor da tradución, fundamentalmente desde perspectivas filosóficas emparentadas co posestruturalismo, a idea mesma de intraducibilidade non deixa de pertencer a un tipo de reflexión máis abstracta. É dicir, no caso concreto de *Ulysses*, independentemente de teorizacións sobre se “posible” ou non traducir un texto desta envergadura, o feito de que existan innumerables traducións deixa en evidencia o carácter teórico e mesmo utópico deste tipo de reflexión crítica. A verdade é que as traducións que saen normalmente ao mercado non se fan para os críticos nin os teóricos, senón para un público lector que, por suposto, cre que a tradución é a arte do posible e mesmo se achega ao texto traducido como se ese fose o único texto. Isto sábeno ben algunhas editoriais que, levadas por intereses comerciais

6 Coas palabras “tradutor”, “lector” e “crítico” referireime a partir de agora aos axentes tradutores, lectores, e críticos, de xeito que, a no ser que se indique o contrario, estes termos serán empregados ao longo do traballo sen que implique a súa restrición ás categorías de xénero.

ou presións do mercado, non dubidan en publicar traducións, ás veces dunha calidade máis que discutible, amparándose precisamente no descoñecemento ou falta de capacidade crítica do público ao que van dirixidas⁷.

Xa que logo, a reflexión para o contexto do mundo editorial galego en relación co proxecto de tradución dunha novela como *Ulysses* no momento contemporáneo pasa por recoñecer e asumir unha serie de cuestións máis ca evidentes. En primeiro lugar está o carácter emblemático da tarefa, é dicir, o feito, simbólico se se quere, pero aínda así significativo, de que a tradución que saia á luz proximamente dará continuidade ao impulso iniciado por Otero hai oitenta anos. Isto non quere dicir que a nova tradución galega teña que aferrarse ao enxebrismo que caracterizou aos anacos de Otero, quen por outra parte, estaba máis preocupado polo feito de que os seu lectores escoitaran a un Joyce “galego” que por ser rigoroso e sistemático coa súa tradución. Pola contra, dar continuidade ao impulso de Otero, é dicir acometer o proxecto de traducir *Ulysses* na Galicia do século XXI, necesariamente implica un compromiso co público lector que pasa pola responsabilidade de garantir que se dean as mellores condicións para ofrecer un resultado final de calidade.

Neste senso, a outra cuestión que quero presentar aquí ten que ver precisamente coas bases e os criterios que deberían estipularse para velar pola calidade da futura tradución. Se ben é certo que a tradución galega chega considerablemente tarde (sobre todo se temos en conta que desde o esforzo pioneiro e mesmo visionario do grupo *Nós* a novela xa foi traducida á case todas as linguas con excepción da nosa), paradoxalmente esta anomalía temporal xoga a favor dos tradutores. Basta con revisar calquera bibliografía básica sobre *Ulysses* para que nos decatemos de que desde a súa publicación ata hoxe, entre as moitas investigacións que se publicaron existen unha chea de estudos dirixidos a explicar moitas das alusións e clarificar ambigüidades ao alcance de calquera tradutor, ferramentas de traballo imprescindibles nas que se debería sustentar calquera nova tradución (Gifford, 1988; Blamires, 2002).

Resulta xa habitual no mundo dos estudos de tradución facer referencia ao feito de que traducir implica, entre outras cousas, actualizar un texto xa que cada nova xeración de tradutores o reescribe e acomoda para o contexto dunha nova xeración de lectores. No caso da tradución de *Ulysses* cara ao galego esta actualización esixe, daquela, un profundo labor de investigación no eido das diferentes achegas críticas e mesmo a análise comparativa das traducións noutras linguas. Claramente, a tradución galega que se está a producir nestes intreos non poderá ofrecerse como unha obra *ex-nihilo*, é dicir como se xurdira nun baleiro interpretativo. Malia ser certo que esta tradución ten a honra de ser a primeira completa en galego, aínda maior é a súa responsabilidade en rela-

7 Sobre os papel dos axentes intermediarios nos procesos de (para)tradución ver José Yuste Frías. “Au seuil de la traduction: la paratraduction” (traballo inédito). Sobre o concepto de paratraducción ver <http://webs.uvigo.es/paratraducción/index.html>

ción co lugar que debería ocupar no escenario que compartirá coas traducións xa existentes, sobre todo as máis antigas (como a de Otero) que co discorrer do tempo foron superadas por moitas outras máis sofisticadas.

Como anunciaba con anterioridade (ver nota 5), o proxecto da Editorial Galaxia é o resultado do traballo conxunto de tres tradutores no que destaca a participación dun escritor de sona. Daquela, calquera que se achegue á historia das diferentes traducións de *Ulysses* poderá comprobar que se ben moitas delas son efectivamente o resultado dun traballo colectivo, como por exemplo o último *Ulysses* francés, tamén se poden atopar iniciativas que pertencen a un só autor como é o caso da celebrada tradución catalá de 1981 a cargo do profesor universitario Joaquim Mallafre, tamén responsable único da tradución de *Dubliners*. Polo que respecta á personalidade dos tradutores, atopámonos igualmente cunha gran variedade de preferencias e estratexias que van desde a participación de (case sen excepción) “homes” de sona no panorama literario da lingua de chegada, tradutores de experiencia e renome, críticos literarios, estudosos da obra de Joyce, profesores universitarios, cando non unha combinación de todas estas categorías. Por empregar un exemplo que lles resultará familiar aos futuros lectores do *Ulysses* galego, mencionarei brevemente os casos de dúas das traducións ao castelán, Valverde (1976) e García Tortosa (1999). Ambas traducións ilustran os diferentes criterios adoptados, así como as distintas achegas e as posibles respostas arredor da pregunta irónica que dá título a este traballo, “¿quen lle ten medo a James Joyce?” ou, o que é o mesmo, sobre a cuestión de quen pode (ou debe) traducir *Ulysses*. O poeta José María Valverde, afamado traductor de Shakespeare, Heidegger e T.S. Eliot entre outros, foi Premio Nacional pola súa tradución da novela de Joyce en 1976. Despois da súa revisión en 1989, este texto chegou a converterse na tradución de referencia para o mundo hispano. Máis recentemente, o catedrático da Universidade de Sevilla Francisco García Tortosa, presidente da “Asociación Española James Joyce”, e recoñecido xa polo seu traballo de tradución sobre *Finnegans Wake*, presentou unha nova versión de *Ulysses* en colaboración coa súa colega María Luisa Venegas que foi publicada pola editorial Cátedra na súa colección “Letras Universales” coa conseguinte aclamación da crítica.

No caso concreto da tradución cara ao galego, a participación do escritor Xavier Queipo, ben coñecido na escena literaria galega e Premio da Crítica Española en 1990, ilustraría, entre outras cousas, a decisión editorial de optar por un nome de sona que avale o prestixio deste ambicioso proxecto⁸. O propio

8 Sobre as peculiaridades da idiosincrática relación entre tradución literaria e prestixio intelectual en Galicia reflexiona acertadamente Eva Almazán no seu artigo “Entre os *best-sellers* e as *belles-lettres*. Tradución e prestixio no sistema literario galego” (*Grial* 167, XLIII. 2005). Neste senso invoco as palabras da tradutora cando afirma que “en Galicia se traduce *por prestixio*” sobre todo tendo en conta “a maior visibilidade que necesariamente adquire o tradutor nunha comunidade en que se reflexiona e fala, continua e publicamente, sobre a cuestión da lingua” (48-9). Coincido con Almazán na súa observación sobre a problemática

autor, que fala da súa experiencia no eido da tradución como a do “tradutor-escriptor” mantén que “Só un artesán pode entender a metodoloxía empregada por outro artesán das letras” (51) reclamando, polo tanto, un estatus ou categoría especial para o escritor que traduce a outro escritor. De todas as reflexións que nos ofrece no seu interesante artigo “Os vasos comunicantes”, esta é quizais unha das máis discutibles xa que, como resulta obvio, a categoría “escritor-tradutor” é demasiado ampla e ambigua. Malia ser certo que existen magníficas traducións á cargo de afamados escritores, nin todos os escritores están en posición de converterse en tradutores, nin ser bo escritor converte a ninguén automaticamente en bo tradutor⁹. Esta concepción idealizada e mesmo esencialista da comunicación entre os diferentes “artesáns das letras” queda por suposto en evidencia ante cuestións moito máis pragmáticas que teñen que ver coa competencia lingüística do tradutor en potencia, co coñecemento e información que necesitará ter sobre a obra e o autor en si e, por suposto, coa comprensión das claves da tradición literaria e cultural do texto que se traduce.

No caso de *Ulysses* dado que, como avanzaba con anterioridade, unha das cuestións primordiais consiste en que a linguaxe desempeña un papel fundamental, xa non como mera ferramenta comunicativa senón como forma de significación, un bo tradutor (escritor ou non) deberá conxugar o recoñecemento da extraordinaria sensibilidade lingüística de Joyce coa súa propia habilidade na lingua que traduce para convocar o lector a unha experiencia similar no novo texto que está a (re)escribir. Este reto só se alcanzará na medida en que o tradutor seleccione apropiadamente termos, escollas léxicas, estruturas sintácticas ou niveis de rexistro que contribúan á (re)crear os efectos dos usos lingüísticos do orixinal. Como a crítica ten sinalado, as maiores dificultades coas que se atopa o tradutor da obra de Joyce están directamente relacionadas precisamente coa converxencia dunha serie de características inherentes ao estilo do autor. Por un lado está o que se deu en chamar a indeterminación ou ambigüidade textual, ademais da complexidade sustentada polo establecemento dunha rede de significado que depende de ecos e asociacións verbais producidos por determinadas connotacións semánticas, evocacións fónicas e referencias culturais ligadas a un coñecemento enciclopédico certamente inconmesurable.

Como se deduce do exposto ata agora, calquera estratexia que o tradutor de *Ulysses* decida adoptar na súa negociación coas diferenzas lingüísticas e culturais deberá ter en conta as posibles repercusións non só no que respecta á

tendencia que transfere ao tradutor “parte do prestixio do autor da obra orixinal mesmo por enriba da propia calidade obxectiva do tradutor e a súa obra”. (49)

9 Para unha análise crítica do labor, non exento de polémica, do escritor Guillermo Cabrera Infante como tradutor de Joyce ver M. Teresa Caneda Cabrera. “Como convertir barro en ceniza: ‘Clay’ de James Joyce y ‘Polvo y ceniza’ de Cabrera Infante. *Proceedings of the 20th International Aedean Conference*. Eds. P. Guardia and J. Stone. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997.

solución inmediata que se propón senón con respecto ao artellamento xeral do texto, como se se tratase de recompoñer un complexo crebacabezas. Lamentablemente, no borrador actual da tradución galega do primeiro capítulo da novela, atópanse exemplos que deixan en evidencia a falta de recoñecemento desa complexa rede de implicacións relacionada directamente co establecemento de analoxías, simetrías, paralelismos e parodias, que resultan fundamentais para unha interpretación consecuenta. Como resultado, o texto aparece desposuído da súa capacidade de evocación e polo tanto non consegue convocar o lector ao que constitúe precisamente un dos maiores méritos de *Ulysses*: transferirle á lectura gran parte da responsabilidade e mesmo do pracer dun acto que está próximo ao da propia escritura.

A novela ábrese coa que é xa unha das escenas máis coñecidas e recoñecidas da literatura universal. Estamos no interior da “Martello Tower” unha antiga fortaleza na bahía de Dublín que serve de residencia a Stephen Dedalus, o protagonista do *Retrato*, a Buck Mulligan, estudante de Medicina e ao inglés Haines. Mulligan aparece no alto da escaleira, a medio vestir cunha bata mal abrochada, levando nas mans unha almofía con espuma de barbear e un espello e unha navalla colocados formando unha cruz. Nun provocador acto de irreverencia, o personaxe fai unha parodia da misa católica, levanta a almofía como se fose un caliz e pronuncia as verbas latinas do ritual que está a ridiculizar:

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhad, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressin-gown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned: *–Introibo ad altare Dei.*
(3)

Polo xeral a versión galega, tal e como aparece no borrador, consegue transferir a imaxe deste acto irreverente co que Mulligan saúda a Stephen. Emprégase por exemplo o verbo “cruzar” en referencia ao xeito en que o espello e a navalla aparecen colocados nunha burda imitación da cruz (aínda que inexplicablemente no texto galego se altera a orde dos sintagmas de xeito que atopamos primeiro “navalla” e logo “espello”). Independentemente de controversias sobre como traducir por exemplo o verbo “came from”, que no texto galego aparece reflectido como un movemento de descenso, mentres que se podería argumentar que a alusión non é tanto a de baixar a escaleira senón máis ben “xurdir”, “emerxer” ou “aparecer” no alto, mesmo como un crego no altar, en xeral pódese dicir que neste primeiro parágrafo a tradución resulta satisfactoria no que respecta ao nivel da representatividade ou referencialidade estrictas. Moito menos acertada é, porén, a toma de decisións no que afecta ás escollas léxicas concretas con implicacións que van máis alá da mera literariedade e que resultan fundamentais. Por citar só un exemplo dos máis representativos, resaltarei que “Stately, plump Buck Mulligan” convertese en

“Solemne e repoludo Buck Mulligan” de xeito que se substitúe a relación de xustaposición que no texto orixinal manteñen os dous atributos pola coordinación, o que denota unha relación de vinculación entre as dúas características. Esta reinvenção de Mulligan como “solemne” e simultaneamente “repoludo” resulta verdadeiramente problemática. Mentras “stately” fai referencia ao xeito en que o personaxe imita a postura solemne e de dignidade típicas de quen celebra o cerimonial do que el se está a burlar, “plump”, pola contra, identifica unha das calidades físicas inherentes ao personaxe. O contraste chocante que provoca no lector a imaxe do “plump” Mulligan ao adoptar unha actitude “stately” pérdese co retrato que evoca “solemne e repoludo”. Pero, ademais, sorprende o emprego de “repoludo” como tradución de “plump” sobre todo se temos en conta que “plump” identifica unha característica física do personaxe que é reiterada en máis ocasións neste capítulo, dúas veces en relación á cara, “The **plump** shadowed face” (3), “the **plump** face” (6), e unha vez en relación ao corpo cando Mulligan se mergulla no mar ao final do episodio, “his **plump** body plunged” (18). A recorrencia léxica coa que Joyce advirte de xeito reiterativo e redundante sobre un sinal da identidade física incondicionalmente asociada co personaxe desde a primeira liña desaparece na tradución galega, que acode inexplicablemente ao emprego de sinónimos optando aleatoriamente por “repoludo”, “gordecho” e “regordecho”¹⁰. Moito máis sutil, pero non por iso desprezable, no que respecta ao entretecido que forman as hábiles recorrencias joyceanas é emprego do substantivo “bowl” significativamente utilizado tanto para se referir ao pretendido cáliz de Mulligan como para o recipiente que contén a bile da nai de Stephen, na imaxe coa que el a rememora no seu leito de morte no texto en inglés, pero non así na tradución galega.

De feito, moitas das decisións da tradución denotan escollas léxicas arbitrarias que se ben reflicten máis ou menos adecuadamente a referencia inmediata dun significante concreto, desenténdense por completo do seu papel en relación co resto do complexo artellamento de significado que fai desta novela un texto tan excepcional. Así ocorre coa utilización dos substantivos “servo” e “criado” indistintamente en relación á “server” e “servant”, nomes que, porén, na novela adquiren connotacións diferentes. Como na expresión “a server of a servant” (10) e que está impregnada de connotacións domésticas, relixiosas e mesmo políticas.

Indiscutiblemente, resulta complicado traducir os efectos de determinadas analoxías non só no que respecta á produción de simetrías e paralelismos senón aínda máis no caso das aliteracións e recorrencias de tipo fónico, tan

10 Como María Luisa Venegas explica nun artigo sobre a súa tradución de *Ulysses*, manter a repetición na tradución é fundamental xa que obriga o lector a recoñecer a típica artificiosidade joyceana. A tradutora advirte sobre as traducións que, ignorando a funcionalidade da repetición, optan pola sinonimia estragando polo tanto os efectos dunha estratexia esencial en *Ulysses*. Ela mesma recoñece no emprego de “plump” ao longo de toda a novela o establecemento de conexións entre varios personaxes e temas.

abundantes como elocuentes. Na tradución, polo xeral enxeñosa, do cantar co que Mulligan se mofa unha vez máis dos dogmas relixiosos católicos, “Joseph the Joiner” (16) convertese en “Pepe Carpenta”. Do mesmo xeito, sería desexable que o título da cancionciña “the ballad of joking Jesus” mantivese tamén o ton grotesco que a aliteración “joking Jesus” invoca, e desde logo habería que recomendar que a tradución galega substituíse o barbarismo “balada” que aparece no borrador por “cantar” ou “cantiga”, dado que ese é despois de todo o sentido de “ballad” no contexto irlandés.

Algunhas das cuestións máis importantes teñen que ver con manter (ou non) o diálogo intertextual que este primeiro capítulo establece coa Biblia, coa mitoloxía, con Hamlet ou mesmo con poemas de Whitman e Yeats por citar só algúns dos casos máis evidentes entre moitos outros. As decisións ao respecto implican, previo recoñecemento das citas concretas, a reflexión sobre a conveniencia de introducir as traducións das que se dispón en galego, como sucede con certas liñas literais do Xénese, dos Evanxeos, de Hamlet ou de versos de Whitman.

Outras cuestións resultan certamente menos polémicas, como cando se trata de aspectos relacionados co ton e o rexistro ou simplemente a competencia lingüística. Sorprende por exemplo o emprego do “che” de soliedariedade entre Stephen e Haines, dado que a lingua do texto fonte evidencia os sentimentos de receo e mesmo desprezo de Stephen polo “invasor” tanto da casa coma do país. Do mesmo xeito resulta excepcionalmente chocante a transposición de rexistro no caso da arriscada (e ¿inapropiada?) tradución “ti es un marulo” por “you are not a gentleman”(4). Un caso similar preséntase coa tradución de “fuches a morte da túa nai” por “you killed your mother” (5). Neste caso ao empregar un eufemismo que pertence a un rexistro máis elevado pérdese parte do ton acusatorio, directo e implacable que produce a repetición do verbo “kill” no texto. Manter o rexistro no caso desta acusación directa resultará fundamental ao longo da novela para comprender o sentimento de culpa que desacouga a Stephen. Tendo en conta que as cuestións relativas á tradución do rexistro dunha lingua a outra poden ás veces converterse en obstáculos insalvables, os tradutores de *Ulysses* deberían ser especialmente coidadosos no que respecta ao trasvasamento da xerga, das frases idiomáticas, dos coloquialismos e, por suposto, dos vulgarismos, das obscenidades e das referencias escatolóxicas e sexuais tan omnipresentes na novela. Trátase sen dúbida dunha ardua tarefa que require un estudo minucioso para atopar a palabra xusta, a expresión máis adecuada, co fin de evitar neutralizar determinadas connotacións ou engadir outras que modifiquen inxustificadamente a crueza dunha expresión fundamental para a caracterización dunha escena ou dun personaxe. Este é o caso do verbo “spoon”, hoxe en día en desuso, empregado por Mulligan para refirirse a unha escena de amores ilícitos que presenciou a noite anterior no porto. Ata certo punto a tradución galega de “spooning” por “andar a biquiños”, resulta excesivamente doce, sobre todo se temos en conta a crueza e o desprezo coa

que Mulligan xulga máis adiante a muller, á que condena abertamente por unha sexualidade incontrolable, segundo el típica das rubias.

Existe unha nutrida lista de casos nos que as escollas léxicas resultan extremadamente problemáticas, por exemplo a tradución de “stranger”(18) por “estraño”. Unha consulta a calquera diccionario pon de manifesto as diferenzas entre “strange” e “stranger”. A confusión é imperdoable, sobre todo se temos en conta que éste é o substantivo co que Stephen pensa sobre o inglés Haines coma un forasteiro ou estranxeiro en Irlanda e que, ademais, como aclara Don Gifford nas súas notas, trátase dunha coñecida expresión irlandesa para referirse aos ingleses na súa condición de invasores. Non é éste o unico caso no que a tradución non reconece expresións irlandesas, o cal resulta especialmente preocupante ao tratarse dunha novela na que Joyce emprega irlandesismos constantemente. Un dos exemplos máis flagrantes ten que ver coa pregunta que Mulligan lle fai á muller que lles leva o leite á torre, “Is there Gaelic on you?” (12), e que Gifford identifica como unha expresión coloquial tradicional do oeste de Irlanda que equivale a preguntar se se teñen coñecementos da lingua. A proposta que atopamos no borrador, “¿Hai gaélico en vostede?”, pon de manifesto cal é a resposta da tradución galega á pregunta de Mulligan.

Por suposto, non todo son tropezos nin moito menos no borrador do primeiro episodio de *Ulysses*; como anticipaba, as propostas de tradución dalgúns das rimas e cantares, así como as de certas expresións idiomáticas amosan unha enxeñosa sensibilidade e celebran con éxito a proximidade entre a retranca galega e o humor irlandés. É polo tanto unha magoa comprobar que neste primeiro capítulo o innegable coñecemento da lingua de chegada e a evidente sensibilidade literaria ao servizo desta emblemática tradución de *Ulysses* non dean como resultado xeral unha maior calidade. Non serei eu quen acuse os responsables editoriais deste ambicioso proxecto de ignorar e mesmo desprezar a potencial colaboración de especialistas galegos (que os hai) con proxección no eido internacional dos estudos joyceanos. Advertirei, porén, sobre a expectación que esta tradución está a causar na comunidade de lectores e estudiosos sobre Joyce e a conseguinte repercusión que terá aquí e fóra, xa que durante moito tempo levará engadida a honra de ser a última tradución de *Ulysses* cara a unha lingua románica. Somos moitos e moitas os que agardamos con impaciencia a publicación do “*Ulysses*” como un auténtico acontecemento. Mantemos a esperanza, iso si, de non ter que interromper a súa lectura para invocar a liña coa que remata precisamente o primeiro capítulo: “Usurper”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTRIDGE, Derek. “Reading Joyce”. In *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. by Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- _____. *Joyce Effects: On Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1991.
- BLAMIRE, Harry. *The New Bloomsday Book. A Guide Through Ulysses*. London and New York: Routledge, 2002.
- GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.
- GIFFORD, Don. *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Ed by Hans Walter Gabler. New York: Vintage, 1986.
- _____. *Ulises*. Trad. de Francisco García Tortosa. Madrid: Cátedra, 1999.
- LERNOUT, Geert and Wim Van Mierlo, eds. *The Reception of James Joyce in Europe*. London and New York: Thoemmes Continuum, 2004.
- O'NEILL, Patrick. *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- QUEIPO, Xavier. "Os vasos comunicantes". *Grial* 167, XLIII. 2005.
- SENN, Fritz. *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*. Ed. by John Paul Riquelme. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1984.
- TINDALL, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. Syracuse: Syracuse UP, 1995.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York: Routledge, 1995.
- _____. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2001.
- VENEGUAS Lagüéns, M. Luisa. "Translating repetitions in *Ulysses*". *The Scalllop of Saint James: An Old Pilgrim's Hoard*. Ed by Domínguez Pena, Estévez Saa and McCarthy. Weston, Florida: Nestbiblo, 2006.
- YAO, Stephen G. *Translation and the Languages of Modernism*. New York: Macmillan, 2002.
- YUSTE FRÍAS, Jose e ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto. *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Universidade de Vigo. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2005.



Instrumenta

Camiños denominativos cara a un mesmo concepto.

Sabela Fernández Silva, Judit Freixa Aymerich

Achegas para a tradución de produtos destinados á dobraxe cara ao galego.

Xoán Montero Domínguez

A transcripción dos arabismos en galego: unha proposta.

Xavier Frías-Conde

Ortotipografía técnica para tradutores.

José Yuste Frías

CAMIÑOS DENOMINATIVOS CARA A UN MESMO CONCEPTO

Sabela Fernández Silva, Judit Freixa Aymerich

Institut Universitari de Lingüística Aplicada
Universitat Pompeu Fabra

Resumo

Neste artigo presentamos unha revisión teórica sobre o concepto especializado e a relación que mantén coa denominación. Nós defendemos que existe un grao de motivación importante na denominación terminolóxica e que, a través dela, se fan visibles uns trazos semánticos determinados, achegándonos así unha visión particular do concepto. Por último facemos unha proposta de análise da variación terminolóxica consistente en recompilar as diferentes variantes e analizar o contido semántico expresado na denominación. Os exemplos foron tirados dun corpus de textos bilingüe francés-galego sobre o marisqueo.

Palabras chave: denominación, concepto especializado, análise semántica, variación denominativa, motivación denominativa, terminoloxía.

Abstract

This article presents a theoretical review on the specialized concept and its relationship with denomination. We argue for the existence of an important degree of motivation in the naming process. Each denomination shows a particular vision of the concept, allowing to visualize certain semantic features. Finally a proposal of semantic analysis for terminology variation is suggested, based on the observation of the semantic contents of denominative variants. The analysis is exemplified with a bilingual corpus of terms in the field of shellfish handling in Galician and French.

Keywords: denomination, specialized concept, semantic analysis, denominative variation, denominative motivation, terminology.

1. Introducción

En traballos anteriores defendemos que os termos non só denominan senón que tamén significan. Con esta afirmación pretendiamos afastarnos da idea

segundo a cal a función da denominación terminolóxica é, a diferenza do significativo do signo lingüístico non especializado (as palabras da lingua xeral), estrictamente distinguir un concepto polo nome que lle é propio.

A denominación ten de certo un funcionamento semántico-referencial específico, mais a aceptación teórica desta especificidade non exclúe que a denominación achega información semántica complementaria polo feito de *apuntar* ao concepto dun xeito concreto, facendo visible unha escolla de trazos semánticos por enriba doutros que tamén forman parte do concepto.

Algúns autores falan de *motivación* ou *motivo* (Kokourek, 1991) para explicar a orixe desta escolla semántica cristalizada na denominación; outros, desde unha análise máis psicolingüística, falan de *saillance conceptuelle* (Boisson, 1996) ou de *saillance perceptuelle* (Constantin de Chanay, 2001); outros perciben neste fenómeno o punto de partida para a distinción entre concepto e significado (Diki-Kidiri 2002); e outros prefiren falar de *punto de vista*, *perspectiva* ou *visión* do concepto (Boisson, 2001; Cabré, 1999).

Neste artigo propoñémonos analizar de que forma as diferentes denominacións para un mesmo concepto constitúen camiños denominativos diferentes que evidencian unha determinada visión do concepto. Neste artigo defendemos que unha análise conxunta destas variantes nos debe permitir entender por unha banda en que consiste realmente a denominación en terminoloxía e, pola outra, cales son as causas máis profundas da variación terminolóxica e se a súa presenza encerra algunha utilidade cognitiva. Para ilustrar as nosas reflexións basearémonos en exemplos extraídos dun corpus de textos sobre o marisqueo escritos en galego e en francés.

2. Consideracións teóricas necesarias para o noso enfoque

Non parece posible penetrarmos no tema que nos propoñemos sen antes revisar o que se ten dito en terminoloxía sobre *concepto*, *denominación* e a relación entre ambos, así como sinalar cales son as achegas máis relevantes para o noso enfoque. Necesariamente, a revisión teórica que propoñemos arredor destes conceptos, que tantas páxinas de semántica e terminoloxía encheron, será breve e parcial. O noso único obxectivo é situar o problema e illar os elementos teóricos útiles para a nosa proposta de análise, que decidimos chamar *camións denominativos* e que se presenta como unha adaptación dos *chemins dénominatifs* de Petit (2001) pero tamén como a forma de unirmos estes elementos teóricos útiles para visualizar a variación dos termos.

2.1. O concepto: como se forma e como se analiza

As teses verbo da formación dos conceptos especializados foron evolucionando paralelamente ás reflexións sobre o estatus lingüístico da unidade terminolóxica. Nun primeiro estadio, que se corresponde coa preeminencia da Teoría Xeral da Terminoloxía (TXT), predomina unha concepción loxísta dos conceptos, dentro da liña aristotélica; son consideradas unidades de

coñecemento que organizan a realidade que percibimos a través do noso entendemento con independencia do sistema lingüístico que as representa. A medida que a disciplina terminolóxica adquire unha orientación máis descritiva, e xa non só os especialistas, senón tamén os lingüistas se interesan polo seu estudo, a visión estática do concepto abandónase en favor dunha concepción máis flexible. Unha diversidade de parámetros antes ignorados empezan a ser tidos en conta, e a comunicación especializada mediante a cal se vehiculan os conceptos empézase a considerar non só un sistema de representación do coñecemento, senón unha interacción entre actores sociais, o reflexo dunha conceptualización ou un sistema comunicativo que integra todas estas vertentes.

Así pois, na TXT Eugen Wüster defendía que os conceptos existen de maneira independente ao signo que os representa e que se forman nunha etapa previa á da atribución dunha denominación. Por iso, os conceptos situábanse no centro de interese dos terminólogos, xa que eran aquelas entidades estables as que desempeñaban un rol clave para a estruturación do eido de especialidade.

A delimitación dos conceptos representados polos termos (entendendo *termo* como sinónimo de *denominación*) e o establecemento de relacións entre eles configuran a estrutura de coñecemento dese determinado eido de especialidade. Esta visión implica que o ámbito dos conceptos e o das denominacións son independentes. En primeiro lugar accédese ao concepto e só despois se lle atribúe unha denominación, que non é senón unha representación do concepto.

Esta concepción da existencia do coñecemento especializado con independencia do sistema lingüístico é a que afasta o obxecto de estudo terminolóxico do lingüístico, polo que atopamos nos primeiros anos de desenvolvemento da especialidade que en terminoloxía se manipulan conceptos e se diferencian explicitamente do significado que posúen as palabras:

“La terminología considera que el ámbito de los conceptos y el de las denominaciones (=los términos) son independientes. Por esta razón los terminólogos hablan de conceptos, mientras que los lingüistas hablan de contenidos de palabras, refiriéndose a la lengua general” (Wüster, 1979, p. 22)

Por mor da forte influencia que exerceu a TXT e á solidez das súas afirmacións sobre o concepto, as ideas que dela se desprendían foron adoptadas como dogma durante décadas ata que xurdiron novas concepcións. En 1995, por exemplo, Sager e Kageura defenden a idea de que o concepto é unha interacción entre a cognición e a atribución dun nome (*naming*) e que no proceso cognitivo, os seres humanos ordenamos elementos que percibimos a través dos sentidos en función de características similares, e agrupámoslos para formar conceptos e clases de conceptos.

“In a simplified manner we could also say that perception is a process which maps extensional items to provisionally established and intensionally defined concepts” (Sager & Kageura 1995, p. 195).

O principio que goberna o proceso cognitivo de categorización é o desexo de ordenar os estímulos da realidade segundo criterios ou trazos que consideramos relevantes para cada grupo en cuestión. Isto lévanos a buscar trazos idénticos ou similares e a rexeitar os que non o son.

Geeraerts *et al* (1994), desde a semántica cognitiva e cunha concepción do concepto especializado directamente herdada da teoría do prototipo, refírese aos conceptos como categorías, e sostén que se trata de categorías mentais non obxectivas que non existen independentemente da mente humana, polo que deben ser estudados sempre dentro do seu contexto experiencial.

Desde unha perspectiva sociolingüística, Gaudin (2003) postula unha interacción entre os conceptos e a linguaxe, insistindo no carácter activo dos axentes sociais na construción e continua actualización do significado nas producións textuais. Gaudin retoma as ideas de teóricos como Putnam, para quen a lingua desempeña un papel fundamental na construción do saber. O mundo referencial que percibimos parcelado a través da nosa particular categorización vén determinado polo instrumento da linguaxe. Para comprender mellor o proceso de categorización da realidade, cómpre ter en conta catro elementos fundamentais: 1) Existe unha relación entre lingua e realidade; 2) referir é un acto ou un proceso levado a cabo por axentes sociais. Polo tanto, está suxeito aos cambios impostos polo intercambio entre locutores e ao paso do tempo. Isto explica que os conceptos cambien, aumenten ou se reduzan e que as denominacións permanezan, sen que por iso as ontoloxías se vexan alteradas; 3) A acción de referir é interlocutiva, dialogada e o resultado da interacción; 4) Os textos desempeñan un papel fundamental na construción do significado e, asemade, na construción de referentes (“les significations sont fixées dans des discours. Et ce sont eux qui les font évoluer, notamment vers plus ou moins de précision dans la construction de la référence”) (Gaudin 2003, p. 42).

Por outra banda, a diferenciación entre concepto e significado é motivo de discrepancias entre autores, especialmente á hora de abordar a tarefa da análise semántica. Así, o concepto pode ser entendido como equivalente do significado (e nesa concepción sitúase Cabré 1999), ou como algo distinto e diferenciado a nivel teórico. Na liña lexicográfica, autores como Thoiron (1996), Boisson (2001) ou Béjoint (2001) defenden que o concepto é unha unidade do noso sistema conceptual que opera no nivel cognitivo, diferente do semántico, formado por trazos semánticos.

Desde unha óptica diferente, Diki-Kidiri (2002) tamén propón a distinción entre concepto e significado e introduce, ademais, a noción de *percept*, entendida como a forma de significar:

«En nous appuyant sur des données tirées de plusieurs langues et cultures tant africaines qu'européennes, nous montrerons que bien que les notions de concept et de signifié puissent tous les deux évoquer les mêmes produits culturels de l'esprit humain, le concept semble renvoyer à plus d'objectivité et donc à plus d'universalité dans la représentation des choses, tandis que le signifié, lui, paraît plus étroitement dépendant des perceptions particulières à chaque culture.

Or tout comme il peut changer d'une culture à l'autre, le signifié peut changer dans le temps et l'espace d'une même culture. On peut dire que, pour un même objet donné, le concept en est l'idée essentielle, le principe, ou encore l'archétype, tandis que le signifié en est l'angle de vue, un angle qui implique par définition la possibilité d'autres angles de vue susceptibles d'être sélectionnés. C'est pourquoi nous l'appelons percept par analogie à concept." (Diki-Kidiri 2002, p. 6).

Á hora de operar coa semántica dos termos, estes adoitan ser representados como a suma de trazos conceptuais. A identificación dos trazos riscos conceptuais realízase mediante unha serie de estratexias, sendo a máis efectiva a interrogación a especialistas. O contido dun concepto é expresado nunha definición, onde se fixan os seus límites mediante a explicitación das relacións que mantén con outros conceptos.

Porén, outros defenden a estratexia de observación dos termos no seu comportamento discursivo, extraendo información das proposicións nas que se atopan inseridos nos textos. Gaudin (2003) é partidario da estratexia textual, posto que para el o concepto cobra sentido cando se combina con outras palabras nun texto. Así mesmo, afirma que é un error reducir o contido dun concepto á súa definición, xa que as nocións son "desenvolvementos, discursos, construcións". A definición dun termo limitada ao establecemento das súas relacións con conceptos xerais perde información, posto que se perde a información textual e quedan ocultos os cambios de significado que estes experimentan co tempo ou as actualizacións de significado que se producen cando se insiren nun contexto.

Agora ben, a representación do concepto como unha suma de trazos conceptuais resulta insatisfactoria para un grande número de investigadores. Desde a semántica cognitiva criticase especialmente a visión dos conceptos como un conxunto de trazos, xa que estes posúen unha estrutura prototípica que non se axusta á definición clásica de trazos necesarios e suficientes. Así mesmo defenden que na nosa mente os conceptos non se almacenan como sumas de trazos e que extraer información do contexto ou interrogar a especialistas non é dabondo para elaborar unha estrutura de coñecemento e diferenciar uns

conceptos doutros, xa que moitas veces nin eles mesmos poden determinar con precisión onde comeza un concepto ou termina outro, ou se un determinado referente pertence a unha ou outra categoría.

Malia estas reticencias cara á visión estruturalista, todos os que traballan con análise semántica operan en maior ou menor medida con trazos. Algúns concédennles unha utilidade heurística para a representación do significado dun termo, pero partindo da base de que un concepto non é a suma dos seus trazos conceptuais. Mesmo Geeraerts *et al.*(1994) proceden a unha análise compoñencial dos referentes, ao que lles recoñece unha importancia heurística como instrumento descritivo.

“There can be no semantic description without some kind of decompositional analysis: it is hard to conceive of any form of comparative analysis that does not involve breaking down the comparanda into components and characteristics” (Geeraerts *et al.* 1994, p. 38)

2.2. A denominación e os camiños denominativos

Como dicíamos no apartado da introdución, a función que se lle atribúe á denominación terminolóxica é distinguir un concepto polo nome que lle é propio. Isto significa que se lle atribúe unha particularidade semántico-referencial que Kleiber, talvez o autor que máis achegou ao estudo da denominación, chamou *paradoxo semántico da denominación*.

No seu traballo de 2001, Kleiber revisa o seu famoso artigo de 1984, “Dénomination et relations dénominatives” que resume en oito puntos. Interésanos agora reproducir os tres primeiros, que se manteñen na revisión de 2001 e pódense enunciar do xeito seguinte:

1. Dénominación é a relación entre unha expresión X e un elemento X da realidade. Denominación é tamén esta expresión lingüística.
2. A diferenza da designación, a denominación é o resultado dun acto de denominación previo, é dicir, a denominación é o froito da instauración dunha fixación referencial previa, que pode ser o resultado dun acto de denominación efectivo ou dun costume asociativo.
3. A dita asociación referencial ten que ser duradeira.

Como non pode ser doutro xeito, compartimos as afirmacións de Kleiber, pero neste traballo interésanos facer fincapé na porta á dubida que se abre nos puntos segundo e terceiro: Como valorar, medir, avaliar a asociación referencial entre a expresión e o obxecto?, como valorar, medir, avaliar a duración denominativa?

A análise dos termos en contexto lévanos á imposibilidade de atopar resposta satisfactoria a estas preguntas e a oposición entre designación e denominación

tórnase tan escura no nivel de análise textual coma evidente no nivel teórico. Por iso non nos parece desencamiñada a proposta de Petit (2001) de distinguir a *dénomination statutaire* da *dénomination occurrentielle*. Así, a ambigüidade opositiva mantense na práctica pero, polo menos, todas considéranse denominacións¹.

Os recentes traballos sobre a variación denominativa en terminoloxía demostran que a maioría de conceptos están suxeitos a multiplicidade denominativa e, así, ó ser negado o ideal de biunivocidade terminolóxica, demóstrase que a particularidade semántico-referencial da denominación se mantén indefinida. Aceptamos a súa existencia teórica mais non chegamos a expresala de xeito aplicable.

O certo é que esta multiplicidade denominativa para un mesmo concepto *responde* a unha diversidade de causas (Freixa, 2005 e 2006) e *parte* dunha evidencia incontestable: aínda que o signo lingüístico é arbitrario, as denominacións terminolóxicas son na súa maioría motivadas e as posibilidades de motivación son múltiples, polo que atopamos a convivencia de diferentes denominacións para apuntar a un único concepto.

A discusión verbo do carácter motivado ou convencional da linguaxe ten un interese especialmente relevante cando nos situamos no terreo terminolóxico. Xa na TXT, que teoricamente defende a asociación arbitraria entre denominación e concepto, fórmulanse directrices para a escolla das denominacións, nas que se priorizan un tipo de trazos semánticos por enriba doutros.

Así, as características intrínsecas teñen preferencia sobre as extrínsecas, e dentro destas últimas, as características de uso prefírense ás de orixe. (Wüster, 1979, p. 91). Esta motivación na elección denominativa prodúcese unicamente nas unidades compostas de máis de un elemento verbal, as cales constitúen “unha definición abreviada dese concepto” (Wüster, 1979, p. 86).

Segundo Kokourek (1991, p. 172-173), é arbitraria toda unidade na que a forma evoca un sentido global, e considérase motivada aquela unidade na que a forma suxire, ademais do sentido global, elementos do contido que indican por que a forma é empregada para designar ese sentido dado. O mesmo autor afirma que en terminoloxía a meirande parte dos termos son motivados, e que o predominio da motivación é tan pronunciado que constitúe un carácter esencial da formación terminolóxica, de modo que normalmente a forma dos termos suxire unha parte do seu sentido.

Outros autores, como Lethuiller (1989), refírense á *evocación*, definida como a maneira na que a denominación se achega ao concepto, fenómeno que non presupón a negación do carácter arbitrario do signo lingüístico, senón que ten que ver co xeito de designar. Esta proposta baséase na idea de que a noción é un “esquema de descrición” e que este esquema é como o esqueleto envolto por unha substancia que son os caracteres constitutivos.

¹ Nin que dicir ten que formas parafrásticas e outras expresións creadas *in situ* non se considerarían denominacións desde o noso punto de vista.

En realidade estas afirmacións son perfectamente coherentes co expresado por Diki-Kidiri reproducido no apartado 2.1. Diki-Kidiri mantén que a selección dun ángulo de visión (é dicir, unha *percepción*, matiza o autor e de alí a súa proposta de *percept*) é tributaria de costumes, analoxías e estratexias de aprehensión enormemente condicionadas pola conciencia da experiencia anterior cuxas pegadas pódense atopar na memoria das palabras. E estas consideracións lévano a afirmar:

“Il s’en suivra que le rapport entre le concept et le percept comporte toujours une part de motivation qui suscite et oriente les choix de dénomination. Le signe linguistique ainsi produit ne peut être totalement arbitraire de ce point de vue. Même lorsque le concept est nouveau, le choix de sa dénomination est motivé et conditionne indirectement la formation du signifiant.” (Diki-Kidiri 2002, p. 6-7)

Non podemos deixar de reproducir as súas palabras exactas acerca da distinción entre concepto e percepto, así como tampouco podemos deixar de subliñar a súa validez para o noso enfoque:

“Le percept n’est donc pas l’équivalent du concept, mais seulement un pointeur vers le concept, un point d’encrage qui permet de saisir globalement le concept, sans avoir à en reconstituer tous les éléments structurels”. (Diki-Kidiri 2002, p. 13)

A motivación das denominacións pode ter a súa orixe no que Constantin de Chanay (2001) chama *saillance perceptuelle*, nun intento de seleccionar denominativamente aquilo que resulte máis adecuado ao auditorio e a un contexto particular. Pero outros autores defenden que poden convivir diferentes visións dun concepto e de aí xorde a multiplicidade denominativa. Así, Boisson (1996; 2001), quen se interesa pola forma en que os termos son comprensibles e interpretables e, nas súas palabras, “à la manière dont le concept est atteignable à partir de sa dénomination”, afirma o seguinte:

“C’est à partir de ce schéma définitionnel brut, dont on postulera l’existence psychologique comme matériau premier de la dénomination disponible pour les diverses langues, que se fabrique la dénomination. Dans celles-ci, il est procédé à des sélections d’éléments en fonction de leur degré d’informativité. Mais, de plus, la dénomination manifeste divers types d’angles de vue sur l’objet, et ce sont ces diverses *visions* que nous allons maintenant examiner”. (Boisson 2001, p. 147)

Exactamente como nós defendemos coa proposta dos camiños denominativos, Boisson mantén que a análise dunha denominación nos seus elementos

de nominación permite captar unha parte do significado do concepto, que é simbolizada e que confire ao significante a súa motivación, a súa interpretabilidade. É o contido que se pode ler na denominación.

Nas nosas palabras, trátase do camiño de expresión e de acercamento ao concepto, o camiño denominativo no que se priorizou un aspecto do seu contido semántico global. Porque os termos non só denominan, senón que tamén significan.

3. Análise

Neste apartado analizaremos algúns exemplos de variación denominativa intralingüística ou interlingüística. O que nós propoñemos é observar de qué xeito as distintas denominacións abordan un mesmo concepto, de acordo co visto en páxinas anteriores.

3.1. Procedencia dos exemplos

Os exemplos analizados foron extraídos dun corpus de textos sobre a explotación humana dos recursos do marisqueo para o consumo humano con finalidades comerciais. O corpus, procedente dun traballo anterior (Fernández Silva, 2006), está composto de textos en galego e francés (ver anexo 1) localizados en Internet, especializados no tema mencionado e emitidos por organismos oficiais, públicos ou privados.

3.2. Método de análise

Dos textos descritos seleccionáronse algúns exemplos nos que as variantes denominativas presentan como mínimo un cambio léxico. Prescindimos polo tanto do resto das variantes, xa foran gráficas, ortográficas, morfosintácticas, etc.

A análise baséase na observación do significado a partir da forma lingüística das unidades. A descrición non pretende ser exhaustiva nin tampouco quixemos incluír todos os trazos, de xeito que non recorreremos a ningún glosario especializado nin consultamos a especialistas. O noso propósito é analizar a información semántica expresada na denominación e dese xeito observar que tipo de trazos se fan visibles mediante elementos denominativos e cales quedan omitidos.

A utilidade dunha análise conxunta das diferentes variantes denominativas reside na pluralidade de visións que se obteñen dun único concepto, o cal permite indagar nas motivacións máis profundas dun fenómeno como a variación conceptual nos textos especializados.

3.3. Análise de exemplos

Nas páxinas seguintes presentamos a análise de exemplos documentados no corpus textual sobre marisqueo. A táboa 1 resume os casos que imos tratar e as catro situacións de variación conceptual que quixemos diferenciar: a) Galego e

francés; b) Variación conceptual na base denominativa; c) Variación conceptual na extensión denominativa; d) Variación conceptual na base e na extensión.

Galego e francés, diferentes visións do concepto

Ex. 1

Galego: *marisqueo*

Francés: *conchyliculture*

Ex. 2

Galego: *inxesta diaria admisible*

Francés: *doses journalières admissibles*

Variación conceptual na base denominativa

Ex. 3

Galego: *sector [subsector, actividade, rama] do marisqueo*

Francés: *activité [secteur] conchylicole*

Ex. 4

Galego: *centro de depuración*

Francés: *centre [établissement, bassin] de purification*

Ex. 5

Galego: *cultivo, cría*

Francés: *culture, élevage*

Variación conceptual na extensión denominativa

Ex. 6

Galego: *draga mecánica vibrante*

Francés: *dragage lourde [bretonne]*

Ex. 7

Galego: *ostión xaponés, ostra rizada*

Francés: *huître creuse [japonaise]*

Variación conceptual na base e na extensión

Ex. 8

Galego: *peso seco, materia seca*

Francés: *chair égouttée*

Ex. 9

Galego: *zona de produción*

Francés: *zone de récolte [conchylicole], bassin conchylicole [de production conchylicole]*

Táboa 1. Exemplos analizados

3.3.1. Galego e francés, diferentes visións do concepto

Fixámonos en primeiro lugar nos exemplos que non ofrecen variación denominativa no interior dunha lingua², pero si ofrecen variación conceptual entre as dúas linguas comparadas.

a) *Marisqueo/ conchyliculture*

Neste primeiro exemplo observamos como un termo básico da área e monoléxico nos reflicte dúas visións diferentes do concepto. A motivación en galego preséntanos a actividade humana designada pola procedencia do obxectivo da actividade, mentres que en francés a mesma actividade é denominada polo modo de obtención e a característica externa do obxectivo da actividade.

b) *Inxesta diaria admisible/ doses journalières admissibles*

Neste exemplo obsérvanse tamén diferentes percepcións do concepto. Aínda que en ámbalas dúas linguas se mantén a mesma motivación na extensión (*diaria / journalière* refírense ao período determinado pola duración dun día, e *admissible / admissible* fai referencia ao feito de ser aceptado polo home de previo acordo), a variación conceptual percíbese na diferente base seleccionada por cada lingua. Así, na denominación galega atopamos *inxesta*, é dicir, a cantidade medida sobre a base da acción humana de inxerir, e na denominación francesa atopamos *doses*, que alude á cantidade determinada para posterior administración.

3.3.2. Variación conceptual na base denominativa

Nas unidades poliléxicas, os diferentes achegamentos ao concepto poden observarse nas diferentes motivacións visualizadas tanto nas bases coma nas extensións. En principio, e tal e como defendéramos con anterioridade (Freixa 2002:321), as diferentes bases para denominar un mesmo concepto non deberían presentar unha grande distancia semántica, xa que a base representa o concepto xenérico ou supraordinado.

a) *Sector [subsector; actividade, rama] do marisqueo*

Sector e subsector non son, en principio, unidades intercambiáveis polo feito de ser a primeira un hiperónimo da segunda. Deixando de lado esta consideración lingüística, estas unidades convértense en sinónimos pragmáticos porque un sector sempre pode ser un subsector dunha división máis ampla da realidade. Isto non nega a variación conceptual existente entre *sector* (entendi-

² Aclaremos que si podería haber variación denominativa noutros textos; simplemente non foron detectados sinónimos no noso corpus.

do como a parte diferenciada dentro da organización da actividade produtiva do home) e *subsector* (parte pertencente a outra parte diferenciada dentro da organización da actividade produtiva do home), que se completa coas denominacións *actividade do marisqueo* e *rama do marisqueo*: na primeira o concepto visualízase como un conxunto de accións coordinadas do home e, na segunda, como a división da actividade produtiva do home.

b) *Centre [établissement, bassin] de purification*

Tamén para o francés atopamos exemplos de variación conceptual nas bases denominativas. Así, o lugar onde se produce a acción de limpeza de impurezas (*purification*) pode ser considerado un *centre*, facendo énfase no lugar designado pola posición de converxencia e de concentración; un *établissement*, enfatizando o lugar designado pola acción funcional humana de fixar unha determinada actividade; pero tamén pode ser considerado un *bassin*, atendendo ao lugar definido pola súa forma e función de conter. Neste caso, cada un dos termos empregados como base fan visible un trazo distinto dos que posúe o obxecto denominado. A pesar de designar un único obxecto, cada unha das denominacións amosa unha faciana distinta.

c) *Cultivo / culture* vs. *cría / élevage*

Neste exemplo, tanto o galego coma o francés comparten a alternancia conceptual nas denominacións; neste caso, ao seren denominacións monoléxicas, non se trata propiamente de variación na base, senón no lexema que constitúe a totalidade da denominación.

En ámbalas dúas linguas, a actividade humana que se quere designar aparece motivada de dous xeitos distintos, segundo se o concepto se visualiza como a actividade consistente en obter froitos mediante a sementeira (*cultivo* e *culture*) ou como a actividade na que se alimentan animais controlando o seu desenvolvemento para fins específicos (*cría* e *élevage*).

3.3.3. Variación conceptual na extensión denominativa

No apartado anterior falamos da breve distancia semántica que deben presentar as bases léxicas de sintagmas que se atopan nunha situación de variación. Na extensión, pola contra, é onde se menciona o trazo que o distingue dos demais conceptos subordinados con respecto dun mesmo concepto xenérico representado na base. E dado que un mesmo trazo pode ser abordado de múltiples maneiras, é nas extensións onde defendemos que se pode producir unha maior variación conceptual (Freixa, 2002, p. 321).

a) *Draga mecánica vibrante* vs. *drague lourde [bretonne]*

A *draga mecánica vibrante* (única denominación recollida para o galego) aparece motivada a partir de dous trazos semánticos distintos: o modo de funcionamento e o movemento característico. Porén, as dúas denominacións

francesas documentadas no corpus denominan este mesmo obxecto explicitando aspectos semánticos distintos: o efecto que produce o seu peso sobre o ser humano (*drague lourde*) e a procedencia xeográfica do obxecto (*drague bretonne*).

b) *Ostión xaponés* e as súas variantes

As denominacións atopadas para este molusco son as seguintes: *ostión xaponés* e *ostra rizada* para o galego, e *huître creuse* e *huître japonaise* para o francés. Alén da distinta conceptualización que se observa na alternancia das bases *ostión* e *ostra* para o galego (a base *ostión* fai referencia a unha ostra de grande tamaño), vemos que nas extensións sintagmáticas se visualiza quer a súa procedencia, quer a forma cóncava da concha (*huître creuse*).

3.3.4. Variación conceptual na base e na extensión

Analizamos de seguido algúns exemplos nos que a variación denominativa implica unha variación conceptual na base e na extensión ao mesmo tempo.

a) *Peso seco* e as súas variantes

Para o galego documentamos os empregos *peso seco* e *materia seca* para referirse a un mesmo concepto: na primeira denominación, a base fai énfase na propiedade física por efecto da gravidade; na segunda, á composición interna en tanto que corpo con volume. As extensións manteñen o trazo *seco/a*, que se refire ao estado sen auga no seu interior.

b) *Zona de produción* e as súas variantes

Para o termo *zona de produción* documentáronse os seguintes equivalentes en francés: *zone de récolte*, *zone conchylicole*, *bassin conchylicole*, *bassin de production conchylicole*.

Pódese observar que as catro formas francesas presentan variación denominativa e conceptual tanto nas bases coma nas extensións. Como xa viramos nun exemplo anterior, *zone* e *bassin* amósannos o concepto denominado baixo dúas visións: lugar definido como un espazo limitado ou lugar definido pola súa forma e a súa función de conter.

Nas extensións, atopamos a alternancia entre *de récolte*, facendo énfase na acción funcional de recolectar designada polo xeito no que se obtén o obxecto (apañándoo do chan); *conchylicole*, que apunta cara ao obxectivo da actividade que se leva a cabo (referida ao animal designado pola característica externa de posuír concha); e *de production conchylicole*, na que se explicita o trazo semántico da acción funcional de producir pero tamén o obxectivo da dita acción.

3.4. Comentario dos resultados

Podemos extraer algúns indicios de parámetros xerais de comportamento a partir da análise efectuada:

1. Para denominar obxectos, medidas, procesos, estados, etc. pódese adoptar o punto de vista do obxecto mencionando algunha característica propia ou o punto de vista do home, vencellado á acción que este exerce sobre el. Isto explica exemplos como o número 8, onde *materia* e *peso* se opoñen a *chair*; ou tamén o exemplo 2, onde *dose* reflicte a visión do obxecto, mentres que *inxesta* vén definido en relación co home. Para os estados, sucede o mesmo coas variantes *seco* (obxecto) ou *égoutté* (home).
2. Noutros casos, a variación vén dada pola propiedade particular do obxecto que nos amosa a denominación.
 - a) Así, nas denominacións de organismos vivos temos múltiples maneiras de caracterizalo: pola forma (*ostra rizada*, *huître creuse*), pola procedencia (*ostión xaponés*, *huître japonaise*, *drague bretonne*), ou por calquera outra característica diferenciadora.
 - b) Para os obxectos ou instrumentos observamos como as denominacións poden resaltar tamén a forma (*bassin*), unha propiedade física (*peso*, *lourde*) ou o seu modo de funcionamento (*mecánica*, *vibrante*).
3. Algúns obxectos e persoas tamén veñen denominados a partir da operación que realizan, sendo esta considerada sempre desde a perspectiva humana. Pode tratarse do obxecto sobre o cal recae a acción, ou ben da operación que realizan (punto de vista do home): *draga*, *bassin de purification*, etc.
4. As accións puramente humanas tamén presentan variación en función do aspecto que se resalta. Pode tratarse do movemento (*récolte*), do resultado da acción (*producción*), do xeito de realizala (*culture*, *cría*), etc.
5. Noutros casos, as diferenzas explícanse pola presenza de dúas linguas diferentes. Cada sistema lingüístico impón unha determinada visión para os obxectos que nomea, que variará con respecto a outras linguas pero permanecerá inmutable no seu interior. Este é o caso de *marisqueo* e *conchyliculture*. Esta visión mantense en todas as unidades compostas que inclúan esta noción en francés (*activité conchylicole*, *bassin conchylicole*), e o mesmo acontecerá co galego (*sector do marisqueo*).

4. Conclusións

Á luz da nosa análise podemos afirmar que efectivamente existe unha motivación na denominación terminolóxica, e que a multiplicidade de denominacións que existen para representar un mesmo concepto indica que esta motivación non é única xa que responde a unha serie de factores dunha natureza que aínda non podemos determinar. Resulta evidente que cada denominación resalta unha serie de trazos e omite outros, ofrece un achegamento particular ao contido dese concepto e que este fenómeno produce un efecto na comunicación especializada. A pluralidade de visións que se obtén pode ter como finalidade facilitar a comprensión da mensaxe, contrariamente ao que se ten afirmado sobre a variación; probablemente só se trate do reflexo do noso proceso de conceptualización ou de manipulación de categorías mentais.

En calquera caso, con este artigo queda demostrada a pertinencia dunha análise das denominacións para explorar a estrutura dos conceptos especializados, así como a utilidade dun tratamento conxunto das variantes léxicas para atopar unha resposta ás causas máis profundas deste fenómeno.

Coa proposta dos camiños denominativos ábrensenos unha morea de portas para a investigación dos mecanismos que regulan a comunicación especializada. Con relación ao proceso denominativo, xorden unha serie de interrogantes que tan só avanzamos neste artigo. Existen uns parámetros que rexen a escolla da denominación, ou a escolla dunha variante denominativa sobre outra? En caso afirmativo, que elementos da comunicación as determinan? Quizais estea nas mans do criterio, consciente ou inconsciente do emisor? Ou tal vez veña determinado polo público, a situación, ou outros factores sociolingüísticos?

Seica o grao de informatividade dos elementos de nominación exerce unha influencia? Que trazos son máis informativos ca outros nun concepto determinado? Existe unha motivación universal á hora de denominar? En que medida é tributaria do sistema lingüístico no que xorde? Sexa cal for o camiño escollido, a resolución destes interrogantes hanos fornecer, sen dúbida, dunha maior comprensión do concepto especializado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉJOINT, H.; THOIRON, P. (2001) *Le sens en terminologie*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001.
- BOISSON, C. P. (1996) *Les dénominations de la règle à calcul*. Meta, 41, 4 (525-546).
- BOISSON, C. P. (2001) *Dénomination et 'vision'*. Linguistique de la dénomination, Cahiers de praxématique, 36 (141-168).
- CABRÉ, M. T. (1999) *La terminología: Representación y comunicación. Una teoría de base comunicativa y otros artículos*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra. (Sèrie Monografies, 3), 1999.

- CONSTANTIN DE CHANAY, H. (2001) *La dénomination: perspective discursive et interactive*. Linguistique de la dénomination, Cahiers de praxématique, 36 (169-188).
- DIKI-KIDIRI, M. (2000) *Une approche culturelle de la terminologie*. Terminologies Nouvelles, 21. Terminologie et diversité culturelle, (27-31).
- DIKI-KIDIRI, M. (2002) *La terminologie culturelle, fondement d'une localisation véritable*. En: Actas del VIII Simposio Iberoamericano de Terminología. Cartagena de Indias (Colombia), 2002. [En CD-Rom]
- FERNÁNDEZ SILVA, S. (2006) *La variación conceptual en terminología: estado de la cuestión y primeras observaciones* Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra. Trabajo de línea, 2006. [inédito]
- FREIXA, J. (2002) *La variació terminològica: anàlisi de la variació denominativa en textos de diferent grau d'especialització de l'àrea de medi ambient*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Sèrie Tesis, 3), 2002.
- FREIXA, J. (2005): *Variación terminológica: ¿por qué y para qué?* Meta, 50,4, Les Presses de l'Université de Montréal. ISSN: 1492-1421.
- FREIXA, J. (2006): *Causes of denominative variation in terminology: A typology proposal*. Terminology 12,1.(51-77) John Benjamins Publishing Company.
- GAUDIN, F. (2003) *Socioterminologie. Une approche sociolinguistique de la terminologie*. Bruxelles: De Boeck – Duculot, 2003.
- GEERAERTS, D. et al. (1994) *The Structure of Lexical Variation. Meaning, Naming and Context*. Berlin - New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- KLEIBER, G. (1984) *Dénominations et relations dénominatives*. Langages, 76, (77-94).
- Kleiber, G. (2001) *Remarques sur la dénomination*. Linguistique de la dénomination, Cahiers de praxématique, 36. (21-44)
- KOCOUREK, R. (1991) *La langue française de la science et de la technique*. Wiesbaden: Brandstetter, 1991.
- LETHUILLER (1989) *La synonymie en langue de spécialité*. Meta, 34, 3 (443-449).
- PETIT, G. (2001) *Pour une conception lexicologique de la dénomination*. Linguistique de la dénomination, Cahiers de praxématique, 36. (93-115)
- SAGER, J.-C., KAGEURA, K. (1995) *Concept classes & conceptual structures: Their role and necessity in terminology*. Terminology and LSP linguistics. Studies in Specialized Vocabularies and texts. Actes de Langue française et de linguistique 7,8 (191-216).
- THOIRON (1996) *Avant-propos*. En: "La dénomination". Numéro spécial, Meta, 41,4.
- WÜSTER, E. (1979) *Einführung in die Allgemeine Terminologielehre und Terminologische Lexikographie*. Viena: Springer [Traducción castellana: (1998) *Introducción a la teoría general de la terminología y a la lexicografía terminológica*. M. T. Cabré (ed.). Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra], 1979.

ACHEGAS PARA A TRADUCIÓN DE PRODUTOS DESTINADOS Á DOBRAXE CARA AO GALEGO

Xoán Montero Domínguez
Universidade de Vigo

Resumo

Unha das áreas importantes para o proceso normalizador en Galiza e que, polo de agora, non interesa moito aos investigadores que traballan no eido da lingua galega, é a da tradución dos produtos para a dobraxe cara ao galego. Mais este tipo de traducións conta, tanto en galego coma no resto das outras linguas, cunha serie de dificultades propias que o futuro profesional que queira traballar neste eido debe coñecer e assimilar antes de comezar a súa encomenda.

Palabras clave: Tradución para a dobraxe, guión audiovisual, dobraxe, axuste, unidade texto-imaxe-son, TVG

Abstract

One of the important areas in the Galician normalization process is translation into Galician for dubbing, even though Galician language researchers are not very interested in this field. Nevertheless, this kind of translation shows, in Galician as in any other language, a range of specific difficulties that the practitioner-to-be must know and assimilate before beginning their work, if they want to work in this sector.

Keywords: Translating for dubbing, audiovisual script, dubbing, adjusting, unit text-image-sound, TVG

Unha das áreas importantes para o proceso normalizador en Galiza e que, polo de agora, non interesa moito aos investigadores que traballan no eido da lingua galega, é a da tradución dos produtos audiovisuais cara ao galego. Resulta curioso comprobar que cada ano ven a luz infinidade de artigos sobre estatísticas do uso do galego na nosa comunidade e que faltan estudos sobre a influencia nos cativos das series infantís dobradas; ou a importancia que ten para unha persoa galega e que fala a lingua propia deste país mais que vive no noso

rural, comprobar que a súa lingua é falada polas diversas capas sociais. Hoxe, calquera persoa galega pode ver por medio da TVG unha simple telenovela na que a súa lingua é usada non só polas xentes que traballan o noso campo; mais por aquelas que dirixen empresas, que curan a saúde, que nos defenden nun xuízo... Calquera meniño de seis, sete ou oito anos pode comprobar que un dos seus ídolos, “Shin Chan”, usa a lingua cunha naturalidade tal que se podería dicir que foi creado ao abeiro das rúas que noutrora percorrían Manuel Antonio ou Castelao entre Taragoña e Rianxo, xa que Shinnosuke Nohara ten a retranca dos pícaros que xogan nas moitas prazas do noso país; grazas iso si ao traballo feito pola tradutora María Alonso Seisdedos¹, pola actriz de dobraxe que dobra a Shinnosuke, Ana Lemos, e polo director de dobraxe que dirixe a maior parte dos capítulos da serie, Alfonso Valiño²; sen esquecernos do estudio de dobraxe onde todo este labor se leva a cabo, Sodinor.

Non podemos falar de dobraxe en Galiza e en galego sen referirnos á TVG³. Dado que neste artigo trataremos as dificultades que pode ter a tradución para a dobraxe en galego, debemos deternos no servizo de “producción allea”. Como apunta Montero (2005, p. 93-94), este servizo ten a encomenda de acudir ás feiras internacionais de material audiovisual que se celebran dúas veces ao ano (unha nos Estados Unidos e outra en Europa) para adquirir novos produtos. Posteriormente, será a *FORTA* (Federación de Organismos de Radio e Televisión Autonómicos), a compradora do material que se vai emitir. Cando a TVG adquire os dereitos deste material comeza o que podemos denominar “o proceso de tradución para a dobraxe en Galiza”. Neste proceso, o tradutor

1 María Alonso Seisdedos é a tradutora da serie de debuxos *Shin Chan*. Esta profesional da mediación lingüística leva vinte anos traducindo guións para a dobraxe cara ao galego.

2 Alfonso Valiño é un dos primeiros directores de dobraxe de Galiza. Este profesional comezou a dobrar á volta dun curso realizado no estudio de dobraxe *K 2000* do País Vasco. Valiño di que a partir do ano 1993 existe, por parte da TVG, unha preocupación sobre a lingua galega. Antes deses anos, poñamos comezos dos noventa, a fonética era totalmente allea, as estruturas eran españolas, existían moitos calcos... Isto comezouse a corraxir coa creación do servizo de produción allea, que fixo que a profesionalidade daquelas persoas que se querían dedicar a este ámbito mellorase. Houbo unha criba importante coa aparición deste servizo. Moitos actores e actrices, con fonética española, deixaron de dobrar. Nace igualmente a figura do corrector lingüístico nos estudos de dobraxe, ata ese momento esquecida. Previamente na empresa existen dúas figuras: a do tradutor e a do dobrador, que axusta.

3 Unha sociedade anónima de titularidade pública que xestiona distintos medios de comunicación en lingua galega, entre eles a TVG (Televisión de Galicia) e a RG (Radio Galega). A TVG comezou as súas emisións o día 24 de xullo de 1985 desde as súas instalacións de San Marcos (de Santiago de Compostela). A programación regular comezou o 29 de setembro dese mesmo ano e sempre foi incrementando o seu número de horas de emisión semanais até chegar á cifra actual de 24 horas ao día.

A xestión e administración da TVG está organizada en cinco departamentos (Dirección, Departamento de enxeñería técnica, Departamento de informativos, Departamento de programas e emisións, Departamento de deportes) e en catro unidades de traballo (Produción allea, Xabarín club, Encontros, Galicia TV satélite).

ten un papel determinante, xa que é el, a través do estudio de dobraxe, quen dá o pistoletazo de saída desta andaina que rematará nos destinatarios finais, os telespectadores.

Mais a tradución dos produtos audiovisuais para a dobraxe conta, tanto en galego coma no resto das outras linguas, cunha serie de dificultades propias que o futuro profesional que queira traballar neste eido debe coñecer e asimilar antes de comezar a súa encomenda. Como apuntan Rosa Camiña, Antón Dobao e Benilda Castiñeira⁴, unha tradución para a dobraxe (unha película, unha serie, uns debuxos, un documental, as “teletendas” –moi difíciles de traducir–) en xeral ten os mesmos trazos ca unha tradución literaria, divulgativa, etc.; pero, ten unha serie de especificidades de seu. Con estas achegas tentaremos dar conta daquelas dificultades que deban coñecer os alumnos da materia de *Tradución de textos audiovisuais*, así como aqueles que desexen introducirse neste eido de xeito autodidacta:

a. É unha tradución oral: vai ser recibida a través dun medio oral. O receptor non a vai ler en papel (deste xeito poderíase parar, reflexionar...), senón que chega aos seus receptores de maneira automática e inmediata e a través dunha interpretación previa dos actores; é dicir, os receptores nunca van recibir a tradución tal e como foi feita, senón modificada a través da etapa do axuste e, principalmente, por medio da interpretación dos actores. Os receptores van percibir esa tradución como boa ou como mala grazas precisamente a esa mediación dos actores e non só como consecuencia do traballo realizado polo tradutor (que tamén, dado que non desaparece); mais eses pasos intermedios (axuste e interpretación) son os que van mandar á hora de percibir esa tradución.

b. Ten un percorrido propio: como xa dixemos anteriormente, cando a TVG adquire os dereitos do material audiovisual⁵, comeza o proceso de tradución para a dobraxe en Galiza:

1. Contratación do estudio de dobraxe: o servizo de produción allea da TVG recorre aos estudos de dobraxe⁶ repartidos polas cidades galegas⁷.

4 Conferencias impartidas na Facultade de Filoloxía e Tradución dentro do curso “Introducción á tradución audiovisual: a dobraxe”, celebrado en Vigo os días 19, 20, 21, 26, 27 e 28 de maio de 2004.

5 Centrámomos na TVG por ser a empresa que máis traducións para a dobraxe cara ao galego encomenda; mais este proceso é feito de igual modo por calquera iniciador dunha tradución audiovisual, como por exemplo unha distribuidora cinematográfica.

6 A TVG é quen distribúe o traballo entre os estudos de dobraxe. A elección dos estudos debería ser feita, en principio, de maneira equitativa tendo en conta os traballos anteriores, o número de tradutores e tradutoras, lingüistas, actores, actrices, axustadores e directores de dobraxe. Mais a realidade amósanos a primacía dos criterios económicos.

7 Por exemplo Estudio XXI ou Área 5.1 na Coruña, CTV en Santiago ou Sodinor en Vigo.

2. Encomenda da tradución: os estudos de dobraxe son os encargados de enviarlles os guións orixinais e as cintas cinematográficas aos tradutores autónomos ou ás axencias de tradución.
3. Revisión lingüística no estudio de dobraxe: os guións traducidos volven para os estudos de dobraxe, onde son revisados –cada vez menos– polos lingüistas.
4. Convocatoria dos actores e actrices: cando os lingüistas dos estudos de dobraxe rematan o seu traballo, os guións “takéanse” (divídense en *takes*⁸) e convócase aos actores e actrices, dirixidos por un director, para a súa dobraxe.
5. Revisión lingüística na TVG: ao rematar a dobraxe, este material volve para a TVG. No destino é revisado, de novo, por outros lingüistas, pero agora tamén desde o punto de vista fonético⁹. Debemos ser conscientes de que os lingüistas dos estudos de dobraxe non revisan a fonética dado que, cando os guións chegan ás súas mans, estes aínda non están dobrados.

Mais este proceso non sempre é sistemático xa que, ás veces, o tradutor non recibe todo o material necesario, senón que unicamente conta, por unha banda, coa cinta (no mellor dos casos) e entón ten que sacar o guión a golpe de oído ou, pola outra, só co guión (o que sería a peor opción xa que lle faltaría a parte máis importante para realizar a encomenda: a imaxe e o son. Existe unha probabilidade alta de que as películas clásicas non leven guión, por se ter perdido e teñen ademais o engadido de que se escoitan mal os diálogos, por teren moito ruído e non estar dixitalizadas. Con moita sorte os guións pódense atopar en internet (pero isto normalmente non pasa coas películas dos anos trinta, por poñer un exemplo). Co paso dos anos, os tradutores que traballan para a dobraxe desenvolven un oído moi particular, de xeito que aínda que non se entende nada, sábese o que están dicindo os personaxes da pantalla.

c. É necesario caracterizar os personaxes: o galego é unha lingua conservadora que se mantivo de xeito predominante no ámbito rural. Como apuntan Camiña e Sánchez (2000, p. 44) a dificultade aparece cando nunha película se enfrontan, por unha banda, personaxes dun medio social elevado e culto, e

8 *Take*: é a unidade na que está dividido o guión para ser dobrado. Un *take* non pode exceder de cinco liñas nin de trinta segundos. Todos os guións que se van dobrar aparecen numerados, cada numeración equivale a un *take*.

9 Como apunta Dobao (1994, p. 47), as dobraxes chegan á TVG como un produto xa acabado sobre o que soamente se pode exercer un labor de control que, no mellor dos casos, faría posíbel a corrección dalgúns dos erros máis importantes. Este feito, unido á infradotación de lingüistas para este servizo –só un– fai que a produción cuantitativamente máis importante da TVG a penas conte con asesoramento e control lingüístico. Este autor apunta que, con todo, os espazos dobrados non conforman o conxunto de programas de peor calidade lingüística.

pola outra, os dun extracto social popular, sen instrución. Quen falará mellor galego, un profesor universitario ou un albanel? Quen conservará as interpolacións, o infinitivo conxugado, o futuro de subxuntivo...?

d. É preciso visionar a película antes de comezar a traducir, xa que así saberemos o ton. Na maior parte dos casos, á hora de traducir un guión audiovisual é máis importante o ton que se lle dea a esa tradución que a propia fidelidade ao texto orixe ou ca unha perfección gramatical e sintáctica. Unha tradución é algo máis ca unha transposición das cousas; e mesmo que ao longo das carreiras de tradución se insista na importancia da “fidelidade”, do discurso textual, da coherencia, da gramática, as cousas non son así neste mercado laboral (comezando porque o orixinal xa non é perfecto de seu e desvirtúa a lingua; porque tamén o tradutor o ten que facer nalgunhas ocasións, aínda que sempre controlando moi ben o que fai). Debemos, xa que logo, intentar ver toda a película ou algúns capítulos dunha determinada serie para saber cal é o tema (de que trata a historia, que se nos pretende dicir, que ritmo se impón?). Co tempo, o tradutor saberá que cada película ten unhas pautas diferentes e que non é o mesmo traducir unha película do francés, do inglés británico, do inglés americano, do portugués, do español, etc.; que cada país ten o seu propio ritmo, e o resultado vai ser distinto. Por exemplo a tradución dunha película francesa dará unhas frases máis curtas cás dunha película americana, porque a lingua francesa é distinta, mais sobre todo a concepción do mundo dos franceses, a concepción do discurso entre eles, é distinta (isto tamén o deberían saber os actores de dobraxe e deberían igualmente visualizar a película antes, mesmo que nunca se fai por cuestións de tempo, criterios económicos, etc.). De todos os xeitos, a urxencia vai facer que, en moitas ocasións non se visualice a película.

e. É unha tradución comercial: esta é unha diferenza que ten este tipo de traballo con respecto a outra tradución (divulgativa, técnica, etc.) xa que se exerce con criterios de mercado (ao igual que todo o proceso da dobraxe). É unha tradución demandada para un negocio, cuns criterios específicos, como é o tempo, que fai que non se poida realizar o traballo da maneira máis idónea. Para exemplificalo de xeito máis claro, pensemos nunha serie de cincuenta capítulos: o ideal sería poder velos todos para saber as características de cada personaxe, que vai pasar, como vai rematar, etc. e así poder caracterizar cada personaxe desde un punto de vista lingüístico. Mais non é así. Desta serie, como moito, envíase o guión e a cinta dos primeiros tres capítulos, de xeito que non saberemos que vai pasar despois e cando cheguemos ao capítulo 27 posibelmente nos gustaría ter dado outro cariz a un determinado personaxe, pero xa non se pode. Vemos entón que o proceso non sempre se desenvolve todo o ben que cabería esperar e así o resultado final, moitas veces, non é o que debería ser; aínda que debemos ter en conta que, en xeral, é bastante bo se partimos das condicións nas que se realiza. O tradutor profesional, co tempo, aprende a traballar nesas condicións mínimas de tempo.

f. Precisa dun axuste: nesta etapa debemos ter en conta que se unha tradución está ben feita para ser dobrada, o axuste que se fai, modifica a tradución de xeito moi sucinto. Un tradutor que se queira dedicar a este campo, debería saber axustar, na medida do posíbel, para poder facer as traducións cun determinado ritmo, de xeito que cando pasen a esta etapa xa case non sexa preciso modificalas (a non ser que sexa unha obra complicada, con diálogos que se montan...).

g. Captar o ritmo é fundamental: saber como plasmar ese ritmo da lingua e da cultura orixe na lingua e cultura meta, sabendo que non sempre coinciden, nin o acentual, nin o prosódico, nin o de entoación, nin o de sentimento... O ritmo é o que finalmente manda en calquera tradución e, especialmente, neste tipo. Comprobamos, xa que logo, que o axuste non é tan importante como se quere facer ver. Outra cousa é o “axuste fino de sala”, onde o director, por exemplo, lle di ao actor que introduza un ‘ola’ para poder axudalo na súa interpretación. Este tipo de axuste faise no momento de dobrar, mais non cambia en nada a finalidade da tradución.

h. Na interpretación dos actores radica o éxito da tradución: é fundamental que o actor sexa un bo intérprete para que o espectador goce co que está vendo, de xeito que lle soe natural e comprenda a obra sen ningún esforzo. Isto depende, nun primeiro momento, da tradución, e logo da interpretación dos actores. Un bo intérprete sabe como pronunciar as frases, como interpretar o actor orixinal, etc. e se non sabe facer iso, por moi boa que sexa a tradución, esta non vale para nada, xa que non vai chegar ao receptor como debería. A verdade é que hoxe en día as dobraxes en galego e en español son dobraxes bastante equiparábeis. Posibelmente nas series á dobraxe galega, que non se pode comparar coa dos seus comezos¹⁰, aínda lle queda moito camiño por percorrer; mais por exemplo, nos debuxos animados, a dobraxe galega é moi superior á española, grazas á súa naturalidade e expresividade.

i. O conxunto imaxe-son-palabra: mesmo que nós, tradutores, traballemos coa palabra, nunha obra audiovisual a importancia radica na imaxe –a imaxe é o marco da palabra– e debemos ter en conta que imos traducir algo que é ante todo imaxe e son (a súa banda sonora) e iso vai determinar a tradución e o tradutor debe estar ao servizo destas dúas premisas. Con isto non queremos dicir que a palabra estea subordinada á imaxe; senón que a unidade de tradución está

10 A dobraxe en Galiza nace (Dobao, 2004, p. 386) integrándose no modelo da dobraxe española, que na altura contaba con certo prestixio e se constituíu na referencia inmediata que o nacente sector profesional podía asumir. No proceso de formación dos primeiros actores e actrices de dobraxe participaron profesionais de longa traxectoria na dobraxe española. [...] Ao asumiren modelos españois, confúndense aspectos específicos da dobraxe a cada lingua con aspectos técnicos que necesariamente terían que ser comúns á dobraxe a calquera idioma. Por dicilo doutra maneira, subsúmese todo trazo particular que deba ter desenvolto unha dobraxe en lingua galega nas normas de dobraxe ao español, consideradas como universais.

formada polo conxunto imaxe-son-palabra en igualdade de condicións e que, se o tradutor non ten en conta este conxunto na súa totalidade, a súa encomenda non acadará os resultados desexábeis. Nunha tradución audiovisual non temos os recursos que teriamos nunha tradución literaria (non podemos engadir notas a pé, etc.), pero tampouco son necesarias dado que a imaxe é a que explicita e o tradutor ten que saber que non pode ser redundante a través das palabras. Isto fai que, en moitas ocasións, os diálogos sexan sucintos –posto que o espectador ve a imaxe e escoita a banda sonora e así xa non precisa que se lle explique a escena por medio da palabra. Isto, que nun primeiro momento pode axudar ao tradutor, pódese converter nunha arma na súa contra, xa que moitas veces ten que, por medio de dúas ou tres palabras, poder evocar algo no espectador.

l. A diversidade temática: cando un tradutor traballa para este ámbito debe saber como documentarse nun breve espazo de tempo en calquera tema. Vexamos, o tema central dunha determinada película pode ser o amor, a política, o racismo, etc., mais é que esa película de ‘amor’, por poñer un exemplo, ten un protagonista que estuda Dereito, e que para poder obter o título de licenciado con grao ten que defender unha tese de licenciatura sobre o exterminio dos xudeus nos campos de concentración nazi, de tal xeito que botará man de determinados artigos da lei alemá que o tradutor terá que comprender e saber adaptar á nosa sociedade, xa que non pode traducir o que lle pareza, nin o que máis ou menos cre entender, senón que ten que reproducir o que realmente di e pasalo para a nosa cultura. Este labor de documentación, en moitos casos resólvese coa axuda de internet, pero ás veces non queda máis remedio que recorrer aos profesionais. Polo tanto, un tradutor que traballe neste eido, deberá contar con informantes (amigos) no maior número de campos posíbel.

m. As equivalencias culturais: a maior parte das series que se traducen para o galego forman parte da realidade cultural norteamericana. Unha boa parte dos chistes que fan refírense a esa realidade, aos seus políticos, aos seus costumes... Ao tradutor non lle queda máis remedio que adaptar; porén debemos ter en conta que as adaptacións deben estar moi ben pensadas. Non podemos facer referencias aos nosos músicos ou políticos se o filme conta a realidade norteamericana. Unha posíbel solución sería atopar un referente coñecido tanto en Galiza como en América e que, ao tempo, produza risa.

n. Revisión de principio a fin: aqueles profesionais que accedan ao mercado da tradución audiovisual e que cursaran os seus estudos en calquera facultade de tradución e interpretación do estado español saben que unha encomenda debe ser revisada despois de esta estar feita e antes de ser entregada. De todos os xeitos, queremos marcar aínda máis, se cabe, a importancia que esta revisión ten neste tipo de encomendas xa que non vale revisala por partes, nin tampouco en voz baixa. Temos que revisar a tradución dun produto para a dobre en voz alta e, mesmo que poida sorprender, é nesta etapa, na maior parte dos casos, onde realmente se traduce, xa que non temos o guiión orixinal diante e non estamos influenciados polo mesmo.

ñ. A importancia da naturalidade: calquera texto traducido debe acadar a naturalidade propia da lingua meta, mais neste caso concreto é primordial para que o dobrador saiba interpretar os *takes* coa entoación axeitada. Debemos fuxir das repeticións (o inglés é un idioma que utiliza moitas repeticións, mais no galego resultan pesadas) e fuxir das redundancias tendo en conta que estamos apoiados pola imaxe.

o. A terminoloxía propia da dobraxe: o tradutor debe coñecer a terminoloxía coa que traballa o estudio de dobraxe para así facilitar o traballo de dobradores, directores e axustadores. Estas marcas, que trataremos máis polo miúdo noutro artigo, podémolas sintetizar baseándonos en Xosé Castro Roig (2001, p. 287-298):

- Adaptación: en dobraxe, outra forma de denominar o axuste.
- AD LIB: texto de interpretación non escrito. O actor de dobraxe deberá producir un son que sexa adecuado ao momento.
- Ambiente: voces de persoas que fan recrear o ambiente adecuado a unha determinada situación.
- Animación: Termo co que se indica un programa de debuxos animados en contraposición a unha *película* ou *documental*, por exemplo.
- Atril: en dobraxe, soporte no que se apoia o texto do guión traducido que se vai interpretar.
- Axuste: proceso de sincronía dunha película. Este é o paso inmediatamente posterior á tradución.
- Boca: termo co que se indica que un personaxe fala en pantalla cando se lle ve esta parte da súa face.
- *BOCA/FACE OFF*: o personaxe fala en pantalla pero non se lle ve a boca.
- Cadro: cada unha das imaxes que compoñen unha gravación de vídeo. Un segundo de vídeo contén 25 cadros, numerados do 0 ao 24.
- Convocatoria: acción de convocar o actor ou actriz para que se presente no estudio de dobraxe. Estes profesionais cobran por dous conceptos principalmente: convocatoria e *take*.
- Director de dobraxe: persoa encargada da escolla do reparto artístico que leva a cabo a rodaxe dunha película así como da súa dirección artística. En moitos casos, o director cumpre tamén as funcións de axustador.
- Dobraxe: interpretación e gravación do texto dunha película noutro idioma distinto do orixinal.
- Estudio de dobraxe: empresa que dispón de salas de gravación para a dobraxe da película.
- Guión: orixinalmente é o texto que interpretan os actores e actrices dunha película. Neste contexto, termo xenérico co que se indica o

- texto dunha película, xeralmente referido á lista de diálogos.
- *ON SCREEN/ON*: emprégase cando o actor que está realizando o *take* en *off* volve aparecer en pantalla e o espectador ve a boca do personaxe.
 - Mestura: proceso que os técnicos realizan nos estudos de dobraxe para combinar a banda sonora e a dobraxe en galego.
 - Sincronía: acción de sincronizar o guión traducido co movemento da boca dos actores.
 - *Soundtrack*: termo inglés que significa “banda sonora”. Esta banda ou pista contén sons, efectos e músicas dunha serie ou película, mais non as voces dos diálogos, que van por outra pista denominada “versión orixinal”.
 - *SOVOZ*: este termo indica que o personaxe fala en voz baixa.
 - *TAKE*: é a unidade na que está dividido o guión para ser dobrado. Un *take* non pode exceder de cinco liñas nin de trinta segundos. Todos os guións que se van dobrar aparecen numerados, cada numeración equivale a un *take*.
 - *VOZ EN OFF/OFF*: indica voz fóra de cadro ou fóra de pantalla.
 - */*: pausa
 - *//*: pausa longa.

p. A puntuación da tradución: este é un aspecto fundamental dos guións traducidos para a dobraxe. Os dobradores cando len o guión débense guiar por esta puntuación e ler de acordo cos signos que alí aparecen. Canto mellor se puntúe, máis facilitaremos o traballo do dobrador e do director de dobraxe. Debemos igualmente introducir os símbolos propios deste tipo de traballo (pausas, ambientes, *ad libs*, etc.); mais isto non significa que, ao marcar unha pausa (*/*), eliminemos a coma, o punto e coma ou o punto que debe ir no texto traducido.

q. A fonética da lingua galega: se se quere dar boa conta da encomenda neste eido, o tradutor ten que ser un bo coñecedor da lingua galega. Mais este coñecemento non a de ser pasivo, senón que deberá assimilar a fonética desta lingua e sentila nas súas cordas vocais. O único xeito de poder axustar un guión para a dobraxe é se coñecemos ben os vocalismos da nosa lingua, a fonética sintáctica...

r. A tradución dos nomes propios: lonxe van os tempos nos que se facía a tradución dos nomes na dobraxe en Galiza. A día de hoxe, como resulta lóxico, os nomes non se traducen; mais esta idea está tan metida na mentalidade dos lingüistas que, por veces, aínda que sexa interesante a súa tradución, esta non se fai. Pensemos por exemplo nunha serie na que a maior parte dos personaxes teñen nomes de flores, non sería normalizador para a nosa lingua que estes nomes se traducisen ao galego? Cando isto acontece, é labor do tradutor informar ao estudio de dobraxe da súa escolla, xa que el é o único coñecedor, dentro deste proceso, das dúas culturas.

Ademais dos elementos anteriormente citados, o problema primordial reside na falta de coñecementos e de sensibilidade lingüística dos que exercemos esta profesión. A solución, claro, é estudar, investigar e, sobre todo, escoitar, pero as condicións adversas –falta de tempo na maioría dos casos– non sempre deixan levar a cabo este programa. Por outra banda, un tradutor que queira vivir deste ámbito ten que ter como principal afección acudir ao cine. Debe coñecer aos directores dos guións que vai traducir mesmo antes de que estes cheguen ás súas mans. E, finalmente, cómpre dicir que é certo que calquera tipo de tradución necesita dunha práctica anterior para poder realizar un bo traballo, mais neste caso esta práctica resulta imprescindible. Por poñer un exemplo, un tradutor principiante pode comezar a traducir textos divulgativos e seren estas traducións de boa calidade; mais un tradutor que comece no eido audiovisual terá que ver moitas películas e traducir moitos guións para poder levar a cabo unha tradución axeitada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMIÑA PÉREZ, R. M^a. e SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, O. 2000 “La traducción de productos audiovisuales en la comunidad gallega”. En LORENZO, L. e PE-REIRA RODRÍGUEZ, A. M. (eds.), *Traducción subordinada (I). El doblaje*, Vigo: Servicio Publicacións da Universidade de Vigo.
- CASTRO ROIG, X. 2001 “El traductor de películas”. En DURO, M. (coord.) *La traducción para el doblaje y el subtítulo*, Madrid: Cátedra, pp. 267-298.
- DOBAO, X.A. 1994 “A lingua galega e a TVG. Situación actual e propostas para unha nova política lingüística (II)”. En *Cadernos de Lingua*, vol. 9, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, pp. 27-53.
- DOBAO, X.A. 2004 “Dez teses para interpretar a dobraxe en Galicia”. En *A Trabe de ouro*, 56, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, pp. 377-390.
- MONTERO DOMÍNGUEZ, X. 2005 “Un achegamento á tradución para a dobraxe en Galicia”. En *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

A TRANSCRIPCIÓN DOS ARABISMOS EN GALEGO: UNHA PROPOSTA

Xavier Frías-Conde

Universidade da Bohemia Occidental (Chequia)

Resumo

A recente internacionalización do galego está a provocar que sexa preciso establecer uns criterios fixos para a transcripción e transliteración de nomes propios procedentes de linguas que non empregan o alfabeto latino. Neste artigo facemos unha proposta de transcripción de nomes árabes en galego a partir de elementos dispares: unha certa tradición, o propio sistema galego e, finalmente, os criterios seguidos noutras linguas do contorno.

En calquera caso, a proposta que aquí aparece está pensada para un uso “normal”, non especializado, que pode aparecer en xornais ou calquera medio escrito, sen necesidade de recorrer a dígrafos ou grafemas complicados. Concluimos a proposta cunha breve mostra de nomes transcritos e mais algunhas suxestións para a escrita de nomes comúns árabes recentes de ámbito internacional co gallo de os incorporar ao galego dun xeito normal.

Palabras clave: Galego, árabe, transliteración, arabismos recentes

Abstract

The recent internationalisation process undergone by the Galician language makes necessary to set up some clear criteria for the transcription and transliteration of proper names from languages using an alphabet other than Latin. In this article we propose a transcription system for Arabic proper names according to three very different principles: a certain tradition, the Galician phonic system and the rules followed by the neighbouring languages.

This proposal is not intended for technical usage but for everyday use, acceptable for newspapers or other media, with no need of digraphs or any complicated graphemes. The proposal concludes with a sample of transcribed names and some suggestions to write some international common Arabic nouns in order to incorporate them to the language in a rather natural way.

Keywords: Galician, Arabic, transliteration, recent arabisms

Introdución

Unha das cuestións que causa máis complicación no proceso de elevar o galego á categoría de lingua internacional de cultura é a de carecer dun sistema propio de transcripción e transliteración de nomes de linguas cun alfabeto diferente ao latino. No caso galego, a falta dunha tradición neste sentido e mais as poucas posibilidades que ofrece a escrita do idioma segundo as normas ortográficas actuais, impiden que se poidan facer transcricións axeitadas. A todo isto, cómpre engadir que é un acordo tácito fuxir de transliteracións demasiado complicadas, o cal está favorecido polo propio sistema fonolóxico galego, que non é demasiado rico no confronto con outras linguas do contorno románico, como o portugués, o catalán ou o francés.

Fixéronse propostas para a transcripción de determinados alfabetos en galego, pero non no caso do alfabeto árabe (teremos que ver que o tratamento do idioma árabe non é sinónimo do tratamento do alfabeto árabe¹). Neste estudo imos concentrarnos no idioma árabe, aínda que algúns dos elementos aos que nos referiremos tamén afectarán a outras linguas que se fan servir deste alfabeto.

Coidamos que non se trata de facer unha transliteración fiel do idioma, pois nin o alfabeto galego o permite, nin o seu uso responde ás necesidades dos especialistas. Trataríase só de transcribir en galego nomes escritos orixinariamente en árabe. Por tanto, tentaremos dar unhas pautas que poidan ser empregadas en adiante. O sistema aquí proposto sería propio do galego e recollería unha transliteración só dalgúns fonemas, non de todos, porque non é esa a finalidade da transliteración elemental. Nalgúns casos recolleremos certas tendencias que veñen sendo empregadas en Europa Occidental, nas linguas do noso contorno, noutras ocasións proporemos solucións novas e, finalmente, noutras mal abriremos un debate que, de seguro, poderá atraer o interese doutros interesados na materia.

Algunhas cuestións previas

O concepto de lingua árabe é un chisco confuso, porque unha cousa é transcribir o árabe clásico e outra moi diferente transcribir os dialectos. Moi decote, os nomes que aparecen nos xornais non se corresponden cunha fonética da lingua clásica, senón cunha fonética dialectal, propia dun determinado país. Isto é moi habitual cos nomes exipcios. Un exemplo mundialmente coñecido é o do ex presidente exipcio Náser, cuxo nome completo foi Gamal Abd-el-Náser; en ningún caso o son de “Gamal” foi transcrito con outra letra que non fose <g>, malia que na grande maioría dos países árabes o nome viría transcrito como Djamal (véxase máis adiante o relativo a <dj>).

Alén do que é a propia transcripción das consoantes, existen dúas cuestións que convén ter presente á hora de emprender a transliteración: a cantidade das vogais

1 O idioma árabe escríbese, certamente, co alfabeto árabe, pero outras moitas linguas tamén se valen deste alfabeto para a súa escrita, coas adaptacións pertinentes. Así acontece co pax-tún afgán, o persa ou o urdú, todos eles, curiosamente, idiomas indoeuropeos.

(longas e curtas) e a xeminação. No primeiro caso, non é habitual transcribir as vogais longas do árabe nas linguas europeas, aínda que si é conveniente marcar a vogal tónica segundo as regras do galego: *Marráhex* (مراكش), *Ramalá*, etc.².

Verbo da xeminação, presenta un problema en certos casos. Dunha banda, o /ll/ non se pode transcribir por <ll> polo valor de representación dun fonema palatal en galego que non se corresponde coa lateral xemitada do árabe. O máis corrente neste caso sería non usar unha dupla <l>, senón unha sinxela, como xa mostramos no anterior exemplo de *Ramalá* (de *Râm Allâh* رام الله). Como se verá noutros casos, certas consoantes se transcriben con dígrafos, polo que non semella moi recomendábel usar cúmulo de catro consoantes.

Vocalismo

O árabe clásico só posúe tres vogais, as cales poden ser breves ou longas: <a>, <i>, <u>. Conforme o dito anteriormente, non se adoita facer distinción entre vogais longas e curtas. Ora ben, nos dialectos estas tres vogais tórnanse cinco ou mesmo máis. Xeralmente utilízanse as cinco vogais do alfabeto latino para transcribir toda a serie dialectal, que nalgúns falares alcanza unha riqueza vocálica enorme. Por tanto, en galego convén facerse servir das cinco vogais gráficas.

É normal atoparse con oscilacións do tipo *bin* e *ben* (بن) ou *Usama* e *Osama* (أسامة). A primeira é unha transcrición baseada na lingua clásica, a segunda na lingua falada.

Xunto ás vogais, existen en árabe as dúas semiconsoantes /w/ e /j/. O uso da grafía <w> para a primeira non parece causar dificultade ningunha, mais a segunda si mostra certa complicación na súa transcrición en determinados casos que implicaría o emprego dunha consoante que non é habitual en galego. Podería usarse <j> ou <y>. É máis conveniente a segunda letra, porque <j> vale para outros fonemas, como despois veremos.

Seica pode parecer irrelevante, mesmo que non hai necesidade de introducir <y> na transcrición dos arabismos, pero si a hai, porque o uso de <i> causa complicacións enormes. A terminación feminina –iya (ية) é frecuentísima, coas variantes –eya (exipcia) e –iye (libanesa). Por tanto, aínda que <i-> ou <-i-> poida ser mantido na escrita –aí está o caso de Iemen, perfectamente asentado en galego– non se pode aceptar que haxa dous is xuntos cando un deles é semiconsoante: *Nabatiya* e non **Nabatiia*. Non obstante, parecen correctas tamén as transliteracións ou transcricións do tipo *Nabatía*.

Consonantismo

De seguido presentaremos a lista de fonemas árabes, tanto dos dialectos como da lingua literaria coas propostas de transcrición. Os fonemas irán acompañados dos grafemas árabes que os representan.

2 Así e todo, se por calquera motivo se quixer marcar a vogal longa, pódese facer a través dun circunflexo, procedemento habitual en francés: *Nâser*, *Kâleb*, *Samîr*, etc.

Son	Letra árabe	Transcrición galega	Comentario
/b/	ب		
/t/	ت	<t>	
/θ/	ث	<t> ou <th>	Trátase da interdental, mais esta só existe na lingua clásica e moi raramente nos dialectos, como o iraquí. Mesmo nos cultismos que pasan aos dialectos o /θ/ tórnase /s/, en cuxo caso a transcrición deberá ser mesmo <s>. Cando se quixer manter o son interdental, é preferíbel a grafía <th>, aínda que se manteña unha pronuncia /t/.
/dʒ/	ج	<dj>	Como xa ficou dito enriba, parécenos moito máis internacional usar esta grafía para a transcrición deste fonema oclusivo fricativo.
/ħ/	ح	<h>	É unha aspirada moi forte, mais non chega ao /x/. Xeralmente non se distingue do /h/ existente en inglés ou alemán.
/x/	خ	<kh>	Esta grafía xa vén tendo unha certa tradición en galego. Coidamos que se pode manter na transliteración de arabismos, aínda que a súa pronuncia moi decote será /k/. En calquera caso, a pronuncia de <h> ou de <kh>, cando se manteña a consoante aspirada, será igual, pois o galego carece de dous fonemas distintivos, como tamén lle ocorre ao castelán, non obstante a aspirada galega e a castelá sexan diferentes.
/d/	د	<d>	
/ð/	ذ	<d> ou <dh>	Como acontecía co <th>, o <dh> só pertence á lingua padrón e ao dialecto iraquí. A grafía <dh> pode aparecer cando se pretenda facer unha transcrición máis exacta, outramente abundará <d>.

Son	Letra árabe	Transcrición galega	Comentario
/r/	ر	<tr>	Existe tamén o <tr> co mesmo valor do galego, tamén sempre entre vogais.
/z/	ز	<s>	A sibilante sonora desapareceu do galego hai séculos. Nunha transcrición normal, non paga a pena utilizar outra grafía máis que <s>. Unha ortografía <z> vai representar o son da interdental, o cal se afasta aínda máis do valor orixinal árabe.
/s/	س	<ss>	O uso da grafía <ss> correspóndese realmente cunha consoante xeminada. Débese evitar daquela o seu uso en nomes propios como Hasan ou Husein.
/ʃ/	ش	<x>	É o valor do <x> de xente.
/ṣ/	ص	<s>	Trátase doutra consoante gutural que decote non se marca como tal nas transcricións normais nas linguas europeas.
/ḍ/	ض	<d>	É a variante gutural de /d/, polo que se lle aplica o mesmo tratamento, tamén sen ter en conta o seu carácter gutural.
/ṭ/	ط	<t>	É a variante gutural de /t/, polo que se lle aplica o mesmo tratamento, tamén sen ter en conta o seu carácter gutural.
/ẓ/	ظ	<s>	É a variante gutural de /z/, polo que se lle aplica o mesmo tratamento, tamén sen ter en conta o seu carácter gutural.
/ʕ/	ع	nada ou <'>	Trátase do son gutural por excelencia do árabe. Moi decote non se transcribe. Nas linguas europeas pode transcribirse como un apóstrofo en calquera posición.

Son	Letra árabe	Transcrición galega	Comentario
/R/	غ	<gh>	A transcrición normal é <gh> nas linguas do noso contorno. Isto pode causar problemas en galego, polo que aínda que non é exactamente o noso /g/, é preferíbel usar <g>.
/f/	ف	<f>	
/q/	ق	<q> ou <k>	Outra gutural para a que está ben asentado o uso de <q>. Alternativamente podería usarse /k/.
/k/	ك	<k> ou <c/qu>	A segunda opción só sería válida en nomes xa perfectamente asentados na nosa lingua.
/l/	ل	<l>	
/m/	م	<m>	
/n/	ن	<n>	
/h/	ه, هـ	<h>	Aspirada como en inglés ou alemán. Decote fica muda en galego.
/w/	و	<u> ou <w>	Xa visto.
/j/	ي	<i> ou <y>	Xa visto.

Velaquí algunhas mostras de transcrición simple:

محمود عباس	Mahmud Abbás
الجزيرة	Aldjasira
مقاطعة	(A) Muqátaa, Mukátaa
عبد الله	Abdaláh
محمود درويش	Mahmud Darwix
نجيب محفوظ	Naguib Mahfuz
القاعدة	Alqaida, Alqáeda
حزب الله	Hesbulá, Hisbulá
هارون الرشيد	Harún Arraxid
استقلال	Istiqalal, Istiklal

Adaptación dos arabismos recentes

O sistema proposto enriba é válido tamén para a introdución das ducias de arabismos que están a entrar constantemente en galego (como no resto de linguas europeas). Se cadra, dado que se trata de termos máis ca de nomes, pode introducirse unha simplificación aínda maior na transliteración destes vocábulos ao se incorporaren ao galego.

Aínda que sería unha tarefa inxente incluír todos os arabismos modernos, imos ofrecer aquí unha pequena lista deles, os máis usuais, coa forma gráfica proposta. As definicións non pretenden ser exactas, senón que serven simplemente para situalas.

aiatolá: cargo islámico.

alauí, alauíta: relativo á monarquía marroquina.

burka, burca: prenda de vestir feminina que cobre todo o corpo da muller deixando unha caste de rella diante dos ollos para ver.

cuscús: alimento a base de cereais. A forma *cuscús* está totalmente naturalizada.

djihad: guerra santa musulmá. O xénero deste termo é masculino: *o djihad*.

faláfel: certo alimento.

fedai: combatente.

harira: sopa.

haxemí, haxemita: relativo á monarquía xordana.

hena: produto natural para tinxir a pel temporalmente. A forma antiga *alfena* parece hoxe fóra de uso.

hisab: veo islámico.

humus: puré de garavanzos.

imam, imán: crego islámico.

intifada: revolta popular palestina.

kebab: anaco de carne asada atravesada por un ferro. Existe a variante *kebab* que se adapta á fonética turca. Por extensión, os restaurantes de comida oriental reciben o nome de *kebab*, ou mesmo segundo a forma turca, *döner kebab*.

kohl: produto natural para dar cor aos ollos. Tamén *kol*.

madrasa: escola coránica.

mudjahidín: combatente islámico.

salafista: seguidor das teorías máis radicais do islam.

sunní: pertencente á doutrina do sunnismo.

talibán: defensor do islam radical no Afganistán.

wahabí, wahabita: relativo ás teorías islámicas procedentes da Arabia Saudita.

xaria: lei islámica.

xií: pertence á doutrina do xiísmo.

BIBLIOGRAFÍA

ÁREA DE LINGUAXES ESPECIALIZADAS DO SNL DA USC “As letras gregas na ciencia moderna: o caso do χ ”. *Canalciencia* 28. Disponible en <http://www.canalciencia.com/faladoiro/numero_28.htm>.

FRÍAS CONDE, F. X. (2000) “O elemento árabe en galego (I)”, en *Revista de Filoloxía Galega e Portuguesa* 1. A Coruña: Universidade da Coruña, 2000, pp. 157-171.

——— (2002) “O elemento árabe en galego (II)”, en *Revista de Filoloxía Galega e Portuguesa* 3. A Coruña: Universidade da Coruña, 2002, pp. 65-80.



Traducións xustificadas

Traducir do finlandés para o galego: *O bosque dos raposos aforcados* de Arto Paasilinna.

Tomás González Ahola

***Herbario* de Sándor Márai, ou de como non perder a vocación de tradutor.**

Fernando de Castro

Macbeth.

Miguel Pérez Romero

Prezado señor Auster. Carta ao autor de *The Brooklyn Follies* da súa tradutora para o galego.

Eva Almazán

***Manhattan Transfer*, o universo das sensacións.**

Mercedes Pacheco Vázquez

**TRADUCIR DO FINLANDÉS PARA O GALEGO:
O BOSQUE DOS RAPOSOS AFORCADOS
DE ARTO PAASILINNA**

Tomás González Ahola

Neste breve artigo tentarei facer unha aproximación teórico-práctica ao que foi traducir a novela de Arto Paasilinna *O bosque dos raposos aforcados* (*Hiirtettyjen Kettujen Metsä*) do finlandés para o galego, tendo en conta que os precedentes de tradución de obras finlandesas para o noso idioma son máis ben escasos ou inexistentes. Voume centrar principalmente nos aspectos positivos e negativos da introdución dunha nova literatura no sistema literario a través da tradución e despois no método empregado para salvar determinadas dificultades e características especiais do texto finlandés, e o xeito no que estas se reflicten en maior ou menor medida no texto traducido.

A literatura finlandesa no sistema literario galego¹.

A publicación de *O bosque dos raposos aforcados* por parte de Rinoceronte Editora supuxo a primeira tradución dunha obra completa do finlandés para o galego, o que veu cubrir un oco significativo no noso sistema literario, posto que dita proposta axudou en certa medida a reducir o grao de dependencia respecto do sistema español, moito máis poderoso no ámbito da tradución. Aínda así, existe un precedente de tradución do finlandés para o galego bastante anterior, aínda que polas características da publicación quedou descoñecido para a maioría da xente. Trátase da publicación en 2001 do primeiro canto do *Kalevala* (o poema épico fundacional dos finlandeses) na xa desaparecida revista *Alquimia*, ligada á facultade de Filoloxía da USC. Isto estaba enmarcado nun proxecto moito máis grande, que era a tradución completa dos cincuenta cantos do *Kalevala*, pero que nunca cheguei a rematar (aínda que con toda seguridade retomarei algún día). Este proxecto era complexo en extremo, posto que á dificultade do texto (escrito en carelio épico, unha variante arcaizante do dialecto máis oriental de Finlandia) engadíraselle a fabricación dun gale-

1 Empleo aquí o concepto “sistema literario” no sentido que lle dá Itamar Even-Zohar, da escola de Tel-Aviv, dentro do marco da súa “Teoría dos Polisistemas”.

go-portugués artificial e medievalizante, para tentar conservar o efecto de es-trañamento que o poema épico produce sobre calquera lector finlandés². Por tanto, pódese asegurar que a tradución de *O bosque dos raposos aforcados* foi a primeira do finlandés para o galego, posto que a antes mencionada ficou tan só na categoría de “experimento”.

Para entender ben a posición que ocupa a novela de Paasilinna no noso sistema literario e a que podería ocupar a partir de aquí calquera outra obra finlandesa é preciso afondar un pouco nas características culturais e xeoliterarias do país nórdico, posto que a pouco que se comeza a investigar o tema, de seguido aparecen paralelos e similitudes entre Finlandia e Galiza. Dende o punto de vista lingüístico, Finlandia acaba de saír dunha situación de diglosia semellante á que se dá na Galiza, aínda que se cabe incluso máis negativa para a lingua autóctona. A comezos do século XX o sueco era aló a única lingua de cultura, a lingua da Administración e da Universidade. Só un intenso proceso de nacionalización da cultura e normalización lingüística, axudado en boa medida pola consecución da independencia en 1917 fixo que a lingua da metrópole colonial (o sueco) quedase relegada á zona de influencia directa escandinava, na costa oeste do país. Esta situación, ligada á posición xeopolítica do país nórdico, como “zona sanitaria” entre os bloques capitalista e comunista durante a Guerra Fría, fixo que a literatura finlandesa tendese sempre a un modelo de defensa dos valores nacionais e á diferenciación, algo similar ao que ocorre na Galiza, onde a carencia dunha normalidade lingüística e cultural afecta directamente á produción editorial, na que se tende a privilexiar sempre o feito diferencial (que á súa vez supón un recoñecemento da dependencia respecto da cultura española).

Xa nun ámbito menos político, os vencellos entre Finlandia e Galiza son igualmente fondos, e algúns deles están moi presentes na obra de Paasilinna. Por un lado a relación home-natureza é un dos eixos temáticos que vertebran a obra deste autor, algo facilmente comprensíbel para os galegos, se temos en conta a imaxe da Galiza rural, a dependencia da terra e a relación romántica coa natureza, o que nos fai comprender a moitas das personaxes de Paasilinna como moito máis achegadas a nós. Por outro lado, o carácter frío e desconfiado dos finlandeses, a súa veneración á bebida, o humor negro do que fan gala e moitos outros aspectos do seu comportamento teñen tamén un paralelo claro cos galegos (ou polo menos cunha imaxe estereotipada dos mesmos), o que fai que o lector se sorprenda ás veces de atopar elementos familiares, cando a predisposición ante un texto dunha cultura tan afastada sexa o da total falta de conexión.

Problemas específicos da tradución do finlandés para o galego.

O feito de ser o primeiro en traducir desde unha lingua determinada a outra trae consigo unha serie de beneficios, pero tamén de problemas e res-

2 Esta idea foi suxerida en grande medida pola ben coñecida tradución española da *Ilíada* do profesor Agustín García Calvo.

ponsabilidades. A carencia dun modelo de tradución anterior implica un maior grao de liberdade por carecer dun referente, tanto desde un punto de vista positivo coma negativo (isto é, un modelo ao que tender ou do que diferenciarse), co que a tradución é en certa medida un exercicio máis relaxado. Pero ao mesmo tempo isto trae consigo unha situación de desamparo notábel, sobre todo no que respecta á busca de solucións a problemas específicos. Posto que supoño que isto é o máis importante da miña experiencia como tradutor, pasarei a explicar con brevidade os problemas máis importantes:

1. A cuestión dialectal.

Finlandia é un país cunha superficie case tan grande como a de España e con algo máis de catro millóns de habitantes, co que unha das súas características máis importantes é o espallamento da poboación e a falta de continuidade xeo-lingüística, debido ao feito de ter durante varios séculos unha rede viaria deficitaria. Esta situación produciu unha forte dialectalización, que se reflicte na novela de Paasilinna especialmente a través de Naska Mosnikoff, a vella *koltta*³. Naska non só fala cuns trazos dialectais moi concretos, senón que a isto súmaselle a súa condición de nonaxenaria, o que fai que as súas expresións sexan a miúdo arcaizantes. Para conservar as características específicas da súa fala e axudar á súa caracterización como anciá, decidín darlle acento das Rías Baixas, a cabalo entre O Grove e Marín, posto que foneticamente é quizáis o que mellor se diferencia da normativa. Tamén sacrifiquei a miúdo a literalidade de determinadas expresións para pór na súa boca frases recorrentes de calquera señora maior da aldea, coa fin de fortalecer esa imaxe de avoa bondadosa e un pouco fóra de lugar que calquera lector galego pode ter.

2. A toponimia.

Este é quizá un dos meirandes problemas cos que se ten que enfrontar calquera tradutor do finlandés. A grande maioría dos topónimos do país nórdico son nomes relacionados con accidentes xeográficos, pero o seu significado é completamente transparente, ao contrario do que ocorre por exemplo na Galiza, onde ninguén reconece O Grove como ‘a fortificación do cabo’ ou Liméns como ‘o porto’. Logo, á hora de traducir do finlandés para outra lingua é preciso adoptar unha posición, ben sexa a de verquer á lingua de destino todos os topónimos “transparentes”, ben deixar todos en finlandés, ou ben quedar a cabalo entre as dúas posturas, que foi o que eu escollín. Esta decisión está motivada pola función descritiva que teñen os topónimos finlandeses en determinados momentos. Por exemplo, os protagonistas da novela pasan todo un inverno nun sitio chamado Kuopsuvaara, que traducín como ‘o outeiro de Kuopsu’, porque saber que se trata dun outeiro é útil para o proceso de construción dos

3 Os *kolttas* son lapóns ortodoxos que vivían na actual Laponia rusa, e que foron evacuados a territorio finlandés durante a Segunda Guerra Mundial.

lugares por parte do lector. Moitas das situacións da novela ocorren nunha zona chamada Juha-Vainaan Maa ('a terra do defunto Juha'); decidín traducir o topónimo por unha suxestión do editor, Moisés Rodríguez Barcia, porque nun momento se fai referencia a dito topónimo en relación cun enterramento. Porén, hai outros topónimos que non traducín, como por exemplo Joensuu ('a boca do río'), posto que o seu significado non é relevante para a narración e a conservación dos topónimos na lingua orixinal é importante para que o lector sitúe a narración nun país determinado. Polo tanto, pódense diferenciar tres tipos de topónimos na miña tradución, sempre en función da importancia do seu significado para a comprensión completa do texto:

- a) Topónimos que non se traducen: Rovaniemi, Joensuu, Pulju, Helsinki, etc.
- b) Topónimos que se traducen completamente: Juha-Vainaan Maa ('terra do defunto Juha')
- c) Topónimos que se traducen parcialmente (só un dos membros do composto): Kuopsuvaara ('Outeiro de Kuopsu'), Pallastunturi ('Monte Pallas').

3. Cuestións de sintaxe e estilo.

O finlandés é unha lingua extremadamente distinta á maioría das linguas occidentais, posto que non ten raíz indoeuropea, senón finougra (finlandés, estonio, lapón, húngaro, etc.). Unha das súas características máis importantes é a sintaxe sinxela⁴, compensada por unha morfoloxía moi complexa. A esta sinxeleza na estrutura oracional hai que sumarlle o estilo de Paasilinna, carente de grandes alardes retóricos e caracterizado pola claridade. Un excesivo achegamento á sintaxe orixinal do texto traería como consecuencia un texto truncado, baseado en frases curtas separadas por puntos que para un falante de lingua romance resulta monótono e incómodo de ler. Por tanto na miña tradución hai un alto grao de reelaboración da sintaxe baseada na amplificación dos períodos sintácticos e a omisión do suxeito, encamiñada sempre á busca dun galego paralelo ao finlandés de Paasilinna desde a perspectiva do receptor do texto, xa que o que na lingua de orixe pode ser habitual ou coloquial non o é na lingua de destino.

Consideracións finais.

As directrices que rexen a miña tradución de *O bosque dos raposos aforcados* e que serven para comprender as miñas escollas ao acharme ante os

4 En canto á omisión do suxeito hai que dicir que en determinadas pasaxes do libro, a presenza dos nomes propios dos protagonistas está reducida até o 20%, xa que a reiteración dos mesmos non é elegante no galego desde un punto de vista estilístico pero é unha característica propia da lingua finlandesa.

problemas da toponimia, a dialectalización ou a sintaxe, son aquelas que teñen que ver coa análise dos receptores do texto orixinal e do texto traducido. Neste sentido, unha obra non existe en si mesma, senón como integrante dun sistema no que se ven envoltos toda clase de factores, entre os que se inclúen os lectores potenciais. Aínda que a miña formación como tradutor depende en boa medida dos meus estudos de Filoloxía Clásica, onde se tende á literalidade e ao respecto máis absoluto polo texto orixinal (que desemboca no fracaso comunicativo das traducións), o meu traballo co texto de Paasilinna supuxo máis ben a busca da literalidade a través da transformación. Para isto a primeira parte do traballo foi a de recibir o texto orixinal e comprendelo como lector de literatura finlandesa, para máis adiante reescribilo en galego e conservar na medida do posíbel ese tipo de recepción, posto que a distancia entre as dúas linguas fai necesario un alto nivel de reelaboración do texto se o que se pretende é conservar a dimensión significativa do mesmo e facer notar o grao de similitude entre unha e outra cultura.

HERBARIO DE SÁNDOR MÁRAI, OU DE COMO NON PERDER A VOCACIÓN DE TRADUTOR

Fernando de Castro

A vida de Sándor Márai é un bo exemplo deses casos nos que os acontecementos históricos trazan o percorrido da vida dunha persoa, perfilando irremediabilmente o seu itinerario: un dos escritores máis recoñecidos en lingua húngara, naceu en Kassa, unha cidade que daquela era Austro-Hungría pero que despois da primeira guerra mundial había de pasar a Checoslovaquia, como consecuencia do fatídico Tratado de Trianon, que reduciu Hungría a unha terceira parte do seu territorio. Estes acontecementos sumiron o país nunha profunda crise ideolóxica e social, e a segunda guerra mundial e a ocupación soviética que seguiu marcaron irreversiblemente a vida do escritor: el mesmo, burgués, considerábase representante dunha clase social que se desintegraba, e tomou como o seu cometido a observación e narración dese proceso de desintegración. Estudou xornalismo e exerceuno en Alemaña e Francia e despois de 1948, cando a súa obra está censurada en Hungría por mor do comunismo, comeza o seu periplo por diferentes países europeos, para rematar definitivamente en Estados Unidos. De carácter depresivo e nostálgico, a imposibilidade de vivir no seu país e a nostalxia dun tipo de vida perdido para sempre marcan a obra de Sándor Márai.

Publicou numerosas novelas ata a súa morte, en 1989, en San Diego. A morte de Lola, a muller coa que compartiu toda a vida, e a do seu fillo adoptivo, así como a continua distancia da súa terra, fixeron que aos 89 anos optase polo suicidio para despedirse deste mundo.

Escribiu toda a súa obra en húngaro, obra que non foi redescuberta ata despois da súa morte para darlle a atención merecida e facerse moi popular especialmente en Italia e Alemaña. A súa obra *Herbario* é unha escolma de pensamentos arredor dos máis diversos temas, dende disquisicións sobre a amizade e o amor ata sobre as virtudes da cenoura ou dos baños termais, sendo moi similar no contido a outras dúas obras, *As catro estacións* e *Ceo e terra*.

Traducir do húngaro ao galego, dúas linguas tan diferentes, reviste tanta dificultade que o primeiro símil que lle vén á cabeza a un é descompoñer a catedral de Santiago pedra por pedra e construír logo unha pirámide coas mesmas

pedras, de xeito que a nova construción luza co mesmo esplendor có orixinal. Contrariamente ao que moitos pensan, o húngaro non é unha lingua eslava, nin sequera “europea”: de feito está máis próxima ás linguas que falan os pobos de tradición chamánica de Siberia ou Mongolia antes que a calquera lingua das que a rodean. Ademais das dificultades lingüísticas que se presentan na tradución, o contido de *Herbario* é moi filosófico e profundo, cheo de símiles e referencias extraliterarias que supoñen un reto para o tradutor. Son frecuentes as referencias á Biblia, a textos de autores do mundo clásico, así como a numerosos senlleiros pensadores. Malia tratarse dunha obra en prosa, o contido ás veces chega a ser extremadamente poético, resultando mesmo difícil entender o sentido e a intención do autor, que se ocultan detrás de metáforas e símiles; abunda o uso sinestésico de moitos adxectivos e verbos, sobre todo verbos que expresan sons ou cores, que lle dan unha meirande expresividade ao texto.

A primeira dificultade que se lle presenta ao tradutor é, obviamente, a ausencia dun dicionario directo húngaro-galego: no caso concreto da miña tradución utilicei un dicionario húngaro-alemán, moito máis completo que os existentes ao castelán (pexa á cal se suma a ausencia dun dicionario de calidade alemán-galego). Non cómpre explicar o complicado e esperpéntico que resulta unha tradución con tantas estacións coma un *Via crucis*: húngaro-alemán-castelán-galego... Digamos que é un feito xa aceptado polo tradutor que traduce de calquera lingua ao galego (menos do castelán!): malia a precariedade dos seus medios a moral do tradutor dálle azos para chegar á derradeira estación do seu calvario lexicográfico.

O húngaro, por mor da súa condición de lingua non indoeuropea, presenta unha serie de particularidades tipolóxicas que se lle manifestan ao tradutor en forma de dificultades tanto morfolóxicas e sintácticas coma léxicas. O húngaro pertence ao grupo de linguas finougrias, igual có finés, o estoniano, o carelio e outras linguas con moi reducido número de falantes da Europa nororiental. As linguas máis próximas fálanse en Siberia (o ostiaco e o vogul). Tipoloxicamente o húngaro é unha lingua aglutinante, é dicir, onde morfemas invariables se engaden uns aos outros para expresar as categorías morfolóxicas, mentres que o galego é unha lingua flexiva (mesmo se participa desta condición dun xeito bastante discreto, se o comparamos con outras linguas indoeuropeas cun carácter flexivo moito máis marcado como o latín, o alemán, o islandés, o checo, etc.). O húngaro ten entre vinte e vinte e cinco casos (os académicos diverxen ao respecto), o cal ten unha consecuencia directa na sintaxe: aínda que a orde tende a ser suxeito-predicado-verbo, —e de feito esta é a norma máis regular—, esta orde pódese ver alterada con moita facilidade. A precisión e exactitude morfolóxica que lle confire a unha palabra (ou sintagma) o rico sistema de casos supón por unha banda rixidez morfolóxica pero, por outra, unha grande liberdade sintáctica: canto máis se especifica por medio da morfoloxía a función sintáctica, menos importante é a posición na frase. Esta é unha das dificultades coa que se atopa o tradutor ao longo do texto de Márai: aparecen periodos moi longos, de

varias frases, onde virtualmente calquera elemento sintáctico pode comezar a frase. Ademais, Márai tende a recorrer a longas (e en moitas veces complicadas) enumeracións, así como ao uso sistemático de adxectivos dobres, o cal fai que ás veces cumpra ler unha frase varias veces antes de poder aplicar o significado que o verbo, ao final da longuíssima frase, lle dá á enumeración de conceptos.

No plano morfolóxico o húngaro caracterízase tamén pola abundancia de formas nominais do verbo, o cal supón con frecuencia unha dificultade para o tradutor, tendo en conta que tales formas nominais en galego na maioría dos casos non son máis ca formas lexicalizadas, mesmo diríamos fosilizadas, onde se aprecia evidentemente a relación etimolóxica co verbo de orixe, mais non son resultado dun proceso de derivación produtivo. O sufixo para formar un participio de presente activo (que en galego equivalería ao “-ante/-ente”, en formas como “falante”, “vivente”, etc.) é en húngaro o sufixo *-ó/-ő* (segundo a harmonía vocálica¹). Mentres que este sufixo en húngaro é produtivo e é posible crear participios activos con función de adxectivo a partir de calquera verbo (como *-ing* en inglés, *-nd* en alemán ou *-áíuxchii/- úíuxchii* en ruso) o galego ten que recorrer a estruturas equivalentes que complementen ao substantivo do mesmo xeito que o participio-adxectivo húngaro; igual que se fai xeralmente cos participios nas linguas mencionadas anteriormente, a solución máis frecuente é a substitución por unha cláusula de relativo. Noutros casos é posible (e non pouco enxeñoso) o emprego doutro adxectivo de significado semellante nunha frase en aposición, transformando o resto da información referida ao participio de xeito que complemente ao adxectivo en aposición. No texto de Márai hai casos de sinxela tradución, polo feito de existiren en galego formas que equivalen ao participio orixinal, por exemplo *áruló*, o participio do verbo *árul* (traizoar) non presenta maior complicación e tradúcese como *traidor*, igual que *fertőző* (de *fertőz*, *contaxiar*) se traduce sen máis como *contaxioso*. Noutros casos resulta máis complicado, cando en galego non temos equivalente e o uso en húngaro non é máis ca unha creación “espontánea” para un caso concreto, como por exemplo na frase “a [...] Rómájába tóduló [...] szekták”, onde *tóduló* é o participio presente de *tódul*, que significa algo así como “inundar, encher, asolar”, co cal a tradución galega fala de “seitas que inundaron Roma ...”. Un caso particularmente difícil é o singular participio *való*, que é o participio presente do verbo *van* (*ser*), (algo así como “que é”), o cal resulta a primeira vista absolutamente intraducible: na maioría dos casos, transfórmase nunha oración de relativo: “[...] az emberi

1 A harmonía vocálica é unha característica das linguas finougrias pola cal as vocais anteriores (*e, ő, ü*) por definición nunca aparecen na mesma palabra que as posteriores (*a, o, u*), mentres que o *i* ocupa unha posición intermedia. Isto fai que para cada desinencia ou terminación gramatical haxa dúas “versións”: unha con vocal anterior e a outra con vocal posterior, de xeito que se podan ensamblar “harmonicamente” coa raíz á que se refiren. En galego temos un fenómeno semellante na lingua falada, en formas como “lovar” en canto de “levar”.

dolgok ismeretében való jártasságod” (literalmente: “das cousas humanas-o coñecemento-való-o teu estar versado”), que require unha transformación total: “o versado que estás no coñecemento do ser humano”, ou “az unalom elől való menekülés vágya” (“o aburrimiento-de-való-da fuxida-a arela”), é dicir “a arela de fuxir do aburrimiento”. O mesmo acontece con outro tipo de sufixo (-*ndó/-ndő*) que lle confire ao verbo un matiz modal ou futuro; nalgúns casos é facilmente traducíbel porque en galego existe un equivalente léxico concreto: *romlandó* (de *romlik*, “apodrecer”) ou *mulandó* (de *múlik*, “pasar, transcorrer”), que se poden traducir no seu contexto, respectivamente, como “percedoiro” e “efémero”. Outra característica da morfoloxía húngara é o emprego sistemático de substantivos verbais, non precisamente infinitivos, senón substantivos derivados de verbos, que se ensamblan en estruturas nominalizadas (exemplo: no canto de dicir “aínda que chova” o húngaro prefire unha estrutura do tipo “malia a choiva; en lugar de “porque non temos auga”, “por mor da carencia de auga”, etc).

Evidentemente, en galego o uso dun infinitivo substantivado é posible, de feito hai casos de tradución literal no texto de Márai: *vándorlásai közben* é “no seu camiñar”, pero dada a frecuencia coa que aparecen estas estruturas en húngaro en moitas ocasións supoñen un obstáculo para o tradutor, pois o galego tende máis a frases con verbos conxugados, en formas finitas, máis que a estruturas nominalizadas, que resultan pesadas e pouco naturais. Para complicar aínda máis a situación, non esquezamos que un verbo substantivado está suxeito —coma calquera outro substantivo— a ser declinado en calquera dos múltiples casos. No texto de Márai, como característica do seu estilo xa mencionada antes, atopámonos con moitísimos exemplos de frases moi longas —enumeracións— onde os verbos están substantivados, acompañados dunha serie de complementos asociados a el segundo o réxime do verbo e as regras da nominalización; exemplo disto é: “*a maguk kiválóságának bizonyítására és a társaság elbűvölésére*” (literalmente: “da súa propia excepcionalidade-para a demostración-e-da audiencia-para o engaiolamento”), resultando en galego “co fin de demostrar o senlleiros que son e de engaiolar a audiencia [...]”. Outro exemplo sería o substantivo *tetszés* (do verbo *tetszik, gustar*), traducíbel máis ben no contexto concreto como “popularidade”.

Por outra banda, o galego ofrece unha posibilidade que pouquísimas, practicamente ningunha outra lingua ofrece: a tradución do infinitivo conxugado húngaro. O húngaro é unha das poucas linguas nas que o infinitivo pode tomar formas persoais que supoñen o que se pode denominar un “infinitivo conxugado” e non ten verbos modais conxugados, senón unha serie de partículas invariables de diferente significado modal: “poder”, “deber”, etc. (*szabad, kell*, etc.): a partícula modal permanece invariable e é o infinitivo que a acompaña o que adopta as desinencias persoais que indican o suxeito da oración, unha estrutura exactamente igual á do galego “cómpre facermos un curso”, na que é o infinitivo quen indica a persoa.

No plano léxico vese unha vez máis o abismo tipolóxico e cultural existente entre dúas linguas tan afastadas como o galego e o húngaro². Hai casos nos que o húngaro non diferencia dous conceptos que en galego si se distinguen, polo que un só termo designa dous conceptos que na nosa lingua están totalmente diferenciados. É o caso, por exemplo, do substantivo *igazság*, que significa tanto “verdade” coma “xustiza”, ou do verbo *hallgat*, que pode significar tanto “escoitar” coma “calar”. Está claro que en ambos os dous casos quen dita o significado é o contexto, pero non deixa de ser complicado, sobre todo no caso do texto de Márai onde abundan os conceptos filosóficos e a lectura implica un mecanismo de interpretación (nunha conversa ordinaria sería moito máis doado discernir o significado). Ás veces é simplemente a existencia dun verbo cun réxime que en galego non existe, producíndose entón na nosa lingua un “baleiro léxico” inherente a ese verbo que cómpre corrixir por medio dunha construción engadida. É o caso do verbo *mosolyog* (sorrir): mentres que en galego o verbo “rir” ten un réxime directo (no plano morfolóxico e na lóxica do falante “rirse de algo/algúen ou por algo/algúen”), o verbo “sorrir” non o ten. No caso de Márai aparece ese verbo e emprégao co seu réxime e, tamén, do mesmo xeito, Márai utiliza con frecuencia o verbo *nevel* (educar) cun caso que implica finalidade, o caso *-ra/-re* (educar cara á nobreza, á humildade), matiz que non estaría tan presente en galego coa preposición “en”, senón que resulta máis expresivo escoller outro verbo que enfatice un resultado no futuro: “inculcar”. Outro exemplo de particularidade léxica sería o substantivo *ember*, que significa “persoa” ou “ser humano”. O que acontece é que por motivos estilísticos non se pode trasladar sempre da mesma maneira: tradicionalmente este concepto tradúcese por “home” nun senso xeral, especie humana, pero resulta máis axeitado utilizar formas como “ser humano/persoa/as persoas”, segundo o contexto.

Na tradución do húngaro ao galego ponse de manifesto unha vez máis a dificultade que supón a distancia entre a lingua de partida e a de chegada: a tradución lineal faise imposible; o tradutor ten que captar o sentido que quere transmitir o autor e verter nun medio completamente diferente, o galego, o mesmo contido. A diferenza lingüística e cultural vese pronunciada aínda máis polo carácter poético do texto, que fai que o tradutor teña que buscar no galego as metáforas coas que está familiarizado e se expresa o lector/falante galego, pois as do orixinal poden ser totalmente incomprensibles. Dúas linguas que teñen que transmitir o mesmo contido e sentimento, igual que as pedras de Santiago e Giza.

2 Cando digo afastadas refírome non só a un aspecto tipolóxico senón tamén a un aspecto histórico-cultural: o alemán, dende unha perspectiva meramente lingüística e tipolóxica, non se atopa máis preto do húngaro do que o galego, mais a proximidade xeográfica, histórica e socio-cultural fixo que en húngaro atopemos moitísimos calcos léxicos do alemán que, aínda que non transparentes a primeira vista, son adaptacións ao húngaro seguindo o mesmo procedemento de derivación ca en alemán, o cal fai a tradución a esa lingua máis doada ca o galego.

MACBETH

Miguel Pérez Romero

Instituto Fernando Wirtz, A Coruña

En 1972 apareceu a primeira tradución de *Macbeth* ao galego, feita por Fernando Pérez-Barreiro Nolla. Non podoo dicir con exactitude se a lin ese mesmo ano ou foi en 1973. O que si lembro perfectamente é o pracer e admiración que me produciu. Volvín lela algúns anos máis adiante con mellor coñecemento do texto orixinal e a admiración e aprecio da primeira ocasión non mingaron en absoluto.

¿Por que entón, una nova tradución? En primeiro lugar, porque penso que non existe a tradución definitiva, a tradución perfecta. Nunca, pero aínda menos cando se trata de autores profundos e complexos, como é o caso de Shakespeare. E trinta e tres anos é un lapso de tempo máis que suficiente para que un novo achegamento estea xustificadoo. E en segundo lugar, se un está a traducir as obras de Shakespeare, canto tempo é posible demorar o pracer de enfrontarse ao *Macbeth*? A miña tradución non pretende invalidar nin substituír a de Pérez-Barreiro Nolla; nin sequera rivalizar con ela. Por outra banda, o feito de que haxa en galego máis dunha tradución de *Macbeth* non debe verse como un gasto superfluo de esforzos senón, máis ben, como proba de riqueza do sistema.

Macbeth foi escrita probablemente en 1606 pero o texto apareceu publicado por primeira vez na edición Folio de 1623, que reúne a obra completa de Shakespeare. O feito de ser, con moito, a traxedia máis curta de Shakespeare leva a pensar que o texto que se utilizou para a súa impresión fose a versión abreviada que se empregaba no teatro. No texto publicado hai probas da intervención dunha man allea (Acto III, escena 5, e parte da escena 1 do Acto IV). Todo apunta a que esta man allea é a do dramaturgo Thomas Middleton porque nesas escenas aparecen as palabras iniciais (“Come away, come away” e “Black spirits”) das cancións que aparecen íntegras nunha obra deste autor, *The Witch*, de datas de composición e estrea descoñecidas. A colaboración de varios autores na composición dunha obra era práctica frecuente no teatro da época, pero nada indica que estas interpolacións pertencen ao texto da estrea e non fosen introducidas, o máis probable, co gallo dalgunha das reposicións.

Dado que as primeiras edicións das obras de Shakespeare presentan múltiples problemas de tipo textual e formal, o primeiro que debe facer o tradutor é preparar o seu propio texto a partir das edicións (legais e “piratas”) do século XVII (hai edicións facsimilares) ou ben recorrer a edicións modernas (nas que a grafía está modernizada e a división en actos e escenas regularizada). Eu procedo da seguinte maneira: escollo unha edición moderna solvente como base, pero tendo en conta as discrepancias con outras edicións críticas, ou ben preparo a miña propia edición do texto a partir de varias edicións modernas. Este método foi o que seguí para *Otelo* e para *Macbeth* (que comparten o volume publicado pola editorial Galaxia, Vigo, 2006). Para *Macbeth* utilicei as edicións de K. Muir (The Arden Shakespeare, Londres, 1951), G. K. Hunter (The Penguin Shakespeare, Hamondsworth, 1967), Stanley Wells e Gary Taylor (The Oxford Shakespeare, The Complete Works, Oxford, 1986), N. Brooke (The Oxford Shakespeare, Oxford, 1990) e A. R. Braunmuller (The Cambridge Shakespeare, Cambridge, 1997). En ningún caso a adopción dunha determinada solución nos puntos problemáticos está guiada pola facilidade ou a comodidade senón por criterios de coherencia textual e dramática. Deixando de lado agora os problemas textuais, vexamos algúns dos problemas formais que se presentan. Por exemplo, o número de escenas do Acto V varía amplamente nas edicións mencionadas dependendo dos criterios que emprega cada editor: Hunter (6), Brooke (7), Muir (9), Braunmuller (9) e Wells e Taylor (11). Se aplicamos con rigor o criterio establecido de que unha escena remata cando todos os personaxes saen do escenario e cambia a localización da acción, hai que admitir que Hunter, por unha banda, e Wells e Taylor, pola outra, son os máis consecuentes. Neste caso coincido máis co criterio destes últimos, pero non estou de acordo con eles cando inclúen no texto as cancións atribuídas a Middleton. (En moitas obras de Shakespeare, traxedias incluídas, hai cancións e en moitos casos coñécense as partituras. Eu traduzo a letra das cancións coas súas rimas, pero sen facer ningún intento de adaptación á música orixinal).

Outra discrepancia formal entre as edicións se dá cando Macbeth está a relatalle a Lady Macbeth os pormenores do asasinato de Duncan:

Pareceume oír unha voz que berraba: “Non durmades máis,
Macbeth matou o sono”. O sono inocente,
o sono que tece o esfiañado nobelo dos desvelos,
a morte da vida cotiá, baño de fatigas,
bálsamo das feridas da alma, prato forte da natureza,
principal sustento no festín da vida.
(II, 2)

Nalgunhas edicións as comiñas chegan ata o final do parlamento pero esas palabras parecen máis propias de Macbeth que dunha voz anónima, aínda que sexa froito da súa imaxinación, e dramaticamente máis convincentes tamén.

Nas miñas traducións de Shakespeare trato de ser fiel ao fondo e á forma das obras, respectando a alternancia de verso e prosa, as rimas ocasionais e os pareados que habitualmente pechan as escenas. O verso branco característico do teatro isabelino (o pentámetro iámbico, un verso de dez sílabas alternando unha débil e outra forte) semella moito o ritmo natural da fala inglesa e por iso a tradución en verso libre parécese a máis axeitada. Como sinala John Barton, profesor e durante moitos anos director de escena na Royal Shakespeare Company, “blank verse, with its ten syllables, is much closer to the way we actually talk. In fact, Shakespeare often uses it as a vehicle for *naturalistic speech*” (*Playing Shakespeare*, Methuen, Londres, 1984, p. 27).

Os pareados finais de escena son como pequenas cápsulas rotundas e efectistas que obrigan a condensar o sentido e forzar a expresión. Vexamos dous exemplos:

MACBETH

The bell invites me.

Hear it, not, Duncan, for it is a knell

That summons thee to heaven or to hell.

(II, 1)

na tradución:

MACBETH

A campá chámame.

Non a oías, Duncan, a morto toca;

ao ceo, ou ao inferno, te convoca.

(p. 192)

ou

OLD MAN

God’s benison go with you, and with those

That would make good of bad, and friends of foes!

(II, 4)

VELLO

Deus vos bendiga, e a todos os que fan

amigo do inimigo e ben do mal.

(p. 205)

Existe a crenza, máis espallada do que se pensa, de que os dramaturgos clásico son para “ler” e que polo tanto é lícita unha tradución para a lectura, distinta da tradución para a escena. Isto é algo radicalmente falso. Se a tradución dunha obra teatral non é apta para a súa representación escénica,

iso significa que é unha mala tradución. O que non é óbice para que se fagan cortes porque a duración pode ser excesiva e se eliminen pasaxes escuras ou alusións a persoas ou acontecementos concretos que hoxe non son relevantes. Pero do mesmo xeito que a poesía hai que traducila como poesía, o teatro hai que traducilo como teatro. E a oralidade é esencial, porque o texto resultante ten que ser adecuado para ser dito no escenario coa naturalidade e fluidez características dunha boa peza teatral. E debe empregarse unha linguaxe moderna e sinxela, pero sen banalizacións, sen simplificar os conceptos, sen prescindir das figuras retóricas e cun léxico que faga xustiza á riqueza e variedade do orixinal.

A mente violenta e atormentada dos protagonistas de *Macbeth* reflíctese na súa linguaxe. Un bo exemplo é o soliloquio de Macbeth (I, 7) no que está a lle dar voltas á idea de matar o rei e que se inicia cunha sintaxe forzada:

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly.

e que continúa sinuosa, cambiante, á deriva dun pensamento tortuoso, obsesivo e contradictorio que a tradución pretende plasmar:

Se quedase feito unha vez feito, mellor
sería facelo axiña. Se o crime
trabase as consecuencias e asegurase
coa súa morte o éxito; se ese golpe
fose todo e máis nada, aquí,
aquí mesmo, neste escollo e baixío do tempo,
arriscaríamos a outra vida. Pero nestes casos
somos xulgados aquí, pois só ensinamos
métodos sanguinarios que, aprendidos, vólvense
tormento para o inventor. A ecuánime xustiza
ofrece aos nosos propios beizos a mestura velenosa
do noso propio cáliz. El conta aquí con dobre seguranza:
primeiro porque son parente e súbdito seu,
dúas fortes razóns contra o acto; despois,
como anfitrión debo pechar as portas ao asasino
e non empuñar eu mesmo o coitelo. Amais, este Duncan
exerce o poder con tal bondade
e desempeña o seu alto cargo con tal limpeza,
que as súas virtudes clamarán
como trompetas celestiais contra este abominable crime.
E a piedade, coma un meniño cabalgando nu
sobre un refacho ou un querubín
dacabalo dos invisibles corceis do vento,

soprará este abominable feito en todos os ollos
ata que as bágoas afoguen o vento.
(pp. 185-186)

Antes de que a chegada de Lady Macbeth interrompa o soliloquio Macbeth compara a súa intención de matar a Duncan cun cabalo ao que non pode aguilloar por non ter esporas; o único que ten é a ambición desmedida de ser rei. Os versos finais presentan unha dificultade doutra natureza:

but only
Vaulting ambition which o'erleaps itself
And falls on the other—

que pode interpretarse de dúas maneiras: 1) coma un xinete que colle impulso para montar dacabalo e, levado do se propio exceso, cae do outro lado da sela, ou 2) coma xinete e cabalo que intentan salvar un obstáculo pero por un exceso de impulso caen.

Nunha tradución oblicua, queda así:

só unha ambición desbocada que se excede no salto
e cae do outro...

A ambigüidade do texto é algo que o tradutor debe sempre procurar respectar. Ás veces non lle queda máis remedio que decidirse e ser intérprete entre o texto e o lecto/espectador. Pero sempre que sexa posible, debe evitalo. Así, por exemplo, ao final do Acto IV di Malcolm:

and the powers above
Put on their instruments.

Non está claro polo contexto se eses *instruments* son as armas ou as tropas que van loitar contra as de Macbeth ou, incluso, as trompetas que chaman á batalla. Traducida a palabra literalmente mantense a ambigüidade :

As forzas celestiais os seus instrumentos
dispoñen.
(p. 202)

O tradutor débátese constantemente entre literalidade e fidelidade. Moitas veces a literalidade é traizón ou infidelidade ao autor ou, cando menos, unha inxustiza. Coa decisión tomada de asasinar a Banquo, Macbeth exclama:

Come, seeling night,
Scarf up the tender eyes of pitiful day

And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to pieces that great bond
Which keeps me pale.
(III, 2)

Traducir neste contexto *that great bond which keeps me pale* como “ese gran vínculo que me ten pálido” ou “que me fai palidecer” parécese moi pouca cousa, unha solución pobre. A miña opción é:

Ven, noite cegadora,
venda os tenros ollos do compasivo día
o coa túa sanguenta e invisible man
anula e esnaquiza o gran vínculo
que me asombra.
(p. 214)

utilizando o verbo *asombrar* na súa segunda acepción: causarlle medo ou impresión forte a alguén, amedrentar, asustar. É dicir, no sentido rosaliniano de

negra sombra que me asombras

en primeiro lugar. Pero queda tamén unha resonancia doutra das acepcións do verbo: dar sombra e, nun sentido figurado, facer sombra. Ideas que xa o propio Macbeth expresara abertamente con anterioridade:

O meu temor a Banquo
crávase fondo e na súa rexia natureza
reina algo que infunde medo. É ousado
e amais dese intrépido temperamento
ten a prudencia que guía o seu valor
para actuar sobre seguro. Non temo a ninguén,
só a el. Ante el o meu espírito
está encollido.
(III, 1)

En Shakespeare, a fala denota con frecuencia a condición social do personaxe. Non é só un recurso de caracterización, tamén pode ter unha función dramática: en *O rei Lear* Gloucester, cego, deambula perdido por paraxes inhóspitas e o seu fillo Edgar, que anda fuxido del, simula a fala popular para axudalo sen que o recoñeza. É difícil plasmar un acento sobre o papel pero o que si hai que facer é diferenciar e contrastar os distintos rexistros. En *Macbeth* as bruxas teñen un estilo de seu, pero hai tamén personaxes que falan nun rexistro distinto dos nobres: os asasinos, o porteiro, o vello da escena 4 do Acto

II. Nesta escena, a diferenca social vén marcada polos tratamentos recíprocos: o vello emprega *you* (vós, na tradución) para dirixirse a Ross e este diríxese a el empregando *thou* e *good father* (atuamento e “avó”, na miña tradución. Ás veces son só, coma neste caso, pequenos detalles que o lector (e o actor e director) debe captar. O lector de teatro debe visualizar os personaxes e a acción e oír as palabras mentres le.

A breve intervención do Porteiro está chea de escollos para o tradutor. Confeso que fun incapaz de atopar outra solución mellor que traducir *equivocator* e *equivocate* por “confusionista” e “confundir”:

Este é un confusionista capaz de xurar nun prato da balanza contra o outro e que cometeu traizón por amor a Deus, pero que non puido confundir ao ceo.

(p. 196)

Mais limitémonos agora a un caso de multiplicidade de significados:

MACDUFF

What three things does drink especially provoke?

PORTER

Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provoke, and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him and disheartens him, makes him stand on and not stand to. In conclusión, equivocates him in sleep, and *giving him the lie*, leaves him.

MACDUFF

I believe drink *gave thee the lie* last night.

PORTER

That it did, sir i'the very throat on me, but I requited him for his *lie* and, I think, being too strong for him, though he took up my legs sometime, yet I met a shift to cast him.

(II, 3)

Braunmuller dá ata cinco interpretacións posibles para a expresión *give the lie* neste contexto: 1) enganar, 2) tombar (na loita libre), 3) facer mexar, 4) facer perder a erección e 5) mentir.

Ante a imposibilidade de trasladar toda esta multiplicidade de significados só queda optar polo sentido en que o porteiro colle a frase de Macduff e ao final o substantivo *lie* como “engano”, “traizón”.

MACDUFF

¿Que tres cousas provoca especialmente a bebida?

PORTEIRO

Hai ho, señor: nariz vermello, sono e mexo. Provoca e apouvíga a luxuria, señor. Provoca o desexo pero impide a execución. Daquela ben se pode dicir que o moito beber é un confusionista para a luxuria: acéndeaa e apágaaa, ínflaa e desínchaa, anímaa e desanímaa, enderéitaa e cúrvaaa. En conclusión, confúndeaa no sono e vaise *deixánda tombada*.

MACDUFF

Paréceme que esta noite a bebida te *tombou*.

PORTEIRO

Tombou, si, señor. Pola gorxa, pero sendo como son, creo eu, máis forte ca ela, fíxenlle pagar cara a *traizón*. Aínda que por veces me facía dobrar as pernas, logrei botala fóra.

(p. 197)

O tradutor enfróntase con certa frecuencia a dificultades que parecen insolubles, pero sempre hai algún modo de salvar o escollo. Ás veces terá que recorrer a intrincados procesos, pero paga a pena. O que non é lícito é poñer notas a pé de páxina explicando a tradución ou para xustificar que tal xiro ou expresión é intraducible. A tradución ten que ser autosuficiente. As únicas notas lícitas, ao meu modo de ver, son as puramente informativas sobre nomes, feitos, datas, curiosidades, etc., dependendo do tipo de edición e sen que o seu exceso faga irritante a lectura.

**PREZADO SEÑOR AUSTER.
CARTA AO AUTOR DE *THE BROOKLYN FOLLIES*
DA SÚA TRADUTORA PARA O GALEGO**

Eva Almazán

The book is your book. You have been responsible for every single thing on every page, every comma, every syllable is your work. Then you let go of it, you give it to the world and what the world makes of what you've done is unpredictable. You have to protect it too, you can't let just any stupid person take it and do something demoralizing with it. At the same time, I don't believe in being so rigid about controlling what happens either.

Entrevista a Paul Auster (1996).

Prezado señor Auster:

Desde que en 1987 lle chegou a fama literaria con *The New York Trilogy*, debeu conceder vostede centos de entrevistas. Como é natural, ninguén espera que recorde con exactitude o que dixo en todas elas; ademais, no decurso destes vinte anos mudaron tantas cousas (nas súas circunstancias, no panorama literario, no mundo en xeral) que probablemente moitas das opinións expresadas nelas carezan hoxe de pertinencia. Aínda así, tendo a pensar que a cita que lle recordo a modo de inicio desta carta segue a ter a mesma vixencia ca hai dez anos. Onde menos, imponse afirmar que cumpriu ao pé da letra a última parte dela: nin vostede nin o seu contorno (os seus axentes, os seus editores orixinais) pretenderon fiscalizar o traballo de tradución de *The Brooklyn Follies* para o galego. Por iso mesmo intúo que a frase que a precede tamén segue vixente, e así decidíome a presentarlle certas reflexións sobre ese labor e o seu resultado, para que poida xulgar persoalmente ata que punto conseguimos escaparlles á estupidez e á desmoralización.

Quen o entrevistou na súa casa fala con admirado asombro da biblioteca formada exclusivamente pola súa obra; nela (supoño) estará tamén a tradución para o galego de *The Brooklyn Follies*. Dou por feito que as únicas características que puido percibir dela foron a cuberta e mais o título. A cuberta reproduce unha obra do pintor galego Arturo Souto, titulada “Nova York”; os estudosos

do aparato paratextual dos textos literarios quererían ver nela unha metáfora do que contén o libro traducido: perde certa exactitude denotativa (velaquí a trampa: os edificios que pinta non son Brooklyn), mais a cambio achega unha visión galega. Non é xustamente isto o que facemos ao traducir?

Canto ao título, percorra o andel en que garda as traducións da novela e encontrará unha sucesión de todas as solucións posibles. Hai quen preferiu darlle prioridade a unha lectura semántica de *follies* como *tolerías: As Loucuras de Brooklyn* en portugués, *Bogeries de Brooklyn* en catalán, *Brooklyn dårskab* en danés, *Brooklyngo erokeriak* en éuscaro (por exemplo). Outros tradutores (outros editores?) preferiron salientar a lectura da suxestión, que leva a pensar nas Ziegfeld Follies e insinúa a posibilidade de encontrar nas súas páxinas o universo dunha revista musical; así, os alemáns optaron por *Die Brooklyn-Revue*. Os italianos teñen a sorte de *follie* combinar denotación e suxestión en *Follie di Brooklyn*. E nós? Nós temos a palabra *folia*, que nun espectro de significados continuos empeza pola loucura sandía, pasa ao baile animado e acaba na festa rachada; temos tamén a multitudinaria velada de divertimento cantante da *foliada* (ou do *folión* e do *foliote*) e o *folieiro* ou *foliadeiro*, a persoa coa cabeza chea de aire que é amiga da festa. E así, de certo, *Folia de Brooklyn* foi o título provisional da tradución. Desbotouse finalmente en favor de *Brooklyn Follies* (coincidente co castelán e co francés), unha opción moito menos arriscada que certamente funcionou ben entre os lectores. E mais sempre ha quedar a dúbida do que había de pasar se nos atrevésemos a dar o paso e lanzarnos á *folia*.

Permítame que lle fale brevemente do contexto en que se publicou a tradución da súa novela, pois a consideración do papel que desempeña a novela en calidade de elemento do sistema literario xustifica decisións tomadas no nivel microtextual. Sei que vostede estivo en Galicia no ano 2001, cando recolleu en Compostela o premio Arcebispo San Clemente que lle concederon os estudantes galegos por *Timbuktu*; ademais, *Brooklyn Follies* non é a primeira obra súa que se traduce para o galego (talvez recorde que a casa Sotelo Blanco publicou *Mr. Vertigo* hai xa dez anos). Así e todo, o máis probable é que non coñeza máis ca vagamente os particulares do panorama da tradución editorial en Galicia, de maneira que llo resumo nun par de liñas: pense vostede nunha comunidade que, tras varios séculos de conflito lingüístico e cultural derivado de razóns políticas, se ocupa de encher os ocos que lle quedaron baleiros na súa biblioteca de clásicos universais ao tempo que procura engadir títulos seguindo o rápido ritmo da actualidade literaria internacional. Existe certo debate ao respecto, como é de esperar, pois o canon e a actualidade turrán en direccións diferentes e tratan de levar máis lonxe os límites do sistema en distintos puntos. A controversia é máis práctica ca teórica, máis económica ca filosófica. No seo da comunidade intelectual galega hai acordo en que ambas as empresas son lexítimas e razoables, mais a natureza limitada dos recursos e as posibilidades editoriais impoñen a necesidade de establecer prioridades. Velaí xorde o deba-

te: a petición dun programa planificado de traducións nun ou noutro sentido... ou nos dous. Sendo como é vostede un autor contemporáneo de éxito que ao mesmo tempo reivindica pública e continuamente a autoridade da literatura clásica, gustaralle saber que o seu caso é afortunado: traducíuse a súa última novela, si, mais todos os nomes de autores clásicos que habitualmente se citan como principais influencias da súa obra (Beckett, Cervantes, Dostoiévski, Hawthorne, Kafka, Melville, Poe, Shakespeare, Thoreau) están presentes en maior ou menor medida nos andeis do noso sistema literario. Escusa vostede, por fortuna, de tomar partido.

Pois ben, o que pode parecer unha visión teórica sen reflexo na práctica resulta que condiciona, e en gran medida, o nivel microtextual. Por exemplo, os versos do poema de Raleigh que recita Tom Wood ao principio da novela foron traducidos *ad hoc* por esta tradutora, mais a cita de Dante con que Flora se presenta na librería do pai provén da tradución canónica da *Divina Comedia* asinada por Darío Xohán Cabana. O título *The Scarlett Letter* ha de quedar en inglés, pendente dunha futura tradución, mais *A cartuxa de Parma* está traducida e ben traducida, de maneira que se puido escribir o título galego con total normalidade. Talvez a próxima vez que se traduza para o galego unha súa novela tan abondosa en referencias metaliterarias coma esta quedarán menos títulos sen traducir e menos versos que improvisar.

Sexa como for, o certo é que desde hai un tempo o sistema editorial galego vén facendo unha aposta forte e consciente pola tradución de produtos editoriais con éxito na escena internacional, un programa que pasa por reaccionar puntualmente ás tendencias xerais na vía da normalidade, por ter as obras na rúa o máis cerca posible da data de saída do texto orixinal ou, se isto non é posible, da súas traducións. Pois ben, para posibilitar que se traballase nesta liña, o texto de *The Brooklyn Follies* chegou á editora para a súa tradución en formato electrónico; non en forma de libro, dado que, como ben sabe, este aínda non se editara e non existía fisicamente. Esta particularidade, que aínda constitúe unha excepción no mundo da tradución editorial, converteuse nunha vantaxe, pois permitiu realizar a tradución cun software específico, unha aplicación desenvolvida para axudarlles aos tradutores no exercicio da profesión. A un autor de creación coma vostede, que se declara fetichista dos cadernos e afirma non poder nin querer desprenderse da súa máquina de escribir Olympia (á cal mesmo lle dedica unha obra propia), talvez lle pareza estraño ou pouco atractivo, mais esta vía constitúe, se non me engano, un símbolo interesante da carta de profesionalismo e especialización que está a adquirir o mundo da tradución literaria nesta cultura que recibe os seus textos.

Xa que falamos da crecente profesionalización da tradución no sistema literario galego exemplificada neste asunto case anecdótico, non me resisto a escribirlle algo máis sobre o papel que nel o ocupa o tradutor. Emprendo o tema con máis convencemento aínda, se cabe, ao recordar que vostede mesmo pertenceu ao gremio. (Fago ben en utilizar o tempo pasado? Ou imprime carác-

ter o exercicio da tradución?). A situación do tradutor literario galego non é nin das peores (penso na indixencia e invisibilidade do tradutor romanés) nin das mellores (penso nas tarifas nórdicas ou nos tradutores-coautores franceses). Talvez quede ben descrito polo tópico *molto onor, poco contante* de *As vodas de Fígaro*. Por fortuna, o *onor* do tradutor literario galego, é duplo: non só ten o prestixio que por osmose recibe do autor a quen traduce (e imaxine aquí canto lle convén a esta que lle escribe), senón tamén o recoñecemento dunha comunidade que ve con bos ollos o labor dos axentes culturais.

Así como o prestixio do tradutor como reflexo do prestixio do autor é unha constante universal, tamén o é que os tradutores adoitamos afirmar: “Traducir [tal obra / tal autor] foi [unha tarefa moi difícil / un labor titánico / un traballo imposible]” ou calquera outra variación deste discurso. Seguramente é así porque se verifica que a máis dificultade, máis mérito nos corresponde; unha explicación máis benevolente sería que o tradutor chega a adquirir un coñecemento moi profundo do orixinal que lle permite percibir complexidades inimaxinables á primeira vista. Mais eu véxome obrigada a me separar deste discurso habitual, pois teño de afirmar que traducir *Brooklyn Follies* non resultou un labor difícil, ao contrario do que me ten ocorrido (e me está a ocorrer, e me ha ocorrer) con outros textos. Nas miñas demoradas reflexións ao respecto cheguei á conclusión de que esta sensación debe ter que ver coa natureza fluída e natural do tecido narrativo. Cando lín o texto orixinal aínda non se publicara crítica ningunha, de maneira que podó estar segura de que a miña impresión inicial non estaba influída por elas. E, efectivamente, vin o que despois habrían salientar moitos dos críticos: en palabras dun deles, *a supremely effortless prose*. *Brooklyn Follies* é un texto longo que se fai curto tanto ao lelo coma ao traducilo, que inspira a sensación de non conter formalidades superfluas, que chega a desaparecer na mente do receptor en prol do argumento e das ideas, que non se percibe como unha serie de hermeticidades lingüísticas, que malia transmitir mensaxes serias e tratar temas profundos non *pesa* na forma, que contén diálogos que parecen de verdade. Vostede declarou que nalgunhas obras súas, como é o caso de *Leviathan*, tivo que pelexar con todas e cada unha das frases, mentres que en *The Brooklyn Follies* eran elas as que “lle chegaban”; está en perfectas condicións, xa que logo, de entender o que eu sentín ao traducilo. Velocidades e sensacións máis propias doutras parellas lingüísticas con máis afinidade formal ou de áreas temáticas con repertorios de textos pechados. Abro o proxecto de tradución e reviso o exhaustivo rexistro do momento (ano, mes, día, hora, minuto, segundo) en que se completa cada fragmento para encontrar unha proba material desta sensación, para comprobar que non é un recordo desvirtuado no ano longo que transcorreu desde que empecei a traducir.

Traducir rápido e comodamente, porén, non foi traducir ás toas e sen parar mentes. As claves do labor de tradución que deu lugar a *Brooklyn Follies* foron tres obxectivos moi claros: o primeiro, reproducir esa sensación de natu-

ralidade e lixeireza que percibe o lector; o segundo, non sacrificar os contados artificios lingüísticos que presenta o texto, precisamente pola súa escaseza; o terceiro, evitar que o fincapé nos obxectivos un e dous enmascaren as ideas de fondo, as mensaxes que, de tan ben fiadas no tecido, parecen non estar. Estes foron os criterios que guiaron o labor de tradución desde a primeira á última liña do texto, os obxectivos a que recorrín cada vez que soaron as alarmas e a tradución rápida, fluída, en piloto automático (*subliminal speed-translating*, chámalle Doug Robinson) deu paso ao proceso mental analítico e á toma de decisións consciente e demorada.

O costume impón que ao explicar unha tradución se inclúa a correspondente escolma de decisións vistasas. Cando pretendo ilustrar as decisións tomadas en razón do primeiro obxectivo, non obstante, xorde o paradoxo: se o que se procura é a naturalidade, as boas solucións non serán precisamente brillantes, rechamantes nin especialmente visibles no conxunto do texto (ou iso se procurou). Son pinguiñas pequenas, constantes, coma traducir *I will* por *Non che quede dúbida* (e non *Fareino*), ou *It didn't seem right* por *Non me cadraba* (e non *Non parecía correcto*), detalles que en conxunto pretenden trasladar a naturalidade dos diálogos e da narración en primeira persoa para que o texto non soe á (mala) dobraxe dunha serie de TV.

Si son visibles e rechamantes as solucións máis ou menos logradas para os artificios metalingüísticos, que aparentemente cimentan a carga humorística do texto. Por exemplo, un spoonerismo que non perde demasiado ao pasalo ao galego:

Chilled greaseburger instead of grilled cheeseburger.

Hamburguesa á crasa con beixo no canto de hamburguesa á brasa con queixo.

Ou o *lapsus linguae* que dá pé a un enxeñoso chiste:

I was intending to ask for a cinnamon-raisin bagel, but the word caught in my mouth and came out as *cinnamon-reagan*. Without missing a beat, the young guy behind the counter answered: “Sorry, we don’t have any of those. How about a pumpernixon instead?” Fast. So damned fast, I nearly wet my drawers.

Tiña intención de pedir “un roscó deses que migan”, pero trabucáronseme as palabras na lingua e saíume “un roscó desde que *rigan*”. Sen inmutarse, o rapaz que estaba atendendo contestou: “Non temos, pero se lle vale un destes que *nixon*...”. Rápido. Tan rápido que me puxo as bólas de gravata, o fodido.

A solución é algo trampulleira: para empezar, baséase na pronunciación incorrecta do apelido Reagan (*/’rigan/*, cun *i* inventado) que adoitamos facer os galegofalantes; para seguir, ventila sen contemplacións a segunda parte do

chiste, pois non reproduce que *pumpernixon* se forma sobre a base de *pumpernickel*, esoutro produto panadeiro que despachan na tenda. Mais a natureza do enxeño metalingüístico non se perde por completo.

Algunhas decisións foron ben doadas de tomar, coma as de engadir discretas amplificacións para o lector galego. Por exemplo:

Honey Chowder. A woman with an impossible name. An impossible woman with an impossible name.

Honey Chowder. Unha muller de nome inverosímil: potaxe de mel. Unha muller inverosímil de nome inverosímil.

Noutro casos, o criterio de non sacrificar nada minimamente salvable levou a tomar decisións arriscadas con plena consciencia do seu perigo. Por exemplo:

Do you know what happened the last time a nation listened to a bush? (...) Its people wandered in the desert for forty years.

Sabedes por que aos republicanos lles chaman os escoceses? (...) Porque os escoceses andan sempre a tocar a gaita de buxo, e os republicanos andan sempre a tocar a gaita co Bush.

Imaxine as múltiples conversas da tradutora e os revisores (Carlos Acevedo, Laura Sáez, Carme Torres París; existen, teñen nome, merecen ser visibles) para decidir se ir adiante coa obvia adaptación total do conto, se optar polas distintas versións eslamiadas pero cautas que xogaban coa palabra *arbushto* ou se tirar directamente pola socorrida nota “xogo de palabras intraducible”. A decisión final foi miña; polo momento os lectores non ma reprocharon, e eu non a conto entre os erros de tradución de que máis me arrepiño. Que pensará o autor desta decisión, pregúntome? Se non lle pregunto directamente é porque dá algo reparo chegarlle con estas ao tradutor de Mallarmé.

Explicáballo antes como ao traducir intentei evitar que a insistencia na naturalidade do discurso e na preservación dos artificios terxiversase as ideas que transmite a novela. O caso máis perigoso presentouse cando chegou o momento de traducir *X marks the spot*:

“(...) You’re a life insurance salesman.”

“Ex-life insurance salesman,” I said. “I took early retirement.”

“Another ex,” Harry said, sighing wistfully. “By the time a man gets to be our age, Nathan, he’s little more than a series of exes. *N’est-ce pas?* In my own case, I could probably reel off a dozen or more. (...) You, the ex-Uncle Nat, now known as Nathan, pure and simple. I’ve paid my debt to society, and my conscience is clear. X marks the spot, my friend. Now and forever, X marks the spot.”

Na procura dun xogo de palabras que puidese aparecer neste momento de

introdución e seguir presente no resto do libro, ata a mesma fin, ocorréuseme nun principio *es o que ex*. Formalmente funciona case tan ben coma o xogo orixinal e é igual de enxeñoso; ademais, reflicte unha mensaxe que no caso de Harry, a personaxe que o introduce, cadra á perfección; non en balde o ex-estafador acaba, efectivamente, sendo o que foi (recuperando a súa ex-identidade) cando reincide na querenza pola caloría e a fraude. En palabras de Nathan, *herba mala non che morre*.

Repasando as principais decisións da tradución co editor (Carlos Lema, lector fino), empuriso, xurdiu unha dúbida: non constrinxen esta tradución a interpretación do xogo de palabras nunha única dirección que colide con outra idea principal da novela? A fin de contas, *Brooklyn Follies* é (entre outras cousas) a historia dunhas persoas que se rebelan contra o que parece vir dado, que, sen saber moi ben como nin por que, descubren que é posible enfiar a vida por unha vía que pouco antes lles parecera imposible. Velaí a segunda lectura: *ex- marks the spot* tamén no sentido contrario. Para Harry, o *ex-* marca o punto en que muda e volve ser o que foi (e pérdese por iso); para outras personaxes (para o narrador, sen ir máis lonxe), o *ex-* marca o punto en que muda e deixa de ser o que foi. A primeira tradución proposta, *es o que ex*, era restritiva en exceso. Ao percibir esta eiva revisei a decisión; ao final optei por unha solución moito menos bela do punto de vista formal, moito menos elegante, pero máis respectuosa coa idea de fondo. Así, en galego Harry di: *No mapa da nosa vida hai un lugar marcado cunha cruz, e esa cruz, meu amigo, é o X do prefixo ex-*. A formulación resúmese para facela menos pesada nos demais puntos da novela (por exemplo, o derradeiro capítulo titúlase simplemente *No mapa da vida hai unha cruz*). E quere crer que esta tradución mesmo é responsable de que o can dos Chowder, que vostede nomeou Spot, pase a chamarse Rex na versión galega?

En fin, señor Auster, calquera tradutora estaría encantada de explicar, unha por unha, todas as traducións tomadas nun texto. Moito habería que dicir sobre os problemas do tratamento *ti/vostede*. Ou sobre a influencia que na tradución da palabra *just* ten interpretar, como eu fixen, que o mutismo inicial da nena Lucy vén dado por unha forma leve da síndrome de Asperger. Ou sobre o problema da microtoponimia neoiorquina, que marea o tradutor cun movemento pendular entre os lugares que os lectores galegos coñecen á perfección a forza de ler e ver cinema, por unha banda, e os nomes de rúas e lugares de que nunca oíron falar. Mais nin o tempo nin o espazo permiten tal empresa. Terei que confiar, polo tanto, en que esta selección de reflexións e exemplos (escollidos con sinceridade, uns máis e outros menos afortunados) o forneza dalgúns datos para empezar a decidir se, efectivamente, convén deixar facer.

Atentamente,

A súa tradutora.

MANHATTAN TRANSFER, O UNIVERSO DAS SENSACIÓNS

Mercedes Pacheco Vázquez

Sempre é difícil falar dun clásico porque xa está todo dito. É o caso de *Manhattan Transfer*, a novela de John Dos Passos publicada no ano 1925 e traducida ao galego en 2005. Pasaron oitenta anos dende a súa primeira edición en inglés pero a súa modernidade e actualidade son innegables. A arte de escribir e o prezado legado literario de “Dos”, tal e como o chamaba o seu tradutor ao español e amigo José Robles Pazos, convértense na fiel testemuña do seu paso por esta terra de mortais e amantes da boa literatura. Ninguén pode negar a estas alturas a herdanza que este escritor estadounidense admirador de Valle-Inclán e de Velázquez deixou na literatura universal a través desta afamada obra; falar de *Manhattan Transfer* é falar de modernidade, innovación, desafío, provocación e entusiasmo; falar de *Manhattan Transfer* implica recoñecer a mestría dunha morea de palabras que agochan a rebeldía e inconformismo dun home de tendencias de esquerdas, amigo da República española e coñecedor da Institución Libre de Enseñanza da man do seu grande amigo José Giner; falar de *Manhattan Transfer* é falar dun home amante das liberdades e inimigo das ataduras materiais e sociais que asfixian a masa humana. Todo isto e moito máis agochan estas páxinas das que gozamos por vez primeira en lingua galega.

John Dos Passos conseguiu facer desta novela un fenómeno da literatura moderna. Moitos escritores, americanos, franceses, españois, portugueses, beben destas páxinas e reflicten nas súas obras a débeda que teñen co escritor estadounidense. Cando saíu do prelo no 1925 causou furor pola súa ousadía e pola aparente irreverencia coa que trataba certos temas tabús para o bo facer dun escritor que debía estar dentro das regras establecidas nunha sociedade hipócrita e falsa como a que se describe en *Manhattan Transfer*. O soño americano vese truncado pola corrupción e miseria dunha metrópole como Nova York que os afoga ata a desesperación e o suicidio. A sede de éxito, o poder e o materialismo estarán retratados a través duns protagonistas que teñen unhas vidas cruzadas nunha cidade que lles é hostil e que os traizoza sen piedade, sen lles dar ningún tipo de tregua de felicidade ou aparente felicidade. A Estatua da Liberdade é a testemuña inmóbil deste mosaico de vidas paralelas que teñen en

común a cidade onde viven e as súas penurias, tanto persoais como económicas. John Dos Passos fala de amor, de sexo e, sobre todo, de paixón, sen ningún tipo de pudor e sen atrancos hipócritas e de dobre moral.

Esta novela é unha sucesión de escenas fiadas. A través dunha técnica cinematográfica, que por certo reflicte unha gran modernidade, a acción cambia de súpeto de lugar. Semellante técnica innovadora coa que está construída esta novela coral é o resultado do emprego de monólogos interiores, fragmentos de cancións populares, recortes de prensa e anuncios dos xornais. Máis dun cento de personaxes van e veñen no Metro, andan de aquí para alá, asistindo a funcións de teatro, divertíndose nos bares, traballando nas oficinas, nas tendas. Aparecen e desaparecen sen decatarnos. Mais non esquezamos que o verdadeiro protagonista é un Manhattan pintado por “Dos” tal e como é, obsceno, cruel, asfixiante, vingativo e miserable. Os personaxes, completamente heteroxéneos, multiplícanse ata dar consistencia a unha morea de negociantes, médicos, prostitutas, sindicalistas, estafadores, obreiros, camareiros, cantantes, millonarios... que nacen, morren ou que rematan arruinados, no cárcere e no máis absoluto esquecemento. Estes personaxes sofren por amor e por desamor, morren de tristura por paixón e caen no alcoholismo por amor. Son seres de instintos básicos que están dominados polo sexo e cuxo único obxectivo parece ser o progreso económico. Porén, o seu afán de superación non está oculto e xunto coa loita constante por sobrevivir activan a complicidade dun lector que se engancha, páxina tras páxina, a esta historia de sentimentos e paixóns baixo a chuvia miúda e constante de Nova York. Do mesmo xeito, enganchoume a min á hora de facer a súa tradución ao galego. Eu tamén mergullei nun mundo terrible de desigualdades, inxustizas e desespero. Acompañei a Jimmy Herf, Ellen Thatcher, Joe Harland, Cassandra Wilkins, Phineas P. Blackhead, Congo Jake, Fifi Waters... na súa complicada andaina na procura do benestar e do progreso inalcanzable nun universo tráxico e desapiadado.

Á hora de enfrontarme á tradución desta novela atopeime con dificultades de adaptación, sobre todo, das xergas portuarias empregadas, dos defectos de pronunciación, derivados do baixo nivel cultural e social que se quería amosar, e dos distintos acentos que o autor quixo sinalar. Cómpre non esquecer que se reflicte maxistralmente o mundo dos emigrantes que chegan a Nova York na busca dunha vida ideal, que non existe, para saír das súas miserias; un mundo de baixa cultura e recursos limitados que os condicionan socialmente. Viven mergullados nun ambiente de pillabáns dos baixos fondos estadounidenses que teñen unha maneira característica de expresarse. O autor describe personaxes que falan unha especie de “castrapo” inglés; son italianos, alemáns, franceses e portugueses que desembarcaron en Manhattan sen coñecer a lingua dos Estados Unidos e que a foron aprendendo a forza de vontade e paus. Porén, nunca deixaron de lado ás súas raíces nin a súa lingua de orixe e isto provoca que convivan nunha especie de diglosia desenfreada que os caracteriza ante a sociedade tradicional estadounidense e que os marca sen piedade ao reafirmar as

súas carencias e limitacións nun mundo que só se rexe pola aparencia e polos cartos. Velaquí outra habelencia inestimable de John Dos Passos. Despois de estudar as traducións noutras linguas (inglés orixinal, francés, español e portugués), comprobéi que non había unha unidade nin un criterio establecido á hora de resolver isto. Os diversos tradutores optaron por distintas escollas para estes rexistros lingüísticos. Polo tanto, e logo de facer un estudo en conxunto, minucioso e meditado, eu optei por empregar como solucións galegas, nalgúns dos casos, o emprego da gheada; noutros o seseo e ceceo; tamén empreguei o e paragórico, vulgarismos, incorreccións gramaticais e castelanismos na boca dos seus personaxes. Dos Passos opta, como dixemos, polo ambiente e xerga portuarios na redacción de *Manhattan Transfer*, e este feito é decisivo e definidor desta novela, e un dos piares da súa importancia literaria. Confirman esta miña apreciación as palabras de Cesare Pavese, tradutor de “Dos” ao italiano, quen afirmou que “para escribir a verdadeira historia da lingua norteamericana vulgar cómpre deterse en nomes como os de Walt Whitman, Mark Twain, O. Henry, Sherwood Anderson e John Dos Passos”.

Por outra banda, non quero deixar de falar de algo, non moi literario pero si moi etéreo e suxestivo, que me atrapou ao longo dos meses que me levou facer a súa tradución: as sensacións olorosas, sensitivas e visuais de *Manhattan Transfer*. Calquera que colla nas súas mans esta novela experimentará sensacións de frío, calor, angustia, ledicia, dor; escoitará o ruído dos coches, o ruxerruxe dos pasos pola noite, o trote dos carros de cabalos, as vibracións do tren elevado, os latexos dos corazóns apaixonados, o estrondo da treboada; ulirá o cheiro a lixivia dos hospitais, o fedor a suor, a froita podre do mercado e o lixo dos restaurantes; a chuvia miúda e constante de Nova York coarase na casa casa da lectora, quen contemplará ensimismada os raios avermellados do solpor, a luz das estrelas, a néboa do porto e a furia do vento... A sensación de vertixe ante as dificultades da vida conséguese a través de precisas pinceladas, ao xeito dos pintores impresionistas, das escenas da vida diaria. Na tradución ao galego deste universo sensorial procurei que todo isto non se perdesse; tentei empregar unha linguaxe literaria o máis poética posible e buscar palabras moi suxestivas en galego que transmitisen eses sentimentos pensados e escritos en inglés (adxectivos moi sonoros e impactantes, verbos de acción, silencios, expresións de ira, sorpresa, enfado, odio, cariño...). En definitiva, quen lea esta novela lerá as cores e os olores da vida. Non hai dúbida ningunha de que estamos ante unha novela de sensacións marabíllas. Grazas, John Dos Passos.



Críticas e recensións

Poetas irlandesas en galego: *Pluriversos*, de Manuela Palacios González (ed.).
Vanessa Silva Fernández

**O verso conquistado. *Estranxeira na súa patria: catro poetas galegos*, de
Carmen Blanco (ed.).**
Alberto Álvarez Lugrís

POETAS IRLANDESAS EN GALEGO: *PLURIVERSOS*

PALACIOS GONZÁLEZ, Manuela (ed.). 2003. *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe*. Tradución de Manuela Palacios González e Arturo Casas. Santiago de Compostela: Follas Novas.

Publicada na colección Libros da Frouma, esta escolma poética recolle cento trinta e seis poemas. Sesenta e oito deles representan o labor creador de poetas irlandesas contemporáneas, mentres que os outros sesenta e oito son o froito do labor tradutor de Manuela Palacios e Arturo Casas. Ademais, estes poemas vense precedidos e acompañados por un limiar firmado por Palacios, no que esta presenta e xustifica ante o lector ou lectora os seus obxectivos e escollas. Así, por unha banda, aclara que a súa intención á hora de seleccionar as obras traducidas fora a de atopar autoras que, se ben teñen un recoñecemento internacional dentro da súa «especificidade cultural e histórica», fosen quen de conectar coas realidades do público galego. Por outra banda, a editora e tradutora aclara tamén que a escolla de seis escritoras, entre as moitas e moitos dos que a literatura irlandesa pode gabarse, responde á súa vontade de «contribuír á visibilidade» desas mulleres que están a renovar o panorama literario da illa.

Palacios achega a lectores e lectoras á figura das poetas escollidas ó presentar un breve percorrido polo ideario de cada unha destas autoras, facendo constar cales son as súas preocupacións e as respostas poéticas que lles dan. Pódese destacar a selección destas escritoras pola súa contemporaneidade. A súa produción poética véñse publicando nas últimas décadas –en *Pluriversos* tradúcense poemas publicados maioritariamente nos anos noventa– e aínda hoxe seguen a crear novas coleccións. Por último, Palacios fai mención do vigor da escritura feminina actual en Galiza e expresa o seu desexo de que esta sexa acollida fóra das nosas fronteiras co mesmo agarimo co que o público galego acolle a literatura irlandesa. O “Limiar” complétase cunha lista de referencias bibliográficas que inclúe información sobre as coleccións das que se escolleron poemas, xunto con algunhas fontes secundarias sobre a poesía irlandesa contemporánea, poñendo esta información ó dispor daqueles lectores e lectoras que desexen afondar ben na lectura da obra dunha autora en concreto ou explorar o panorama poético irlandés en xeral.

Tras o “Limiar”, comeza *Pluriversos*. A colección está organizada por autoras, e recolle dez poemas da obra de cada unha delas (coa excepción de Anne Le Marquand Hartigan, para quen esta cifra se reduce a oito). Sorprendentemente, aínda que Palacios recolle no limiar o nome das coleccións das que proveñen os poemas, non consta ningún dato sobre a colección concreta á que pertence cada uns deles, nin sobre a súa data de publicación ou creación. Esta ausencia de información podería decepcionar a aqueles que, sen ter que recorrer ós orixinais nunha busca privada, poidan querer coñecer a que etapa vital das autoras corresponden estas reflexións líricas.

Como xa mencionamos, *Pluriversos* é unha edición bilingüe, que confronta a versión orixinal e a galega, polo que permite que lectores e lectoras xoguen a explorar o mesmo poema en dúas linguas diferentes. Deste xeito, as estratexias de tradución que se seguen en cada poema quedan expostas para que o público as goce e as discuta, confirmando así a percepción que os tradutores teñen da súa obra como diálogo. Con este espírito analizaremos agora brevemente algúns aspectos relacionados coa tradución. Temos que ter en conta ante todo, ó achegarnos á tradución dunha obra poética, que a poesía ofrece dificultades específicas ós seus tradutores. Non se pode traducir as verbas dun poema sen máis, non hai só que analizar cal é o seu significado senón tamén tentar descubrir cal é o motivo polo que se emprega unha palabra en concreto –pola súa sonoridade, polas imaxes que evoca, ou mesmo pola forma que toma ó aparecer escrita ou impresa sobre o papel.

No que respecta á rima, na maioría dos poemas traducidos emprégase o verso libre, polo que os tradutores non teñen que preocuparse por procurar palabras cunha mesma sonoridade. Emporiso, si hai algúns exemplos nos que o orixinal rima, como nalgúns dos poemas de Hartigan. Nestes casos, os tradutores semellan reproducir a rima só cando llelo facilita a tradución. Un exemplo disto é “Sour Apple” (308-9), no que se aproveita que se reproduce a rima sen ter que cambiar o que serían os equivalentes máis directos das palabras. Así os pares «*sane*» and «*again*» da primeira estrofa aparecen no galego como «cabalmente» e «novamente». Como máximo, os autores alteran a orde das palabras ou a sintaxe para conseguir reproducir a rima. Deste xeito, as liñas «*For a fool plays any childs game / ... / O I wish to be foolish again*» son traducidas como «pois un tolo como un neno xoga / ... / oh quero estar de novo tola». Unha situación diferente prodúcese no poema “Land” (290-305), tamén de Hartigan, no que a autora si decide crear un esquema de rima para as seccións nas que aparecen os personaxes de nai e filla. Neste caso, os tradutores optan por non reproducilo na versión galega.

Tamén relacionado cos desafíos da tradución de poesía está o caso dos recursos estilísticos empregados, como metáforas ou paralelismos, que, na maioría das ocasións, tamén se reproducen no galego. Gustaríame sinalar un caso no que, segundo a miña opinión, a tradución fai que o poema gañe aínda máis forza na súa versión galega. No poema “The Ordinary Woman”

(182-195), de Mary Dorcey, hai unha constante repetición do sintagma nominal «*the woman*», que, por causa das regras da gramática inglesa, ás veces vese separado pola inserción dun adxectivo entre determinante e nome. Na versión galega, sen embargo, o sintagma aparece sempre do mesmo xeito e ó principio das liñas, polo que podemos dicir que na nosa lingua gaña o status de anáfora:

The victimised woman the violent woman
The woman nobody wants
A muller acosada a muller violenta
A muller a quen ninguén quere (186-7)

En canto ó uso metafórico dalgunhas expresións, chama a atención que mentres nuns casos estas se reproducen dun xeito que fai explícitos os seus significados potenciais, noutros a tradución dilúe posibles connotacións. Un exemplo da primeira opción está no poema de Eavan Boland “Woman in Kitchen” (58), no que o significado dos versos en inglés, referidos á brancura das superficies dunha cociña, é expresado abertamente na versión galega. Así «(...) *She could use the room to tap with if she lost her sight*» reproducécese como «(...) Había servirlle a ela tanta brancura como bastón de cego se un día precisalo». Un caso no que unha imaxe perde potencial connotativo dáse na tradución do poema “A ‘Singer’” (234-5), de Medbh McGuckian. Neste poema, o verso «*Every year at exams, the pressure mounted*» tradúcese como «Todos os anos cos exames, eu calcaba máis forte», unha opción coa que se perde a posibilidade de que a presión da que fala a voz poética se refira á que ela mesma se vía sometida de moza.

Un último apunte relacionado coa tradución de poesía está na reprodución da fala da voz poética para poder evocar as mesmas emocións que transmite no orixinal. Hai, na miña opinión, grandes acertos á hora de acometer esta tarefa na versión galega. Entre estes, gustaríame destacar o uso do diminutivo en galego na tradución do poema “Child Burial” (76-9) da autora Paula Meehan, no que epítetos como «quentiño», «meu paxarucu» ou «meu pequeniño» fan aínda máis evidente o amor que a nai ten polo seu fillo e a inmensa dor que sente ante a súa morte. Do mesmo xeito, cando os tradutores empregan expresións como “dar entendido”, “sen un peso”, “saírse coa súa” ou “vaía lería” na tradución de “Not Your Muse” (88), tamén de Meehan, están a recrear a fala moderna da voz poética, e a súa mestura de xenreira e conformidade.

Deixando agora de lado as estratexias de tradución, gustaríame facer un comentario sobre a tradución dos poemas de Nuala Ní Dhomhnaill, que aparecen no orixinal gaélico. Esta iniciativa duplica as posibilidades de xogo para os lectores e lectoras, mesmo aqueles que descoñecemos o gaélico e que tentamos descifrar na súa ortografía palabras familiares. A motivación para que os poemas aparezan nesta lingua é comprensible, xa que está a reproducir tamén

a vontade da propia autora de escribir en gaélico, unha escolla con implicacións máis aló do puramente estético ou lírico. Na súa introdución, Palacios nomea os autores da tradución ó inglés de cada un dos poemas da sección de Ní Dhomhnaill e exprésalles o seu agradecemento, pero non chega a aclarar se traduciron os poemas desde o gaélico ou desde o inglés. Isto causa, ó meu ver, algún conflito, sobre todo cando a tradución ó inglés se fixera cun espírito máis ben literario ca literal. Especialmente confusa neste senso resulta a lectura de “O Tren Negro” (138-141), onde a tradución ó galego inclúe referentes culturais norteamericanos (como a obra de Washington Irving ou a mitoloxía india) que os lectores e lectoras galegos non podemos rastrexar no orixinal gaélico.

Gustaríame rematar esta recensión cunha reflexión sobre a aparente facilidade coa que a poesía destas mulleres podería aparecer ante os lectores galegos como obra dalgunha das nosas poetas. As temáticas que abordan, desde a intimista á reivindicativa, están rodeadas por unha paisaxe, un clima e un sentimento que ven poderían ser galegos. Os membros do público que prefiran centrarse na lectura das versións galegas, poderán somerxerse en realidades e discursos próximos, ata o punto que necesitarán a mención ocasional dalgún referente específico ó mundo irlandés –como o «xabrón Sunlight» en “The Pattern” (66-75) ou a foca que observa a gamela en “The War Ending” (266)– que lles faga lembrar que o que está a ler é un produto cultural doutro país. Hai, polo tanto, que aplaudir a iniciativa de achegarnos cos poemas orixinais e os galegos que aparecen en *Pluriversos* a unha realidade simultaneamente remota e próxima. Tamén hai que agradecer a coidada escolla dos poemas, que permiten a posibilidade de crearse unha opinión sobre a obra das autoras aquí traducidas ó tempo que avivan a curiosidade por seguir explorando as súas coleccións e aínda por coñecer cales son as súas últimas obras, por como están a renovar a súa arte. Cómpre sinalar por último a coraxe de Manuela Palacios e Arturo Casas por expor ante os ollos de lectores e lectoras a tradución como fenómeno visible, proporcionándonos múltiples posibilidades de achegarnos a dous sistemas literarios e as conexións que se poden crear entre eles, labor este polo que a súa obra recibiu o apoio do Ireland Literature Exchange.

Vanessa Silva Fernández
The Cherwell School, Oxford

O VERSO CONQUISTADO

Extranjera en su patria. Cuatro poetas gallegos. Rosalía de Castro, Manuel Antonio, Luís Pimentel, Luz Pozo Garza. Traducción, selección y prólogo de Carmen Blanco. Colección de Poesía. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. ISBN Círculo de Lectores: 84-672-1631-X. ISBN Galaxia Gutenberg: 84-8109-565-6.

A *Colección de Poesía* de Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, dedicada fundamentalmente a presentar clásicos modernos e contemporaneos da literatura universal, acolle este volume editado por Camen Blanco no que se lle presenta ó público español en edición bilingüe unha antoloxía de catro poetas galegos representativos da nosa lírica moderna: dende o Rexurdimento (con Rosalía de Castro) ata os nosos días (Luz Pozo Garza) pasando polas avangardas (Manuel Antonio e Luis Pimentel). Trátase do primeiro volume que, nesta colección, se ocupa da poesía galega, da que podemos dicir que é unha grande descoñecida no resto do estado grazas a unhas nefastas políticas culturais e educativas que aínda hoxe ven nas literaturas ibéricas distintas da española unha ameza máis que unha riqueza. Loable é pois o proxecto de Carmen Blanco e das editoriais que o apoian. E malia a poesía seguir sendo un xénero minoritario, é máis que probable que iniciativas coma esta contribúan a facernos máis visibles dentro dun panorama literario monolítico. Por outra parte, a nós todos —como pobo, como nación con literatura de seu, como actores dunha literatura nacional, como axentes culturais, ou simplemente como consumidores da nosa propia cultura— vainos o noso futuro, a nosa existencia, en que se nos coñeza máis aló das nosas fronteiras (tanto literarias como administrativas). Especialmente importante é que nos coñezan os nosos veciños máis achegados, cos que temos que convivir *velis nolis*, os que nos separan —e deberían de unirnos— do resto de Europa. A saúde da nosa cultura nacional pasa por medrar cara afora, unha vez que xa temos uns alicerces máis que sólidos chantados ben fondos no noso interior. Debemos producir cultura galega para o mundo e non só para consumo interno. Debemos conseguir que se nos coñeza fóra da nosa casa.

Fóra da casa (comunal, matriarcal) na que Carmen Blanco materializa e simboliza a literatura galega e máis concretamente a poesía. Presenta a editora

do libro a literatura galega como unha facenda herdada dunha longa cadea xenealóxica de cantoras orais (p. 12) que cristaliza, tralos Séculos Escuros, en Rosalía e se prolonga, por medio de diversos percorridos poéticos, ata os nosos días. Esta antoloxía recolle precisamente unha das moitas liñas poéticas, que parte do Rexurdimento con Rosalía, segue polas avangardas de Manuel Antonio e Pimentel e remata, polo de agora, con Luz Pozo Garza. Estes catro autores comparten unha radicalidade poética e unha liberdade romántica que dá lugar a voces poéticas que rompen co seu contorno persoal máis abafante e con modas literarias xa luídas. Rosalía é a figura canónica máxima, a personificación da soidade abismal do poeta, pero tamén do exiliado interior, do condenado socialmente, do transgresor. Nos outros tres poetas podemos rastrexar a negra sombra rosaliana, pero só para desmota-lo tópico da Rosalía triste, melancólica e chorona. Luís Pimentel, de feito, convídanos a rexeitala ética e estética rosalianas do pranto (*Chámate Rosalía: / non vaias. / Nin camelias / nin campás. / Guinda ise delantal / de camposanto / que levache sempre. / Berra forte, érguete*. E noutro poema: *Eu son o poeta elexido / pra fustigar, facer fuxir / os misteriosos cabalos de sombra*).

De entre os temas e motivos comúns ós catro poetas antologados interéсанos especialmente destacar un que, de feito, rara vez aparece nomeado de xeito directo polos autores: a saudade. Se ben a saudade mal entendida (como morriña e melancolía romántica) é unha das claves sobre as que se asenta o tópico da Rosalía pesimista e gris, o certo é que os catro poetas a conciben como unha forza creadora, como un dos motores da súa poesía. Xa en 1928 teorizara Plácido Castro sobre a saudade no ensaio *La saudade y el arte en los pueblos célticos*, onde a define como a forza telúrica, o instinto de comunión coa natureza, que enxendra toda a arte dos galegos e en concreto a expresión poética; é a saudade un desexo do imposible que non se debe entender como pesimismo ou como fonte de dor ou pranto, senón como revulsivo aguilloante e forza inspiradora do progreso cara ó ideal. E o ideal do poeta é sempre a busca da palabra. Rosalía parte, na presente antoloxía, do desacougo que lle provoca saberse poetisa e muller de palabra inconformista e rompedora (*D'aquelas que cantan as pombas y as frores / Todos din que teñen alma de muller; / Pois eu que n'as canto, Virxe d'a Paloma, / ¡Ay!, ¿de qué a terei?*), agoniada polas voces que lle bulen no interior (*Así as ideas / loucas qu'eu teño, / As imaxes de múltiples formas / D'estrñas feiturás, de cores incertos, / Agora asombran, / Agora acrarán / o fondo sin fondo d'o meu pensamento*). Trátase do desasosego do seu cravo, esa *sede / d'un non sei qué, que me mata...* Esa negra sombra é a expresión da saudade, que, nunha das súas múltiples facetas, é a saudade da expresión poética, a busca da palabra propia que lle permita dicirse e definirse; a busca en definitiva do eu nunha dorosa introspección: *Desde entonces busquei as tiniebras / Máis negras e fondas, / E busqueinas en vano, que sempre / Tras d'a noite atopaba c'a aurora... / So en min mesma buscando n'oscuro / Y entrando n'a sombra, / Vin á noite que nunca s'acaba / N'a miña alma soya*.

A mesma *desacouganza / anónima e pensativa* aboia en Manuel Antonio ante a presenza dunha voz que, co vento, vai e vén, amósase e desaparece, sen permitirle aprehendela. Omnipresentes os motivos mariñeiros, a saudade é ás veces *faro / petando n'as trebas*, que nos ilumina e permítenos proclamar: *EU SON! / O meu nome / acenderá unha estrela nova / en cada constelación. É esa outra voz que rompe / camiños novos.*

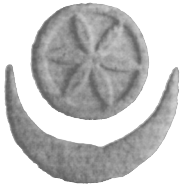
A poesía é en Luís Pimentel *o gran milagre do mundo!* E el mellor ca ninguén sabe expresar o fin último da poesía: *Pra eso é o verso, o meu verso, / o dos poetas escolleitos. / Pra lle dar eternidade ás cousas. / Eiquí está, logo, / o seu verdadeiro nacemento. / ¡Ou, a angustia de bautizarte, / á agarda de que chegue / a palabra precisa!* Recoñece, así e todo, que se trata dun ideal inalcanzable (*Outro día que esmorece / sin loitas na cidade. / ¡Non te atopo endexamais! / Erguín pesadas pedras. / Tiven nas miñas maos, / tremantes de medo e de noxo, / quentes paxaros e frías arañas. / Escoitei o meu corazón/ na carballeira e no mar. / Madruguéi / pra contemplar ise enterro / que transita no abrede do día. / ¡Non te atopo endexamais!*) e que por iso mesmo lle dá sentido á súa busca: *Si eu souper / que no cumio máis alto do monte / estaba cravado o meu verso[...]/ Eu iría, / co meu corazón canso / porque alí estaría o meu reino / ¿Quen agardaría a miña volta? / Eu soio, soio / acarón da miña bandeira, / ou do meu verso conquistado.*

Finalmente, Luz Pozo Garza, co paxaro da poesía e da saudade na boca, declárase *espida, como unha árbore* xa que as palabras non son necesarias: *menos / palabras / cada día / xa non son / necesarias / as palabras / soidade / silencio / unha cousa / moi fonda / moi escura / unha cousa / sen nome / no baleiro / que se vai / sen remedio.* Unha palabra que, se cadra, é, na epifanía da saudade, o silencio: *Cheguei cando o silencio oscila / para se erixir en pórtico do tempo. / Unha forma interior compartía os movementos / dos astros / e chegaban palabras / ríos escuros de ledicia, / voces que traspasan os muros, / navíos inocentes que fuxen nas pupilas [...] Tería que dicir co poeta / «Vin a sombra, sen ollada, sen lámpada». / Máis a luz vai comigo.*

O xa citado Plácido Castro (un dos tradutores de poesía máis conscientes do seu labor que ten dado esta terra) facía referencia no ano 1965, na introdución ás súas *Rubáiyát de Omar Khayyám*, á “mestura de ledicia e de tormento que é a tradución de un texto amado”. E é que a tradución vén sendo unha expresión máis da saudade: un intento van de acadar un ideal de comuñón co autor e o texto orixinais, un desexo de conquistar unha comunicación ideal do sentimento percibido: unha tarefa “atraente mais desespranzadora” (ibid.). A tradución poética é, de feito, a busca constante da palabra precisa, unha indagación inacabable, unha interrogación total: ó texto, ó autor e a nós mesmos. As traducións que Carmen Blanco fai dos poemas recollidos na antoloxía conseguen reproducir perfectamente a agonía de Rosalía, os desacougos vitais de Manuel Antonio, a delicada precisión de Luís Pimentel e a sensualidade escintilante de Luz Pozo Garza. Por iso chama a atención que non se lle dedi-

que ós criterios de tradución adoptados máis que un paragrafiño, que por outra banda en absoluto fai xustiza o traballo que atopamos na antoloxía.

Alberto Álvarez Lugrís
Universidade de Vigo



Informacións

Traducións ao galego no ano 2005.

Ana Luna Alonso

A Biblioteca Galega dos Clásicos Universais.

Ana Luna Alonso

Lugrís Freire e a tradución.

Xosé Manuel Dasilva

VI Premio PLÁCIDO CASTRO de Tradución (2007).

Instrucións para os autores.

TRADUCIÓNS AO GALEGO NO ANO 2005

Ana Luna Alonso
Universidade de Vigo

Se facemos un pequeno repaso pola produción editorial relativa aos textos importados cara ao galego nos últimos cinco anos, podemos comprobar que o xénero que máis avanza é o xénero infantil e xuvenil, aínda que como xa se comentou en reiteradas ocasións nesta mesma publicación (Constenla, 2001 e 2004), cómpre ter en conta que unha grande parte dos textos infantís que se traducen non superan as vinte páxinas. Tanto a narrativa dirixida aos adultos como o ensaio teñen dificultades para sobrepassar a cifra dos vinte exemplares traducidos; entrementres, a edición da poesía traducida varía enormemente dun ano para outro, e o drama non parece motivar as editoriais como produto comercial.

A industria editorial galega débátese pois entre o proxecto cultural que procura textos renovadores e o proxecto comercial, que ten que competir dentro e fóra do seu espazo económico. Sen renunciar á publicación dos clásicos en galego, nos últimos anos prodúcense apostas polo máis contemporáneo dirixido ao público adulto, mais é a literatura infantil e xuvenil a que segue a compensar o desequilibrio evidente no volume total de textos traducidos¹.

	Narrativa	Poesía	Teatro	Ensaio	LIX
2000	19	7	5	8	61
2001	14	7	3	8	40
2002	11	11	3	9	41
2003	10	1	5	20	80
2004	15	8	3	21	80
2005	15	5	2	11	86
	84	39	21	77	388

Un aspecto que valoramos de maneira moi positiva, é que de maneira xeral nas traducións dirixidas ao público adulto semella desaparecer a depen-

¹ As cifras están tiradas dos diferentes panoramas elaborados por Gonzalo Constenla nos números 7-8, 9-10 e 11 da revista *Viceversa*.

dencia do castelán, tanto como lingua e cultura de partida, como lingua de mediación. Porén, tradúcense máis textos procedentes do ámbito anglófono, e mesmo nalgún caso, utilízase o inglés como lingua de mediación. Por outra parte, estamos a asistir a unha interesante modificación da dinámica da importación respecto dos mundos que nos atraen, isto é, prodúcense certas novidades moi interesantes coa incorporación directa de linguas e culturas menos frecuentes para o noso sistema como son o serbocroata e o finlandés; feito que non se dá no caso da literatura infantil e xuvenil traducida, onde a lingua de mediación por excelencia segue a ser o castelán².

Tamén estamos a detectar novos intereses no ámbito editorial da tradución fóra do dependente mercado editorial escolar infantil e xuvenil, que segue a ser o máis normalizado, se nos atemos ás cifras e autores, aínda que carente de modelos procedentes dun espectro máis amplo do panorama editorial. Ademais das diferentes coleccións de Galaxia (Clásicos Universais ou Clásicos en galego), Sotelo Blanco (As Letras das Mulleres) e Xerais (As Literatas), hai que saudar a chegada ao mercado editorial galego da proposta de Rinoceronte Editora, unha pequena empresa nacida en Cangas do Morrazo, conducida polo tamén tradutor Moisés Rodríguez Barcia, que está a ocupar un espazo pouco explotado ata o de agora no mundo da tradución literaria, o da incorporación das obras contemporáneas alleas ao noso sistema. Como demostración neste ano 2005, Rinoceronte ofrece dúas propostas moi atractivas: *O bosque dos raposos aforcados* do finlandés Arto Paasilinna (1942) e *Seda* do italiano Alessandro Baricco (1958).

No xénero narrativo, a literatura de mulleres segue a ocupar un lugar moi especial. Así, a editorial Sotelo Blanco, en colaboración coa Xunta de Galicia, dálle continuidade á colección “As letras das mulleres” con dous títulos clásicos no ámbito anglófono (*Orgullo e prexuízo* de Jane Austen e *Un cuarto de seu* de Virginia Woolf), ademais de incorporar a John dos Passos (*Manhattan Transfer*) ao seu catálogo de autores. Edicións Xerais anima a colección das Literatas coa publicacións de *Como se non existise* da croata Slavenka Drakulic e *Marido e outros contos* da brasileira Lúcia Jorge. O fenómeno *best-seller* de Dan Brown segue a funcionar no noso mercado editorial entre un importante sector do público xuvenil coa segunda entrega de éxito internacional (*Anxos e demos*), traducida dende o inglés polo trío ben experimentado nestes labores: Carlos Acevedo Díaz, Eva Almazán García e Fernando Moreiras Corral.

No tocante á poesía, cómpre salientar dúas apostas de Galaxia pola tradución: a de Catuxa López Pato de *A rosa de ninguén* do alemán Paul Celán (autor que se incorpora así por vez primeira ao noso acervo literario) e a reedición de *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* na colección de “Clásicos universais” do meritorio traballo dos intelectuais galegos no exilio: Plácido Castro

2 Este ano 2005 tradúcese por primeira vez directamente dende o dinamarqués *Dez contos de Andersen*.

del Río, Lois Tobío Fernández e Florencio Delgado Gurriarán. Por outra banda, Laiovento na súa colección de poesía ofrécenos a tradución do galardoado Xesús González Gómez dos *Cantos de Maldolor* e *Poesías* do enigmático Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont). Por último, Espiral Maior preséntanos o poemario titulado *Unha escuma de voz*, do novo poeta italiano Fabio Scotti, traducido por Xavier Frías Conde. O poemario *Unha escuma de voz* deuse a coñecer na sexta edición do Seminario Internacional de Tradución e Poética celebrado anualmente en Rianxo.

A respecto do teatro, na colección dos libros do Centro Dramático Galego, sae á luz unha nova edición dos dramas de Shakespeare. Desta volta trátase da adaptación de Manuel Guede de *Ricardo III*. Outro clásico máis recente é o texto de Pirandello, *Seis personaxes á procura de autor*, un texto traducido por Xosé Manuel Pazos para a colección “Libros do espectáculo” que edita o Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais coa colaboración da Xunta de Galicia. Para rematar con este breve reconto, e tamén en colaboración co Centro Dramático, reedítanse nun só volume dous textos publicados por Xerais hai seis anos do premio nóbel inglés Harold Pinter: *Vellos tempos* e *A festa de aniversario*.

Non é mal ano para a produción de ensaio, aínda que xa coñecemos mellores momentos para este xénero en anos pasados. Existe unha clara necesidade de nos fornecer de textos teóricos sobre o mundo da expresión escénica, como manuais básicos para a formación académica e profesional. Proba diso é a aparición das traducións de Manuel Vieites de *Introdución á dirección de escena: sete ensaios sobre a arte teatral* de Anne Bogart e a de Roberto Salgueiro de *Os camiños do actor* de Josette Féral; ou a achega de Xesús González Gómez dende o catalán dun texto de Antoni Nadal sobre *O teatro mallorquino do século XX*. Asemade, cómpre salientar a contribución da editorial Laiovento, especializada en parte na achega de textos tan importantes para a investigación en lingua galega como son o *Curso de Lingüística Xeral* de Ferdinand de Saussure e *Idioma e poder social* de Rafael Ninyoles. A tradución deste último ten que ver cunha dinámica xa constante na importación de ensaio lingüístico estatal dentro da temática da sociolingüística. En Laiovento tamén atopamos a tradución de Alberto Allegue da obra de Voltaire: *Exame importante de lor Bolingbroke ou a Tumba do Fanatismo*; así como a compilación de Michael Löwy: *A estrela da mañá. Surrealismo e marxismo*. No primeiro caso, o traballo de Voltaire ten actualidade xa que pretendía ser unha intervención contra os crimes causados polas doutrinas do seu tempo; no segundo, Löwy (do que xa tiñamos un texto: *Patria ou terra nai?*, traducido por X. M. Beiras, Antonia e Estrella Tato Fontañá), compila materiais que permiten coñecer mellor as diferentes manifestacións do surrealismo. Galaxia ofrécenos en colaboración coa Consellería de Cultura unha edición bilingüe (latín-galego) da man de Helena de Carlos (tamén autora da introdución) da *Consolación da filosofía* de Boecio, obra escrita dende a extrema situación dun condenado a morte.

No espazo da literatura infantil e xuvenil, o ano 2005 caracterízase por ser un ano no que se lle dá continuidade a unha serie de éxitos como é *A guerra dos elfos* de J.H. Brennan, traducido por Moisés R. Barcia. O primeiro volume da serie, *O portal dos elfos*, foi elixido nos Estados Unidos en 2004 como o mellor libro para rapaces. Agora, xa traducido a máis de vinte linguas, *O portal dos elfos* é a primeira parte dunha triloxía, á que segue *The purple emperor*, que Edicións Xerais de Galicia vai publicar dentro da colección Fóra de Xogo. Outra proposta de Galaxia que segue ese mesmo camiño é a de J.K. Rowling con *Harry Potter e o cáliz do fogo*. A autora utiliza unha fórmula de éxito nesta nova entrega coa que recolle grande parte da herdanza da literatura tradicional europea que comeza nos contos populares e que, pasando por Dickens, chega ata o mundo mítico de Tolkien e a fantasía de Roal Dahl. Así, logo da publicación de *As bruxas* (1989, 2003); *Danny, o campión do mundo* (1989, 2003); *Iago e o pexego xigante* (1990); *Matilda* (1993); *O dedo máxico* (1996) e *A marabillosa medicina de George* (2004); Xerais edita dous novos textos de Roald Dahl: *Charlie e a fábrica de chocolate* (2005) e *Charlie e o grande ascensor de cristal* (2005). Do mesmo xeito, o autor alemán Knister, pai de todo un fenómeno editorial: *Kika Superbruxa*, presenta catro novos títulos da man de Fina Casalderrey.

No recuncho literario dos máis cativos, Xerais ofrécenos un traballo de Anne-Lise Grobéty, autora de orixe francesa, ben coñecida pola súa condición feminista. Edelvives aposta polo autor e ilustrador francés Cyril Hahn; mentres a editorial pontevedresa Kalandraka se une coa madrileña Kókinos para presentar dúas obras do norteamericano Eric Carle. Unha delas, *Unha eiruga moi larpeira*, é un dos libros máis coñecidos do autor, e xa foi traducido a trinta linguas desde a súa primeira edición en 1969.

Polo demais, hai que indicar que unha grande maioría dos textos infantís traducidos proceden do ámbito do Estado español, moitos deles de autores galardoados con premios tan importantes como o Nacional de Literatura Infantil y Juvenil: o poeta, escritor e tradutor catalán Miquel Desclot; o mallorquino, Gabriel Janer ou un dos máis recentes, Juan Farias. Dende o éuscaro contamos con Bernardo Atxaga (este ano reedítase *Dúas letters*, trad. Leandro García Bugarín) e Patxi Zubizarreta (*Unha estatua e dous artistas*, trad. José Ignacio Chao Castro); dende o ámbito catalanófono, ademais dos arriba mencionados, podemos citar a Pascual Alapont, Joan Boher Frigola, Josep-Francesc Delgado, Pep Molist, Mar Pavón, Eva Peydró e Joles Sennell; e dende o castelán (a produción máis significativa): Marta Rivera Ferner, Blanca Álvarez González, Carlos Cañeque, Andreu Martín, Antonio Rubio entre outros.

1. NARRATIVA

AUSTEN, Jane. *Orgullo e prexuízo*. Trad. José Díaz Lage [inglés]. As letras das Mulleres, 4. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco/Xunta de Galicia. 2005.

- BALZAC, Honoré de. *Eugenie Grandet*. Trad. Emma Lázare Rodríguez [francés]. Cesuras: Biblos Clube de Lectores. 2005.
- BARICCO, Alessandro. *Seda*. Trad. Cristina González Piñeiro [italiano]. Colección contemporánea, 2. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. 2005.
- BROWN, Dan. *Anxos e demos*. Trad. Carlos Acevedo Díaz; Eva Almazán García e Fernando Moreiras Corral [inglés]. Libros en gallego, 2. Barcelona: El Aleph Editores, S.A. 2005.
- DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Trad. Mercedes Pacheco Vázquez [inglés]. Medusa. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco. 2005.
- DRAKULIC, Slavenka. *Como se non existise*. Trad. Jairo Dorado Cadilla [serbo-croata]. As Literatas. Vigo: Xerais. 2005.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Ana María Galego Gen [francés]. Trasmontes, 9. Noia: Toxosoutos. 2005.
- FRUTELLE, Jacques. *A Máquina Pensadora*. Trad. Pepe e Carlos Coira [inglés]. Lugo: Tris Tram. 2005.
- JORGE, Lída. *Marido e outros contos*. Trad. Xavier R. Baixeras [portugués]. As literatas. Vigo: Xerais. 2005.
- KAFKA, Franz. *Un artista de fame*. Trad. Luis Manuel Fernández Rodríguez [alemán]. Clásicos universais, 8. Vigo: Galaxia. 2005.
- MAUPASSANT, Guy de. *Fantasia e realidade*. Trad. María Isabel García Fernández [francés]. Clásicos. Vigo: Ir Indo. 2005.
- PAASILINNA, Arto. *O bosque dos raposos aforcados*. Trad. Tomás González Ahola [finlandés]. Colección contemporánea, 1. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. 2005.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *O gatopardo*. Trad. Xavier R. Baixeras [italiano]. Clásicos universais, 9. Vigo: Xerais. 2005.
- WELLS, H. G. *A illa do Dr. Moreau*. Trad. Colectivo Onofre Sabaté [inglés]. Santiago de Compostela: Positivas. 2005.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto de seu*. Trad. Iria Sobrino Freire [inglés]. As letras das mulleres, 3. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco/Xunta de Galicia. 2005.

2. POESÍA

- CELAN, Paul. *A rosa de ninguén*. Trad. Catuxa López Pato [alemán]. Dombate, 42. Vigo: Galaxia. 2005.
- GUINDA, Ángel. *Toda la luz del mundo. Minimal love poems*. Trad. Álex Susanna [español]. (ed. Plurilingüe: Aragonés, Castelán, Catalán, Éuscaro e Galego). Tarazona: Olifante. Ediciones de Poesía. 2005.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror e Poesías*. Trad. Xesús González Gómez [francés]. Poesía 235. Santiago de Compostela: Laiovento. 2005.
- SCOTTO, Fabio. *Unha escuma de voz*. Trad. Xavier Frías Conde [italiano]. Culleredo: Espiral Maior. 2005.

VV. AA. *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Trad. Plácido R. Castro del Río; Lois Tobío Fernández e Florencio Delgado Gurriarán. [inglés e francés]. Clásicos universais, 7. Vigo: Galaxia. 2005.

3. TEATRO

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. e adapt. Manuel Guede [inglés]. Os libros do Centro Dramático Galego, 34. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 2005.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personaxes á procura de autor*. Trad. Xosé Manuel Pazos [italiano]. Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais. Libro do espectáculo, 35. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 2005.

4. ENSAIO

ANDRÉS ARES, José Luis [et. al.]. *Investigación e experimentación sobre pementos autóctonos*. Trad. Antonia Vega Prieto [español]. Capacitación e extensión. Manuais técnicos, 14. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 2005.

BOECIO, Anicio Manlio Torcuato Severino *Consolación da filosofía*. Trad. Helena de Carlos [latín]. Clásicos en galego, 25. Vigo: Galaxia/Xunta de Galicia. 2005.

BOGART, Anne *Introdución á dirección de escena: sete ensaios sobre a arte teatral*. Trad. Manuel Vieites [inglés]. Breviarios de teatro, 5. Vigo: Galaxia. 2005.

CICERÓN, Quinto Tulio. *Breviario de campaña electoral*. Trad. Colectivo Onofre Sabaté [latín]. Santiago de Compostela: Positivas. 2005.

FÉRAL, Josette. *Os camiños do actor*. Trad. Roberto Salgueiro [francés]. Biblioteca de teatro, 5. Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia. 2005.

LÖWY, Michael. *A estrela da mañá. Surrealismo e Marxismo*. Trad. Xesús González Gómez. Santiago de Compostela: Laiovento. 2005.

NADAL, Antoni. *O teatro mallorquino do século XX*. Trad. Xesús González Gómez [catalán]. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 36. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade d'A Coruña. 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Xeral*. Trad. de Xosé Manuel Sánchez Rei [francés]. Introd. M. Blanco Rivas. Santiago de Compostela: Laiovento. 2005.

VOLTAIRE. *Exame importante de lor Bolingbroke ou a Tumba do Fanatismo*. Trad. e introd. Alberto Allegue Leira [francés]. Santiago de Compostela: Laiovento. 2005.

NINYOLES, Rafael. *Idioma e poder social*. Trad. e introd. Pilar García Negro [español]. Santiago de Compostela: Laiovento. 2005.

VIDAL NOVELLAS, Carlos & BARBEITO THONON, Cécile. *Construamos a paz*. Trad. Luisa Diéguez González [español]. Barcelona: Fundación Intermón Oxfam. 2005.

5. INFANTIL E XUVENIL

ABAD VARELA, José Antonio. *Hércules e Crunia*. Trad. Ramón Nicolás [español]. Il. David Pintor Noguerol. Pontevedra: Kalandraka. 2005.

ALAPONT, PASQUAL. *Sara fai preguntas*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. catalán]. Il. Valentí Gubianas i Escudé, Andavía, 1. Vigo: Xerais. 2005.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Blanca. *Palabras de pan*. Trad. Luis Fernández Rodríguez [español]. Colección Catavento, 14. Vigo: Tambre. 2005.

ANDERSEN, Hans Christian. *Dez contos de Andersen*. Trad. Pia Sloth Poulsen e Belén Souto [dinamarqués]. Il. Kiko Da Silva. Árbore, 136. Vigo: Galaxia. 2005.

ARETZAGA, María Teresa. *Ra por un día*. Trad. Pilar Ponte Patiño [español, orix. éuscaro]. Tucán 8+. Serie laranxa, 2. A Coruña: Rodeira. 2005.

ARRIBA AZCONA, Marta de. *Un agasallo diferente*. Trad. Manuela Rodríguez Lorenzo [español]. Il. Rosa Osuna Alcalaya. Demademora. Pontevedra: Kalandraka. 2005.

ATXAGA, Bernardo. *A xente da miña aldea*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. éuscaro]. Il. Mikel Valverde. Andavía, 2. Vigo: Xerais. 2005.

BAUM, L. Frank. *O mago de Oz*. Trad. Marta Cuba Alonso [inglés]. Lugo: Tris Tram. 2005.

BOHER FRIGOLA, Joan. *O sultán e os ratos*. Trad. Pilar Ferriz Villalba [catalán]. Il. Meritxell Darné Teixidor. Pontevedra: Editora OQO. 2005.

BOWLEY, Tim. *Xaime e as landras*. Trad. Xosé Antón Ballesteros Rey [español]. Il. Inés Vílchez Pineda. Demademora. Pontevedra: Kalandraka. 2005.

BRENNAN, J. H. *O portal dos elfos*. Trad. Moisés R. Barcia [inglés]. Vigo: Xerais. 2005.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. María Magdalena Fernández Pérez [inglés]. Fóra de xogo 83. Vigo: Xerais. 2005.

BUDDE, Nadia. *Un dous tres, que ves?* Trad. Xosé Antón Ballesteros Rey [alemán]. Il. Nadia Budde. Pontevedra: Kalandraka. 2005.

CALÍ, Davide. *Gústame o chocolate*. Trad. Millán Picouto [italiano]. Il. Evelyn Daviddi. Ourense: Ediciones Linteo. 2005.

CAÑEQUE, Carlos & MOSCARDÓ FERNÁNDEZ, Ramón. *O pequeno Borges imaxina o Quixote*. Trad. Millán Picouto [español]. Ourense: Ediciones Linteo. 2005.

CALLEJA PÉREZ, Seve. *Liña non quería ser nena*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. éuscaro]. Il. Fernando Llorente Sagasetta de Ilurdoz. Andavía, 3. Vigo: Xerais. 2005.

- CAMACHO PONCE DE LEÓN, Silvia, GARCÍA GARCÍA, Graciela & VILLANUEVA SANZ, David. *Wamba e a viaxe do mel*. Trad. Susana Trillo Fernández [español]. Madrid: Demipage. 2005.
- CARLE, Eric. *Unha eiruga moi larpeira*. Trad. José María Heras Varela e Pilar Martínez Mateos [inglés]. Pontevedra: Kalandraka/Madrid: Kókinos. 2005.
- CASTILLO DÍAZ, Fidel del. *A máxica historia do ratiño Pérez*. Trad. María Isabel Póveda Piérola [español]. Tren azul. Os meus contos favoritos. A Coruña: Rodeira. 2005.
- CLIMENT, Paco. *Cando Verne amarrou en Vigo*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español]. Colección Catavento, 13. Vigo: Editorial Tambre. 2005.
- DAHL, Roald. *Charlie e a fábrica de chocolate*. Trad. Alberto Avendaño Prieto [inglés]. Il. Quentin Blake. Merlín 150. Vigo: Xerais. 2005.
- _____. *Charlie e o grande ascensor de cristal*. Trad. Xosé Manuel Dasilva e Xosé M. Cuervo [inglés]. Il. Quentin Blake. Merlín 151. Vigo: Xerais. 2005.
- DELGADO, Josep-Francesc. *Sagarmatha*. Trad. José Ignacio Chao Castro [catalán]. Fóra de xogo, 87. Vigo: Xerais. 2005.
- DESCLOT, Miquel. *As minas do rei Chang Py Ñong*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. inglés]. Il. Marie Nigot. Andavia 5. Vigo: Xerais. 2005.
- DORFMAN, Ariel. *A rebelión dos coellos máxicos*. Trad. Xosé Manuel Moo Pedrosa [inglés]. Il. Anke Faust. Merlín 115, Vigo: Xerais. 2005.
- _____. *A cidade en chamás*. Trad. Moisés R. Barcia [inglés]. Fóra de Xogo 82. Vigo: Xerais. 2005.
- ELEXGARAY CRUZ, Esther. *O día da ra vermella*. Trad. Óscar Sánchez López [español]. Il. Raúl Domínguez Pazo, En favor de la familia. Bilbao: A Fortiori. 2005.
- EQUIPO EDITORIAL CAMEL EDICIONES. *La familia Grizzly. Un tío orixinal*. [español, orix.francés]. Madrid: Edilupa Ediciones. 2005.
- FARIAS, Juan. *Un tarro cheo de lápis*. Trad. Francisco Javier Senín Fernández [español]. Il. Xavier Blasco Piñol. Camaleón. Serie laranxa, 11. Barcelona: Planeta & Oxford. 2005.
- _____. *O tolo da ría*. Trad. Francisco Javier Senín Fernández e María Isabel Soto López [español]. Il. Irene Fra. Ala delta, 12. Serie verde. Vigo: Editorial Tambre. 2005.
- FITZMAURICE, Mick. *Morris Milpés*. Trad. Liliana Valado Fernández [inglés]. Sopa de libros, 30. Vigo: Xerais. 2005.
- FLUIXÁ, Josep Antoni. *A narradora do deserto*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. catalán]. Il. Anna Clariana. Andavía, 8. Vigo: Xerais. 2005.

- FREYMANN, Saxton & ELFFERS, Joost *¿Que tal, vexetal?: alimentos con sentimentos*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Ediciones Linteo. 2005.
- GALLEGO GARCÍA, Laura. *Un fantasma en apuros*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español]. Il. Santiago Gutiérrez Gómez. Anadavía 11. Vigo: Xerais. 2005.
- GÁNDARA, Lola. *A escura luz do Tiber*. Trad. Rosa Fernández Sánchez [español]. Periscopio (Ed. gallega). 12. A Coruña: Rodeira. 2005.
- GENECHTEN, Guido van *¿Por que, mamá?* Trad. José Ignacio Chao Castro [inglés, orix. neerlandés]. Il. Guido van Genechten. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- GIL MARTÍNEZ, Carmen. *A princesa que boquexaba a todas horas*. Trad. Antón Fortes Fortes [español]. Il. Elena Odriozola. Pontevedra: Editora OQO. 2005.
- GROBÉTY, Anne-Lise. *O tempo das palabras en voz baixa* [francés]. Sopa de libros, 29. Vigo: Xerais. 2005.
- HAHN, Cyril. *O pequeno pigmeo, Boubou e Naaba, o león*. Trad. Susana Lamela Pérez [español]. Il. Cyril Hahn, Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- _____. *O pequeno pigmeo, Boubou e Bembé, o elefante*. Trad. Susana Lamela Pérez [español]. Il. Cyril Hahn. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- _____. *O pequeno pigmeo, Boubou e Baia, a xirafa*. Trad. Susana Lamela Pérez [español]. Il. Cyril Hahn. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- _____. *O pequeno pigmeo, Boubou e Gorko, o crocodilo*. Trad. Susana Lamela Pérez [español]. Il. Cyril Hahn. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- IGERABIDE, Juan Kruz *¿Que ica!* Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. éuscaro]. Il. Pep Brocal e Marc Brocal i Llobregat. Andavía, 11. Vigo: Xerais. 2005.
- JANER MANILA, Gabriel. *Nun porto de mar*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español]. Il. Eider Eibar Zugazabeitia. Andavía 10. Vigo: Xerais. 2005.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS Y BAUDÍN, Consuelo. *Ainda quedan piratas na Costa da Morte*. Trad. Xulio Cobas Brenlla [español]. Il. Nivio López. Ala delta, 2. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- KNISTER. *Kika Superbruxa, detective*. Trad. Fina Casalderrey. Kika Superbruxa, 1. Madrid: Editorial Bruño. 2005.
- _____. *Kika Superbruxa e os piratas*. Trad. Fina Casalderrey [español]. Kika Superbruxa, 2. Madrid: Editorial Bruño. 2005.
- _____. *Kika Superbruxa e os indios*. Trad. Fina Casalderrey [español]. Kika Superbruxa, 3. Madrid: Editorial Bruño. 2005.

- _____. *Kika Superbruxa revoluciona a clase*. Trad. Fina Casalderrey [español]. Kika Superbruxa, 4. Madrid: Editorial Bruño. 2005.
- LIONNI, Leo. *Pequeno Azul e pequeno Amarelo*. Trad. José María Heras Varela e Pilar Martínez Mateos [inglés]. Libros para soñar. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía. 2005.
- LÍSIAS AIDAR FERMINO, Ricardo. *Cobertor de estrelas*. Trad. Anton Fortes Fortes [portugués]. II. Itziar Exquieta Llamas. Pontevedra: Editora OQO. 2005.
- LOSANTOS I SISTACH, Cristina. *O campamento*. Trad. Beatriz Fraga Cameán [español]. Árbore 6. Vigo: Galaxia. 2005.
- _____. *O circo*. Trad. Beatriz Fraga Cameán [español]. Árbore 5. Vigo: Galaxia. 2005.
- LLUCH, Enric. *Xalop, Bori-Bori e o bandido Faldriqueiras*. Trad. Pilar Saborido Otero [catalán]. Tucán. Serie verde, 7. A Coruña: Rodeira. 2005.
- MACFARLANE, James Aidan & MACPHERSON, Ann. *O diario da outra maniática*. Trad. Paz Montserrat e John Astrop [inglés]. Fóra de xogo, 49. Vigo: Xerais. 2005.
- MALLORQUÍ DEL CORRAL, César. *As lágrimas de Shiva*. Trad. Pilar Saborido Otero [español]. Periscopio (Ed. gallega), 16. A Coruña: Rodeira. 2005.
- _____. *O último traballo do señor Luna*. Trad. Pilar Saborido Otero [español]. Periscopio (Ed. gallega), 10. A Coruña: Rodeira. 2005.
- MARTÍN, Andreu. *Ideas de bombeiro*. Trad. Pilar Saborido Otero [español]. Periscopio (Ed. gallega), 11. A Coruña: Rodeira. 2005.
- _____. *Os donos do paraíso*. Trad. Pilar Saborido Otero [español]. Periscopio (Ed. gallega), 5. A Coruña: Rodeira. 2005.
- MARTÍNEZ, Rocío. *Gato Guille e os monstros*. Trad. Xoán Couto Palmeiro [español]. Demademora. Pontevedra: Kalandraka Editora. 2005.
- MOLIST, Pep. *Bágoas de crocodilo*. Trad. José Ignacio Chao Castro [catalán]. II. Emilio González Urberruaga. Ala delta, 12. Serie Vermella. Vigo: Editorial Tambre. 2005.
- MOURE, Gonzalo. *Palabras de Caramelo*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español]. II. Fernando Martín Godoy. Sopa de libros, 27. Vigo: Xerais. 2005.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente. *A sombra de Laura*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español]. II. Alberto Pieruz Quintana. Andavía, 13. Vigo: Xerais. 2005.
- OLIVARES, Javier. *Astro: valente explorador*. Trad. Silvia Pérez Tato [español]. II. Javier Olivares. Colección BD Banda, 4. Pontevedra: Kalandraka Editora. 2005.
- PAVÓN CÓRDOBA, Mar. *¡Selena, Seleeeniña!*. Trad. Xoán Babarro [catalán]. II. Joan Subirana Queralt. Barcelona: Combel Editorial. 2005.
- PEYDRÓ SANZ, Eva. *As vacaciós de Saida*. Trad. Silvia Gaspar [catalán]. Árbore, 133. Vigo: Galaxia. 2005.

- PÉREZ PALOMARES, Juan Ignacio. *Batalla de naipes*. Trad. Silvia Pérez Tato [español]. Il. Josep Rodés i Jordà. Maremar. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- POULIN, Stéphane. *Bestiario*. Trad. Ramón Nicolás Rodríguez [francés]. Il. Stéphane Poulin. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- RIVERA FERNER, Marta. *O sapo, a sapiña e a súa branca tripiña*. Trad. Irene Penas Murias [español]. Il. Marta Rivera Ferrer. Montaña encantada. Azul. A Coruña: Everest Galicia. 2005.
- _____ *A bruxa do dente*. Trad. Irene Penas Murias [español]. Il. Marta Rivera Ferrer. Montaña encantada. Azul. A Coruña: Everest Galicia. 2005.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *A verdadeira historia de Carapuchiña*. Trad. Victoria Ballesteros Rey [español]. Il. Marc Taeger. Os contos do trasno Comodín. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o cáliz de fogo*. Trad. Eva M^a Almazán García [inglés]. Vigo: Galaxia. 2005.
- RUBIO, Antonio. *Lúa*. Trad. Ramón Nicolás [español]. Il. Óscar Villán Seoane. De la cuna a la luna. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- _____ *Cinco*. Trad. Ramón Nicolás [español]. Il. Óscar Villán Seoane. De la cuna a la luna. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- _____ *Paxariña de papel*. Trad. Ramón Nicolás [español]. Il. Óscar Villán Seoane. De la cuna a la luna. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- _____ *Miau*. Trad. Ramón Nicolás [español]. Il. Óscar Villán Seoane. De la cuna a la luna. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- _____ *Crocodilo*. Trad. Ramón Nicolás [español]. Il. Óscar Villán Seoane. De la cuna a la luna. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- SANTOS, Antonio. *A viaxe de Pancho*. Trad. e il. Antonio Santos [español]. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- SENNELL, Joles. *A bruxa desdentada*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. catalán]. Il. Jokin . Andavía, 14. Vigo: Xerais. 2005.
- SIERRA I FABRA, Jordi. *Aydin*. Trad. Ricardo Sabín Fernández [español]. Tucán 12+. Serie bermella, 1. A Coruña: Rodeira. 2005.
- SLEGERS, Liesbet. *Lois ¿Onde estou?*. Trad. Mercedes Pérez Gómez [alemán]. Il. Liesbet Slegers. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- _____ *Lois ¿Quen son?*. Trad. Mercedes Pérez Gómez [alemán]. Il. Liesbet Slegers. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- _____ *Lois ¿Qué estou facendo?*. Trad. Mercedes Pérez Gómez [alemán]. Il. Liesbet Slegers. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives). 2005.
- ZEE, Ruth Vander. *A historia de Erika*. Trad. Oli [inglés]. Il. Roberto Innocenti. Pontevedra: Kalandraka. 2005.

- WÖLFEL, Ursula. *27 historias para tomar a sopa*. Trad. Paco Mirandeira [alemán]. Il. Elia Manero de la Cruz. Sete leguas. Pontevedra: Kalandraka. 2005.
- ZUBIZARRETA, Patxi. *Unha estatua e dous artistas*. Trad. José Ignacio Chao Castro [español, orix. éuscaro]. Il. Armand González Cardona. Andavía, 15. Vigo: Xerais. 2005.

A BIBLIOTECA GALEGA DOS CLÁSICOS UNIVERSAIS

Ana Luna Alonso
Universidade de Vigo

Chámasele clásicos aos libros que constitúen unha riqueza para quen os leu e amou, pero que constitúen unha riqueza non menor para quen se reserva a sorte de deles por vez primeira.

(Italo Calvino, 1981)

Quixemos dedicarlle un apartado especial dentro do panorama da produción do ano 2005 á aparición da Biblioteca Galega de Clásicos Universais publicada e distribuída xunto co xornal *La Voz de Galicia*, porque é a primeira vez que se nos presenta un fenómeno editorial tan importante para a historia tradución cara ao galego, así como para o desenvolvemento do noso sistema literario e cultural. Dende Platón a Yourcenar, a colección recolle “o mellor de dous milenios de literatura universal” en palabras dos propios editores. A Biblioteca tiña por obxectivo achegar unha escolla de 40 títulos reeditados (pequena, na nosa opinión) do que se deu en considerar “o mellor das letras de todos os tempos” e naceu marcada pola cifra histórica de 180.000 exemplares (*Romeo e Xulieta* de William Shakespeare) e polo prezo popular de un euro por volume.

Aínda que non temos datos sobre o seu éxito, si parece evidente (e de necesario estudo no tocante á súa repercusión), que este fenómeno editorial tivo que supoñer unha magnífica oportunidade para contribuír á normalización lingüística e cultural, dando a coñecer ao público en xeral a existencia de traducións en galego, así como para estimular o hábito lector na nosa lingua.

O concepto de “clásico” pode ser discutido, dende o momento en que se inclúe na colección un texto como *Galicia vista por un inglés* de Aubrey F. G. Bell (1922), o un poemario contemporáneo como *Traballo de campo* do nobel Seamus Heaney (1979). A xustificación da propia redacción de *La Voz de Galicia* (04-09-05) é que un clásico é unha obra que resiste a proba do tempo: “Que durante séculos enfeitiza a xeracións e xeracións de lectores de todas as condicións, linguas e culturas.”. Porén, tamén se indica que o selo da calidade dos anos non é o que asegura a condición de clásico. Na colección hai

obras recentes que xa se consideran clásicos, como *Á espera de Godot* (1953), *Siddhartha* (1919) ou *Cara ao faro* (1927); por non falar de obras de impacto inmediato con pegada xa perdurable, como *O Principiño* (1943) ou *O manifesto comunista* (1848).

Respecto da selección, cómpre dicir para comezar, que a maioría dos textos publicados pertencen ao xénero da narrativa, fronte á representación do xénero dramático, a poesía ou o ensaio, que é moi inferior. Moitos dos libros traducidos son reedicións que no seu momento formaron parte da demanda do mercado escolar a partir dos anos oitenta, editados nas coleccións xuvenís de editoriais como Xerais, Galaxia ou Ir Indo, e moitos deles son traducións realizadas nos últimos dez anos (30 das 40 que forman o total). A colección ten unha presentación homoxénea de capa dura que só altera o deseño de Xoán G. na cuberta ilustrada polo propio autor do volume de *O Principiño*, tradución do finado Carlos Casares no ano 1972 para Galaxia¹.

Na cuberta dos volumes non aparece o nome do tradutor e hai que esperar a pasar a primeira paxina para coñecer información fundamental e relevante sobre o título do texto orixinal, así como do nome das persoas que realizaron a tradución, mais non é nada frecuente que apareza o nome do responsable da revisión e actualización ortográfica. Cómpre dicir que a invisibilidade dos mediadores á que aludimos “compensouse” dalgún modo a través das páxinas de cultura do xornal, onde cada sábado se lle dedicou un espazo importante a dar a coñecer da man dos propios tradutores como foi o proceso de tradución de cada unha das obras presentadas. Todos os textos están actualizados á nova normativa, van acompañados dunha breve referencia biográfica sobre o autor e en moitos casos contan cun limiar e notas a pé elaborados polo propio tradutor. Por outra parte, a tradución de Henrique Harguindey *O reicño de Galicia* de Víctor Hugo é a única que se presenta en formato bilingüe cun aparato crítico que supera en volume ao propio poema traducido.

A procedencia lingüística maioritaria das traducións é o inglés e o francés, e en menor medida o alemán, proba da tendencia xeral a entender a literatura universal como a orixinaria de Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia ou Alemaña. Hai dúas obras clásicas, unha procedente do grego: o *Banquete* de Platón (385-370 a. C), traducido por Carlos Búa Carballo; e outra do latín: *Sobre a vellez / Sobre a amizade* de Marco Tulio Cicerón (45 e 44 a. C), tratados traducidos por Xosé Carballude Blanco e Xosé María Liñeira Reboredo. Fronte á frecuente aparición de textos orixinarios da literatura española no sistema literario galego, só unha obra está representada entre os clásicos: os dous volumes de *Don Quixote* (1605 e 1615), traducidos de maneira colectiva por Valentín Arias López, Xela Arias Castaño, M^a Xesús Senín Fernández, M^a Xosefa S. Fernández, X. Antón Palacio Sánchez e Xavier Senín. Do mesmo xeito son simbólicas a presenza

¹ No ano 2003, a editorial Galaxia celebraba os trinta anos da tradución de Casares cunha edición especial en capa dura (a décimo terceira) deste clásico da literatura infantil.

do italiano con *O Príncipe* de Niccolò Machiavelli (1513), traducido por Isabel González e do ruso con *Crime e castigo* de Fiódor Mijailovich Dostoievski (1866), traducido por Ekaterina Guerbek e revisado por Dolores Torres París.

Nunha pequena colección como esta, claro está, faltan títulos de clásicos xa traducidos ou pendentos de traducir como por exemplo: Orwell, Tabucchi, Bukowski, Whitman, Brecht, Apollinaire, Lodos, Twain, Manzoni, Plauto, Aristófanes, Petronio, Marcial, Calvino, Descartes, Grass, Petrarca..., e a listaxe podería ser moito máis longa. É obvio que na escolla vai existir maior produción de literatura europea publicada ao longo dos séculos XIX e XX, como corresponde ao número de textos traducidos en galego de maneira xeral dado que o feito de que carecer de dereitos de autor axudaba economicamente á súa publicación, pero as antoloxías de títulos e autores seleccionados sempre responden máis a razóns sociopolíticas determinadas que dentro de vinte anos non han ser as mesmas. Podemos pensar que o criterio da escolla foi o de recoller a variedade temática tratada nos textos, na representación editorial (Galaxia, Xerais, Ir Indo e Laiovento), ou mesmo no número de vendas (aínda que isto último sería máis que discutible).

A tradución que Casares realizou no ano 1972 para a editorial Galaxia de *O Principiño* (1943) de Saint-Exupéry é a máis veterana na colección. O texto ía acompañado das propias ilustracións do autor, e funcionou de maneira extraordinaria na nosa lingua dende o momento da súa primeira edición. Proba diso é que vai pola sexta na colección “Árbore” de Galaxia e pola décimo terceira na colección “Outros títulos de Literatura xuvenil” da mesma editorial. En 1929, Saint-Exupéry publicou o seu primeiro libro, *Correo do Sur*, ao que seguiron *Voo de noite* (1931) e *Piloto de guerra* (1942), entre outros. Polo de agora, só dispoñemos de *Voo de noite* (1989) en galego, traducido por Valentín Arias (Xerais).

En 1980, Lois Tobío realiza a tradución de *Os sonetos a Orfeu* (1923) de Rainer Maria Rilke, que saíría editada en Edicións do Castro. Rilke (1875-1926), escritor checo de lingua alemá influíu moito na literatura (sobre todo na poesía) do século XX. A edición da tradución galega de *Die Sonette an Orpheus* da colección de clásicos da Voz vai acompañada dun limiar do tradutor e indica que se tiveron en conta as correccións manuscritas que Lois Tobío deixou indicadas. Marga Romero, ao coidado da edición, revisou as escollas, harmonizándoas coa actual normativa. Quince anos máis tarde, Espiral Maior editou *Elexias de duíno* (1995) e *Cartas a un poeta novo* (1997), os dous textos son obra do mesmo tradutor: Jaime Santoro de Membiela.

Pola segunda edición vai a publicación de *Un conto de Nadal* de Dickens (1843). Alfonso Prada Allo traduciu dende o inglés para Xerais unha das obras máis populares do autor: *A Christmas Carol*. Un ano máis tarde, Gonzalo Navaza realiza a tradución de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe para Xerais (1986). Defoe, un precursor da novela inglesa moderna, publicou *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* (1719), obra coa que

obtivo un importante éxito². Na mesma colección “Xabarín” de Xerais, Sara Ruíz Salgado e Xosé Ramón Díaz Fontao traducen o *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* de Stevenson. Moi influenciado por Defoe, Swift, Stendhal e o propio Fielding, Robert Louis Stevenson escribe *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), unha novela que tamén tería un grande éxito. En galego contamos na actualidade con varias obras traducidas deste mesmo autor: as *Aventuras de David Balfour*, traducido por Vicente Araguas para a mesma colección de Xerais (1986); *A illa do tesouro*, traducida por Xavier Alcalá en 1995 para Xerais (col. Xabarín) e reeditada para a colección “Xabarín Ouro” en 2003. Ademais, Xosé Antonio Coira Nieto traduciu para a editorial Tris Tram en 2002 parte da obra poética do autor: *Stevenson: poesías*.

A Biblioteca escolle a tradución de Eduardo Alonso e Manuel Guede de *O enfermo imaxinario* de Molière (Xerais, col. Centro Dramático Galego, 1987). A derradeira comedia escrita polo autor francés, representada no Théâtre du Palais-Royal en 1673. Tamén dende o francés, aparece en 1989 a tradución de dúas obras de Prosper Mérimée, *A Venus de Ille* e *As animas do purgatorio* (1837 e 1834), traducidas por Carlos Pedreira López e Raquel Villanueva para a colección infantil “Gaivota” de Edicións do Cumio. Poida que o texto forme parte desta selección de clásicos porque relata as viaxes do autor, como por exemplo, *La Venus d’Ille*, onde describe os seus coñecementos da cultura española.

Publicado por vez primeira en 1988 (aínda que xa existían iniciativas parciais da tradución de dous capítulos da man de Leandro Carté Alvarellos en 1975), sae á luz en galego o *Don Quixote* (1605 e 1615) de Cervantes. Este traballo tivo dúas edicións posteriores (en 1990 ilustrado por Laxeiro e en 1992 por Xavier Correa Corredoira) en Xuntanza Editorial, agora esgotadas³. Con motivo da conmemoración do IV centenario, en 2005 a Xunta de Galicia presentou unha nova versión en rústica (arredor de 3.500 exemplares) e en tapa dura (non venal), da que no seu día realizara Xuntanza, dirixida a biliófilos, cun cartafol de 15 xerigrafías, que xa non se atopa no mercado. A tradución, a cargo dun grupo de especialistas como Xavier Senín, María Xesús Senín, Xela Arias, Valentín Arias e Xosé Antón Palacio, merece formar parte da Biblioteca de clásicos, aínda que nesta ocasión carece das ilustracións asinadas polos máis importantes pintores galegos.

A principios dos noventa, Xerais edita na colección de “Grandes do noso tempo” a obra de madurez do nobel André Gide: *A sinfonía pastoral*, escrita

2 Ao final de 1720 xa coñecía cinco edicións, que sumarían máis de 700 diferentes adaptacións e traducións nos tres séculos seguintes. É a novela inglesa máis popular de todos os tempos e o segundo libro máis lido despois da Biblia. Foi traducida a centos de linguas (incluídas entre outras o inuit, o copto e o maltés).

3 Xuntanza Editorial basea o seu labor en coidadas edicións de consulta sobre a historia e a arte galegas. Ademais, inclúe nas súas coleccións traducións ao galego de obras mestras da literatura.

en 1925, foi traducida para o galego por Leandro García Bugarín en 1990. Na mesma colección e no mesmo ano aparece *Dublineses* de James Joyce, traducidos por Xela Arias, Rafael Ferradáns e Débora Ramonde. *Dubliners* (1914), son contos que tardaron en publicarse varios anos. O propio editor queimou a primeira redacción, talvez por censura da monarquía británica⁴. Un ano máis tarde aparecen: *A metamorfose* de Franz Kafka (*Die Verwandlung*, 1916), traducida por Xosé María García Álvarez para Sotelo Blanco como *A metamorfose; seguido de A sentenza* na colección Infantil e xuvenil⁵; e a versión de Francisco Pillado Mayor: *Sobre os males que provoca o tabaco e outras pezas* de Chejov. Escritas en 1886, *O vredie tabaka, Traguik ponievolie e Svad'ba*, formaron parte da edición que Sotelo Blanco fixo das pezas tituladas: *Tráxico a forza, Sobre os males que provoca o tabaco e A boda*, na colección “A biblioteca do arlequín” en 1991. Un ano despois aparecería *A casa da bufarda* na colección “Biblioteca de traducións” (Sotelo Blanco, 1992).

Quizais animados polo atractivo que ten que falen de nós nos espazos alleos, a editorial Galaxia propúxose a tradución de *Galicia vista por un inglés* de Aubrey F. G. Bell a Xosé M. Gómez Clemente (1994). O texto retrata a Galicia de comezos do século XIX (1922), vista por un autor estudoso da Península. Bell, que foi tradutor de Gil Vicente e Frei Luis de León para o inglés, achega en *Spanish Galicia* a tradución inglesa de varias cantigas datadas no século XIII (Pai Gomes Chariño, Martín Códax, Pero Meogo, Meendinho, Joan Zorro e Airas Nunes); unha trintena de coplas populares recollidas por J. Pérez Ballesteros en 1886 e diferentes poemas de Rosalía, Curros e Pondal. Ademais, o apéndice V engade un interesante léxico bilingüe do propio autor. En 1993 a editorial Sotelo Blanco publica a tradución de Manuela Palacios e Xavier Castro de *Cara ao faro* de Virginia Woolf (1927). Obra na que a escritora senta as bases dunha nova narrativa de mulleres, nun momento histórico no que comezaba a ser expresada a liberación da dominación masculina. En galego contamos con *As Ondas*, traducida por María Cuquejo para a colección de “Clásicos Universais” de Galaxia (2004) e *Un cuarto de seu*, traducida por Iria Sobrino Freire (Sotelo Blanco/Servizo Galego de Igualdade, 2005).

Nese mesmo ano 1994, Antonio Pichel Lorenzo recibe de Galaxia a encomenda de traducir a famosa novela que tanto fixo padecer a Flaubert en vida: *Madame Bovary* (1857) e que con posterioridade o situaría a carón de grandes como Hugo, Balzac ou Zola. *Madame Bovary* comezou a publicarse na *Revue de Paris*. A principios de 1857 ábriuse un proceso xudicial contra a revista e o autor por “ofensa á moral e á relixión” do que saíría airoso e lle permitiría

4 Na actualidade a editorial Galaxia está a preparar a edición do *Ulysses*.

5 Cada vez é menos frecuente atopar textos dirixidos a un público adulto nunha colección infantil. O fenómeno tiña a súa explicación na estratexia editorial de vendas. O escritor checo ten tamén en galego *O proceso*, traducido por Luís Fernández Rodríguez, para Sotelo Blanco en 2003.

consagrarse como autor. A colección “Literaria xuvenil” de Galaxia edita a tradución de M^a Dolores Martínez Torres de *O terceiro home* de Graham Greene. *The Third Man* (1950), unha das novelas máis populares da narrativa inglesa que nunca se escribiu para ser lida, senón para ser vista. O texto daría lugar a un guión de cine adaptado en colaboración con Carol Reed en 1949 que superaría o éxito do relato.

En 1995 Galaxia publica na colección “Clásicos en galego”, en colaboración coa Xunta de Galicia, a tradución de Xosé Carballude Blanco e Xosé María Liñeira Reboredo do clásico de Cicerón: *Sobre a vellez / Sobre a amizade* (45 e 44 a. C). Retirado da vida política, Marco Tulio Cicerón escribe *De senectute* e *De amicitia*. A edición galega vai anotada polos tradutores e acompañada dun índice alfabético de personaxes. Estes textos están considerados como “menores” dentro da obra do filósofo romano. En galego, e na mesma colección de Galaxia (Clásicos en galego) dispoñemos da versión das *Cartas*, elaborada por Alfonso Blanco Quintela e Mónica Martínez García (1996); ademais do *Discurso contra Catilina*, traducido por X. Carlos Rodríguez Pérez para Xuntanza Editorial (2001). Tamén de 1995 é a publicación da tradución de Fidelina Seco Villarino e Luz Cao Losada de *De profundis e outros escritos* de Oscar Wilde (Laivento, 1994). Escrito durante a súa permanencia na cadea acusado de homosexualidade xorde este texto publicado logo do seu pasameto (1895). Desá visión, e da súa propia experiencia carceraria, nace o grande alegato literario do século pasado contra o sistema penitenciario, a lexislación británica e a pena de morte: *A Balada do Cárcere de Reading* (Laivento, 2003). En 1998 Galaxia publica a tradución de Benigno Fernández Salgado de *O príncipe feliz e outros contos*. O Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña publica a tradución de Miguel Pérez Romero de *Ernest: comedia frívola para xente seria* e en 2000, Xerais aposta por *A pantasma de Canterville*, traducida por Gustavo Luca de Tena (Xabarín, 2000 e Xabarín de Ouro, 2003).

Dentro do ámbito da narrativa, Galaxia edita en 1996 *Un estudo en escaclata* de Sir Arthur Conan Doyle, traducida por Bieito Iglesias e Manuel Vázquez Fernández para a colección “Biblioteca Sherlock Holmes”. Dos nove volumes que levan publicados⁶, *A Study in Scarlet* (1887) é a novela na que aparecen por vez primeira Sherlock Holmes e o Doutor Watson. Na colección “Literaria” sae a primeira edición en galego do relato que ía inaugurar a novela realista: *Vermello e negro* de Stendhal, traducida por Antonio Pichel. A tradución de *Le Rouge et le Noir* (1830), é a continuación de *A cartuxa de Parma* (Galaxia, 1995), traducida por Germán Palacios Rico. Do mesmo ano é a tradución dos *Contos* de Poe, realizada polo equipo Tris Tram (Carlos Coira Nieto; José Antonio Coira Nieto e Marta Cuba Alonso) para a editorial

6 *O arquivo de Sherlock Holmes* (1927), *O can dos Baskerville* (1902), *Memorias de Sherlock Holmes* (1894), *O val do terror* (1914), *As aventuras de Sherlock Holmes* (1892), *O último adeus* (1917), *O signo dos catro* (1890) e *O regreso de Sherlock Holmes* (1904).

luguesa. O texto ía acompañado dun limiar de Carlos Casanova e ilustracións de Lomarti. Edgar Allan Poe é considerado un precursor da narrativa de ficción científica polos seus relatos fantásticos de terror⁷, na súa maioría publicados en revistas como a *Graham's Magazine*, da que Poe chegou a ser director literario. Mais esta non é a primeira tradución de Poe ao galego, en 1985, Xerais publicou a tradución de Alberto Avendaño de *O Escarabello de ouro e outros contos* e máis tarde, en 2002, Ir Indo decide publicar a tradución que Ana Belén Varela Miño fixera de varios relatos de Poe como proposta de traballo de fin de carreira na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo, co título de *Berenice e outros relatos*. Na colección “Grandes do noso tempo”, Xerais edita a tradución de Anxo Romero Louro *Un feliz mundo novo* de Aldous Huxley, escrita orixinalmente en 1931. Para rematar, a Biblioteca Galega recupera os versos de Seamus Heaney coa reedición da tradución de *Traballo de campo* que Vicente Araguas fixera un ano despois da concesión do Nobel (1995) para a colección “Ablativo Absoluto” de Xerais. En *Field Work* (1979), o autor rememora a experiencia campesiña, así como a resistencia católica de Irlanda do Norte. Plácido Castro e os irmáns Villar Ponte traduciron a Yeats ao galego en 1935, nove anos despois de que Otero Pedrayo, no nº 32 da revista *Nós*, fixera aparecer as páxinas do *Ulysses* de Joyce no noso idioma. No 1994 Manuel Outeiriño traduce unha escolma de poemas de Heaney para a *Trabe de Ouro* (un ano antes da concesión do Nobel ao poeta irlandés). Os seguintes tradutores ao galego de Heaney, serán Vicente Araguas e Antonio Raúl de Toro Santos (*Poesía irlandesa contemporánea*, 1999). Dous anos antes de que o investisen co Doutor Honoris Causa da Universidade da Coruña (2000), Xerais edita na colección de “Os libros do Centro Dramático Galego” a peza titulada *A cura en Troia*, traducida por Manuel Outeiriño e Sthéphanis Jennings.

Son anos de boa colleita editorial e corren bos tempos tamén para a edición de tradución en galego. De 1997 recóllense dous textos ben distanciados no tempo, e se cadra, non moi diferentes. Por un lado, *A guerra dos mundos* (1898) de Wells (trad. Gonzalo Constenla Bergueiro e Esther Sánchez Rodríguez), editada por Xerais na colección xuvenil “Xabarín”. Un texto que conta a invasión da Terra por parte dos marcianos e describe as consecuencias destrutivas desa invasión⁸. E polo outro, o *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, traducido

7 *Sombra. Parábola* (1835); *A Caída da casa Úsher* (1839); *William Wilson* (1839); *O home da multitude* (1840); *Os asasinatos da rue Morgue* (1841); *Un descenso ao Maelström* (1841); *Eleonora* (1842); *O corazón delator* (1843); *O enterro prematuro* (1844); *O Trasnado da perversidade* (1845); *A verdade sobre o caso M. Valdemar* (1845) e *Hop-Frog* (1849), o derradeiro relato de Poe publicado en vida.

8 Publicada en 1898, *The war of the worlds* realiza unha crítica á vaidade que caracteriza o noso mundo. En 1930 Orson Welles fixo un guión radiofónico a partir desta novela e a súa emisión creou o pánico entre a poboación de Nova York. A guerra dos mundos foi levada ó cine por George Pal e por Steven Spielberg. Edicións Xerais publicou na colección Grandes do noso tempo, *O home invisible*; a biblioteca BIVIR [<http://www.bivir.com>] dispón de *A*

por Lois Tobío Fernández en Laiovento. *Der Tragödie erster Teil* (1808), unha autobiografía na que o autor expón as súas reflexións sobre a condición humana ao longo dos sesenta anos que durou a súa elaboración. A edición de Tobío presenta unha nota introdutoria moi extensa, na que se explica como reflicte o texto os acontecementos sociais da época. O mito de Fausto sitúase nunha posición “intermedia” na que a intuición, a sensualidade e mais o sentimento son considerados viros do coñecemento⁹.

Laiovento edita en 1998 o excelente traballo de tradución de Henrique Harguindey de *O reiño de Galicia* de Victor Hugo recollido no número 6 da Biblioteca. Na súa introdución, Harguindey chama a atención sobre o descoñecemento de *Le petit roi de Galice* (1853) para os galegos. Un longo poema extraído da *La legende des siècles*, que conta o intento de usurpación do reino de Galicia a un imaxinario fillo do rei García: Nuno. A editorial Xerais na colección de peto “De-liberacións” edita a versión galega de Franck Meyer de *O manifesto comunista* que logo se incorporará á Biblioteca dos clásicos da Voz¹⁰. *Das Kommunistische Manifest*, escrito por Marx xunto con Engels para a Liga dos Comunistas, publicouse primeiro en alemán en 1848. O texto ofrécenos toda unha serie de información sobre as diferentes versións lingüísticas aparecidas dende aquela¹¹. A primeira edición española é do ano 1886, publicouse primeiro en *El socialista* de Madrid, e logo como folleto. O tradutor para o galego parte da versión de 1890 (a última edición alemá revisada por Engels).

De 1999 data a tradución de *Cándido ou o optimismo* de Voltaire (*Candide ou l' Optimiste*, 1759) realizada por Henrique Harguindey, incluída na colección de peto de Xerais “De-liberacións”. O texto da Biblioteca da Voz vai acompañado dunha fe de erros e unha serie de notas a pé do tradutor onde se indican os cambios producidos dende a edición de 1999. En galego dispoñemos da tradución de Ángel Luis Rivas Lado do *Tratado de metafísica* (Servizo de Edición Dixital da Universidade de Santiago de Compostela, 2002) e *Exame importante de lor Bolingbroke ou a Tumba do Fanatismo*, traducido recentemente por Alberto Allegue Leira (Laiovento, 2005). Pola súa parte,

máquina do tempo e en 2005, Positivas editou *A illa do Dr. Moreau*, traducida polo Colectivo Onofre Sabaté.

9 Recentemente, a editorial Galaxia publicou da man de Franck Meyer a tradución das *Cen citas* de Goethe (2000).

10 Hai unha versión anterior do *Manifesto Comunista* en galego, encargada polo Partido Comunista de Galicia en 1978 e traducida directamente do alemán por Xoán Andeiro, seudónimo do músico e profesor Xoán Trillo.

11 Trátase da obra máis difundida de toda a literatura socialista. En inglés apareceu en 1850 no *Red Republican* de Londres (trad. Miss Helen Macfarlane), e en 1871 publicáronse tres traducións diferentes en América. En francés, saíu en París, pouco antes da revolución francesa de 1848. En polaco, publicouse en Londres, pouco despois da edición alemá; en ruso (traducida por Bakunin) nos anos sesenta pola imprenta de Kolokol de Herzen en Xenebra e en danés, pouco despois da súa publicación.

Laiovento edita a tradución de Dulce M^a Fernández Graña e François Davo de *As palabras* do nobel Sartre (*Les mots*, 1964). Coa publicación desta obra, a colección réndelle homenaxe a Sartre no centenario do seu nacemento e no 25 cabodano do seu pasamento. Sartre é un escritor con fortuna literaria en galego se nos remitimos ao número de traducións: están traducidas *A Nausea* (Xerais, 1989) e *O paredón* (Xerais, 1989) por Xosé María Proupín Fernández; *O existencialismo é un humanismo* (Sotelo Blanco, 1990), por Francisco Sampedro; e *A engranaxe* por Xoán Fuentes Castro (Laiovento, 1994). Dende o alemán, Franck Meyer traduce *Siddhartha*, de Hermann Hesse (nobel 1946) para a colección xuvenil “Costa oeste” de Galaxia. *Siddhartha. Eine indische Dichtung* (1922) influíu moito na mocidade hippy¹² estadounidense e europea.

A comezos de século, Galaxia vai incluír na colección “Costa Oeste” o clásico da literatura inglesa: *Frankenstein ou o moderno Prometeo* de Mary Wollstonecraft Shelley, traducido por Fernando R. Tato Plaza (2000). *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) é unha novela fantástica de terror que, como ben se explica no limiar da propia autora do libro, naceu dun acontecemento casual. Un texto completamente diferente é o tamén clásico *A dama das camelias* de Alexandre Dumas, traducido por Antonia Veiga Prieto para a Biblioteca virtual Bivir [<http://www.bivir.com>] na que se están a reunir pezas mestras da literatura traducida que só viron a luz en formato dixital. Un texto tirado desta biblioteca para pasar ao formato papel é *La dame aux camélias* (1848), a primeira novela de Dumas fillo, cuxa dramatización: *Camille* (1852), abriulle as portas ao éxito teatral que Verdi inmortalizaría na súa ópera *La Traviatta*. Da mesma Biblioteca Virtual procede a tradución de *Á busca do tempo perdido I. Pola banda de Swann* de Marcel Proust de (1913-1927), traducida polo premiado Xesús Riveiro Costa.

No ano 2000 Benigno Fernández Salgado e Ana Isabel Iglesias Francos traducen para Ir Indo unha das novelas máis emblemáticas de Joseph Conrad: *A liña de sombra. The Shadow Line* (1917) apareceu publicada por entregas na *English Review* e na *Metropolitan Magazine* de Nova York. No volume XV das súas *Obras Completas* (1920), Teodor Józef Konrad Korzeniowski engade unha nota na que explica as motivacións da súa poética. A Biblioteca dos clásicos conta tamén co primeiro título da colección “Biblioteca Agatha Christie” de Galaxia: *Asasinato no Orient Express* (*Murder on the Orient Express*, 1934) traducida por Alberto Álvarez Lugerís. Coincidindo co 25 cabodano da escritora inglesa (1976), a editorial Galaxia abriu unha nova colección. Entre as novelas máis célebres da autora atópanse: *O asasinato de Roger Ackroyd* (Galaxia 2001), *Asasinato no Orient Express* (2000), *Cianuro espumoso* (2002), *Dez negriños* (2003) e *Pano. O derradeiro caso de Poirot* (2003).

A tradución do *Banquete* (385-370 a. C) de Platón de Carlos Búa Carballo é un dos clásico que conforman as traducións mais recentes (Xerais Peto. De-

12 *Baixo as rodas*, está traducido por Franck Meyer (Galaxia, Costa Oeste, 1997).

liberacións, 2001). Cómpre lembrar que Xuntanza Editorial acaba de editar na súa colección de clásicos a tradución de Xurxo S. Veloso de *Diálogos*, *Fedro*, *Banquete* e *Fedón* (2001). En 2002 Isabel González recibe a encarga editorial de traducir *O Príncipe* de Niccolò Machiavelli (1513) para a colección “Clásicos do pensamento universal”. A Fundación BBVA xunto coa Universidade de Santiago de Compostela vai ser a responsable da publicación. Mais esta non é a primeira vez que se traduce a Maquiavelo, Francisco Pillado Mayor e Luísa Villalta realizaron a tradución de *A Mandrágora* para Laiovento en 1998. María Xosé Queizán, a tradutora de *Ana, soror* de Marguerite Yourcenar (2002) dirixe a colección de Peto de Xerais “As Literatas” na que se inclúe esta novela escrita pola daquela xove Marguerite (1925) que relata unha breve historia sobre o incesto ambientada en Nápoles (1981). A académica francesa (1939) ten en galego: *Conto azul*, traducido tamén por María Xosé Queizán (Laiovento, 1997) e *Memorias de Hadrián; seguido de Cadernos de notas de Memorias de Hadrián*, traducido por Ánxela Gracián (Positivas, 1999). Na súa colección de Narrativa, Xerais edita ese ano a tradución de Emma Lázare dun texto moi breve de Kathrine Kressmann Taylor: *Enderezo descoñecido*. Kressmann Taylor, é o pseudónimo de Kathrine Kressmann, escritora, profesora e xornalista, afeita a relatar os acontecementos reais. *Adress Unknown* (1938) foi un éxito sen precedentes na época. Un libro prohibido en Europa durante 1939 que denunciaba o nazismo por medio da ficción literaria. O libro reeditouse en 1995 e catro anos despois chegaría a Francia, onde Henri Dougier (o editor de *Autrement*), se interesaría por el e encargaríalle a tradución ao francés a Michèle Levy-Bram, que foi un éxito de vendas en 1999 e permitiu que se traducise a moitas linguas como o galego.

A Biblioteca dos clásicos da Voz recolle dúas novelas e dous textos dramáticos fundamentais, cando menos polo que respecta ao poder simbólico que representan na nosa cultura e porque ademais, están traducidas directamente dende os seus respectivos orixinais. Citamos por orde de aparición en galego e cronoloxicamente, *Crime e castigo* de Fiódor Mijáilovich Dostoievski (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866), traducida por Ekaterina Guerbek e revisada por Dolores Torres París para Galaxia; as *Vinte mil leguas baixo os mares* de Jules Verne¹³ (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870), traducida por Mercedes Pacheco Vázquez e Llerena Perozo Porteiro para a colección de clásicos de Ir Indo como *20.000 leguas baixo dos mares; Á espera de Godot* de Samuel Beckett¹⁴ (*En attendant Godot*, 1953), traducido por Francisco Pillado Mayor en Laiovento e *Romeo e Xulieta* de William Shakespeare.

13 Verne, mestre da ciencia ficción, ten varios textos en galego: *Viaxe ó centro da Terra*, trad. Valentín Arias (Xerais, Xabarán, 1985); *A volta ó mundo en 80 días*, trad. Valentín Arias (Xerais, Xabarán, 1985) e *Da terra a lúa*, trad. Valentín Arias, (Cumio, Gaivotas, 1988).

14 Nobel 1969.

Na colección “Clásicos Universais”, Galaxia publica en 2003 a tradución de Miguel Pérez Romero de *Romeo e Xulieta / O rei Lear*. *Romeo e Xulieta*, a peza escollida para a colección da Voz, vai acompañada dunha nota preliminar do tradutor sobre as diferentes edicións do texto orixinal. *Romeo e Xulieta* é a primeira das grandes traxedias de William Shakespeare: *Romeo and Juliet* (1595). A traxectoria literaria do autor comeza con pezas históricas e comedias, ás que lle seguirán as grandes traxedias como *Otelo*, *O rei Lear*, *Macbeth*... A súa derradeira obra foi *A tempestade* (1611). En galego temos dúas coleccións de dúas editoriais que traduciron obras de Shakespeare: en Galaxia *Hamlet* (Clásicos en Galego, 1993); *Noite de reis / A tempestade* (Clásicos Universais, 2003) e *Otelo / Macbeth* (Clásicos Universais, 2006). En Xerais contamos coas adaptacións teatrais reunidos na colección “Os libros do Centro Dramático Galego”, que de maneira conxunta veñen publicando coa Xunta de Galicia (*O soño de verán*, *As alegres casadas* e *Rei Lear*).

A pesar do atraso da cultura galega na tradución dos clásicos, estas traducións van servir en moitos casos de atallo e de actualización de novas lecturas que precisan novas traducións; ademais, para unha cultura minorizada a tradución dun clásico sempre vai ter un indiscutible valor simbólico. Cada xeración precisa dunha nova versión dos clásicos, porque cada ano sabemos máis sobre as autoras e os autores que se traducen, hai máis e máis fontes de documentación e máis distancia para proceder á súa relectura. Por outra parte, o que para un lector é contemporáneo, para outro lector, 50 ou 60 anos despois, é xa un clásico, e mesmo as listaxes de clásicos recoñecidos varían en función dos acontecementos. Cada tradución revela o tempo e o espazo da persoa que traduce; as traducións envellecen, os clásicos non.

BIBLIOTECA DOS CLÁSICOS DE LA VOZ DE GALICIA

1. NARRATIVA

- BELL, F. G. Aubrey. *Galicia vista por un inglés*. Trad. Xose María Gómez Clemente [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 30. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quixote*. Trad. Valentín Arias López, Xela Arias Castaño, M^a Xesús Senín Fernández, M^a Xosefa S. Fernández, X. Antón Palacio Sánchez e Xavier Senín. [español]. Biblioteca galega de clásicos universais 5-I e 5-II. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega/ Unión Fenosa. 2005.
- CONRAD, Joseph. *A liña de sombra*. Trad. e notas Benigno Fernández Salgado e Ana Isabel Iglesias Francos [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 28. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

- CHRISTIE, Agatha. *Asasinato no Orient Express*. Trad. Alberto Álvarez Lurgís [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 34. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Gonzalo Navaza [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 8. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- DICKENS, Charles. *Un conto de Nadal*. Trad. Alfonso Prada Allo [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais, 15. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijailovich. *Crime e castigo*. Trad. Ekaterina Guerbek. Revisión Dolores Torres París [ruso]. Biblioteca galega de clásicos universais 21. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- DOYLE, Arthur Conan, Sir. *Un estudo en escarlata*. Trad. Bieito Iglcias e Manuel Vázquez Fernández [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 20. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- DUMAS, Alexandre. *A dama das camelias*. Trad. Antonia Veiga Prieto [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 16. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Antonio Pichel Lorenzo [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 18. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- GIDE, André. *A sinfonía pastoral*. Trad. Leandro García Bugarín [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 33. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- GREENE, Graham. *O terceiro home*. Trad. María Dolores Martínez Torres [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 37. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- HESSE, Hermann. *Siddhartha*. Trad. Franck Meyer [alemán]. Biblioteca galega de clásicos universais 29. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- HUXLEY, Aldous. *Un feliz mundo novo*. Trad. Anxo Romero Louro [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 33. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- JOYCE, James. *Dublínenses*. Trad. Débora Ramonde e Rafael Ferradáns. [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 27. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Xosé María García Álvarez [alemán]. Biblioteca galega de clásicos universais 27. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *O Príncipe*. Trad. Isabel González [italiano]. Biblioteca galega de clásicos universais 3. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega.

- MÉRIMÉE, Prosper. *A Venus de Ille; As animas do purgatorio*. Trad. Carlos Pedreira López; Trad. Raquel Vilanueva [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 14. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- POE, Edgar Allan. *Contos*. Trad. Carlos Coira Nieto; José Antonio Coira Nieto e Marta Cuba Alonso. Equipo Tris Tram [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 12. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- PROUST, Marcel. *Á busca do tempo perdido. I. Pola banda de Swann*. Trad. Xesús Riveiro Costa [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 26. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein ou o moderno Prometeo*. Trad. Fernando R. Tato Plaza [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 11. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *As palabras*. Trad. Dulce M^a Fernández Graña e François Davo [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 36. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- STENDHAL. *Vermello e negro*. Trad. Antonio Pichel [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 13. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- STEVENSON, Robert Louis. *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Trad. Sara Ruíz Salgado e Xosé Ramón Díaz Fontao [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 23. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- TAYLOR, Kathrine Kressmann. *Enderezo descoñecido*. Trad. Emma Lázare Rodríguez [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 32. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- VERNE, Jules. *Vinte mil leguas baixo os mares*. Trad. Mercedes Pacheco Vázquez e Llerena Perozo Porteiro [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 19. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- VOLTAIRE. *Cándido ou o optimismo*. Trad. Henrique Harguindey Banet [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 9. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- WELLS, H. G. *A guerra dos mundos*. Trad. Gonzalo Constenla Bergueiro e Esther Sánchez Rodríguez [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 25. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- WILDE, Oscar. *De profundis*. Trad. e notas Fidelina Seco Villarino e Luz Cao Losada [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 24. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.
- WOOLF, Virginia. *Cara ao faro*. Trad. Manuela Palacios e Xavier Castro. Seco Villarino e Luz Cao Losada [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 32. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

YOURCENAR, Marguerite. *Ana, soror*. Trad. María Xosé Queizán [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 40. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

2. POESÍA

HUGO, Victor. *O reiciño de Galicia*. Trad. de Henrique Harguindey Banet [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 6. La Voz de Galicia-Biblioteca Gallega. 2005.

HEANEY, Seamus. *Traballo de campo*. Trad. Vicente Araguas [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 39. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu*. Trad e introd. Lois Tobío Fernández [alemán]. Biblioteca galega de clásicos universais 31. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega.

3. TEATRO

BECKETT, Samuel. *Á espera de Godot*. Trad. e introd. Francisco Pillado Mayor [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 38. Arteixo: La Voz de Galicia, S. A. -Biblioteca Gallega. 2005.

CHEJOV, Anton Pavlovich. *Sobre os males que provoca o tabaco e outras pezas*. Versión de Francisco Pillado Mayor [ruso]. Biblioteca galega de clásicos universais 22. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Lois Tobío Fernández [alemán]. Biblioteca galega de clásicos universais 10. La Voz de Galicia S. A. -Biblioteca Gallega. 2005.

MOLIÈRE. *O enfermo imaxinario*. Trad. Eduardo Alonso e Manuel Guede [francés]. Biblioteca galega de clásicos universais 7. La Voz de Galicia-Biblioteca Gallega. 2005.

SHAKESPEARE, William. *Romeo e Xulieta*. Trad. e introd. Miguel Pérez Romero [inglés]. Biblioteca galega de clásicos universais 4. Arteixo: La Voz de Galicia-Biblioteca Gallega. 2005.

4. ENSAIO

CICERÓN, Marco Tulio. *Sobre a vellez / Sobre a amizade*. Trad. Xosé Carballude Blanco e Xosé María Liñeira Reboredo [latín]. Biblioteca galega de clásicos universais 2, Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

MARX, Karl e Fiedrich ENGELS. *O manifesto comunista*. Trad. Franck Meyer [alemán]. Biblioteca galega de clásicos universais 17. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

PLATÓN. *Banquete*. Trad. Carlos Búa Carballo [grego]. Biblioteca galega de clásicos universais 1. La Voz de Galicia, S. A.-Biblioteca Gallega. 2005.

5. INFANTIL E XUVENIL

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Principiño*. Trad. Carlos Casares [francés]. II. do autor. Biblioteca galega de clásicos universais 35. Arteixo: La Voz de Galicia, S.A.-Biblioteca Gallega. 2005.

LUGRÍS FREIRE E A TRADUCIÓN

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

Manuel LUGRÍS FREIRE, autor homenaxeado na última edición do Día das Letras Galegas, presenta algúns puntos de contacto, ao longo do seu amplo labor poligráfico, co eido da tradución. Cómpre salientar, en primeiro termo, a súa condición de autotradutor, isto é, de responsable da versión en castelán dalgunhas obras por el mesmo escritas orixinalmente en galego.

Xa temos chamado a atención para o fenómeno tan especial que representa a práctica da autotradución por parte de non poucos escritores galegos, con importantísimas consecuencias de índole diversa que acabarán por atinxir, máis tarde ou máis cedo, aos alicerces que sustentan a nosa literatura. Fixémolo, por primeira vez, nun artigo publicado en 1999 na revista *Ínsula*¹, e despois volvemos sobre o mesmo asunto noutras ocasións².

Couceiro Freijomil, no *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, daba noticia das autotraducións que fixo LUGRÍS FREIRE das pezas teatrais *A Ponte* e *Mareiras*³, un dato que contradí, en certa forma, a súa imaxe como autor monolingüe en galego. É posible que estas autotraducións tivesen como destino, máis que a lectura, a escenografía, pois a versión en castelán de *Mareiras* –un drama en tres actos en prosa–, aínda que permaneceu inédita,

1 Xosé Manuel Dasilva, “Cinco lustros de traducción literaria en Galicia”, *Ínsula*, 629, 1999, pp. 9-11. Cfr. tamén Xosé Manuel Dasilva, “Traducir a Ánxel Fole como desafío”, en *Congreso Ánxel Fole*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 39-58.

2 Xosé Manuel Dasilva, “Panorama da traducción literaria”, en *Proxecto Galicia*, t. XXXV, A Coruña, Hércules Edicións, 2000, pp. 338-353 e 65-366; “Competencia bilingüe e autotraducción en Galicia –algúns apuntamentos”, en *VIII Conferencia Internacional de linguas minoritarias / VIII International conference on minority languages*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 441-452; “Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*”, *Boletín Galego de Literatura*, 29, 2003, pp. 230-235; “*As chamadas perdidas* de Manuel Rivas vertidas en lingua portuguesa”, en *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa, I*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, pp. 141-148.

3 Vid. Antonio Cruceiro Freijomil, *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, vol. II, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1952, pp. 346.347.

levouse ás táboas en 1907. A versión en galego, polo contrario, estreárase no Teatro Principal da Coruña o 15 de outubro de 1904, e saía do prelo no mesmo ano.

En datas recentes, nun volume titulado *Escolma de textos*, apareceu publicada a autotradución de *Mareiras*, transcrita a partir do caderno manuscrito que se conserva na Real Academia Galega (MO-1-18) por doazón, no ano 1957, de Urbano Lugrís⁴. É importante reparar nalgúns detalles desta autotradución, a comezar polo título *Tormentas* para o orixinal *Mareiras*. Hai tamén unha nota inicial de Lugrís Freire na que confesa a dificultade que tivo para trasladar ao castelán algún termo concreto: «No encuentro palabra con que sustituir el *recontra*; creo que es mejor dejarla así». Por outra banda, o manuscrito incorpora, esporadicamente, correccións a lapis como as seguintes: “unas maneras tan dulces” para “unos modales tan suaves”, “estoy tan acostumbrada a verte” por “tengo costumbre de verte”, “no tienes confianza en mí” por “¿no te merezco confianza?” ou, en fin, “cosa de nunca acabar” por “interminable”.

Alén das autotraducións mencionadas, é preciso indicar que Lugrís Freire proporcionou, en certa oportunidade, unha interesante reflexión sobre a actividade de traducir. Trátase dun artigo de opinión en *Galicia Moderna*, semanario cubano fundado por José Novo y García no que o escritor de Sada comezara a colaborar, durante a súa estada na illa caribeña, logo de rematar unha etapa de participación –e non, precisamente, de xeito amigable– n’*A Gaita Gallega*.

O título do referido artigo é “A un traductor”, e saíu á luz no número 126 de *Galicia Moderna*, asinado co anagrama L. U. Gris –un máis dos moitos pseudónimos utilizados adoito polo autor de *Ardencias*–, o 25 de setembro de 1887. O propósito de Lugrís Freire, con este escrito xornalístico, era facer unha crítica acerba dalgunhas versións en castelán que saíran en Cuba de autores galegos como Rosalía, Lamas Carvajal e, sobre todo, Pondal.

É inevitable pór en relación, pola súa temática semellante, este artigo de Lugrís Freire e outros textos inseridos no noso volume *Babel entre nós (Escolma de textos sobre a tradución en Galicia)*. Cabe sinalar, por exemplo, a “Carta aberta a *Alianza Editorial*” de Carlos Casares, difundida na revista *Grial* en 1972⁵. E, tamén, o artigo de Xosé Filgueira Valverde “Traducción, traición”, publicado no *Faro de Vigo* en 1976⁶. Os tres textos comparten unha indignación profunda, apoiada en abundantes probas, polas desleixadas versións en castelán que se estaban a perpetrar a partir de orixinais galegos.

Ofrecemos a seguir polo interese que ten de seu, e ademais porque non

4 Vid. Manuel Lugrís Freire, *Escolma de textos*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro, 2006, pp. 303-354. Edición de Nélica Cosme Abollo e Dolores Sánchez Vales.

5 Vid. Xosé Manuel Dasilva, *Babel entre nós (Escolma de textos sobre a traducción en Galicia)*, Vigo, Universidade de Vigo, 2004, pp. 252-255.

6 Vid. Dasilva, *Babel entre nós...*, pp. 305-307.

aparece reproducido no volume xa citado *Babel entre nós*, o texto íntegro do devandito artigo publicado por LUGRÍS Freire nas páxinas da revista *Galicia Moderna*.

L. U. Gris
“A un traductor”

Estamos completamente convencidos de que algún genio maléfico debe inspirar a los traductores del gallego, que, de un tiempo a esta parte, brotan en esta hermosa tierra cubana.

Valentín Lamas, primero, Rosalía Castro, después, y últimamente Eduardo Pondal, inspirado poeta genuinamente gallego, fueron víctimas de morrocotudas versiones al castellano.

Parécenos que la mano que profanó las poesías de los dos primeros, es la misma que de unos versos de Eduardo Pondal perpetró la traducción que vio la luz en el penúltimo número de *El Comercio*.

Los errores espeluznantes que contiene la traducción de que ligeramente vamos a ocuparnos, corren parejos, por lo destituidos de sentido común, con los que mancharon la traducción de “¡Silencio!”.

Lean y pásmense ustedes, que la cosa no es para menos.

Dijo Pondal:

N’hay unha fonte
tan fresca e pura
n’hay unha nube
tan vaporosa.

Y el traductor fusiló por la espalda esos cuatros versos en la forma siguiente:

No hay una *huerta*
tan grata y pura,
no hay una nube tan vaporosa.

Pues es pequeña, en gracia de Dios, la diferencia con el original. Dejando a un lado la *ingenialidad* de hacer un solo verso “no hay una nube tan vaporosa”, que en gallego son dos; prescindiendo de la supresión de comas, y de las mayúsculas con que Pondal empieza sus versos, ¿cuándo han oído ustedes, lectores, que *fonte* (fuente) tenga algo de parecido con la palabra *huerta*, y *fresca* haya sido jamás ni siquiera sinónimo de *grata*?

¡Ni al hacedor de lechuzas marítimas se le hubiera ocurrido un fárrago tan relleno de ataques al sentido común!

Sigamos.

Dijo Pondal:

N'hay tan alegre
velo luxoso,
non hay nos cómaros
tan leda alfombra,
non hay palmeira de tanta sombra,
ela he a vida
do trovador.

Y el *poeticida* de *El Comercio* vertió así:

No hay tan alegre
velo lujoso,
no hay en los *campos*
tan leda alfombra
no hay una *palma* de tanta sombra,
ella es la vida
del trovador.

No tengo a mano el diccionario gallego, pero desde luego aseguro que la palabra *cómaro* no se parece en nada a *campos*. *Cómaro* es en Galicia una pequeña estribación de terreno. Algo así como ribazo, y algunas veces llámase también *cómaro* a un vallado de tierra cubierto de musgo. Por eso el autor de *Queixumes dos pinos* habla de *leda alfombra*, porque los *cómaros* la tienen precisamente de césped. No sucede así en los *campos* de nuestro traductor, donde suele haber malezas que de todo tienen menos de leda alfombra. La traducción de *palmeira* por *palma*, es otro dislate de a libra. Mi buen amigo el Mocho sabe hasta la saciedad que en castellano no es lo mismo *palma* que *palmera*.

En el segundo fragmento de la traducción de que nos ocupamos existen los mismos dislates que en el primero. Se altera también la cadencia del verso, no solo uniendo dos en uno, sino también haciendo que acabe en palabra aguda uno de los intermedios. Pero lo que me dejó bizco fue la versión de *pócima* en fuente homicida.

No seguiré señalando las faltas cometidas en esta traducción. Figúrense ustedes por un momento que sólo consta la poesía de veintiocho renglones o versos, y es casi igual el número de erratas (que pueden salvarse echando el muerto a los cajistas).

Si el traductor no es gallego, podemos dispensarle, hasta cierto punto, algunas de las faltas contenidas en la traducción aludida. Si es natural de Galicia, como creemos, que tenga la bondad de salir a escena, para recibir la rechifla que merece.

Si cuantos den a conocer la literatura gallega se portan como el gaceti-

llero, o lo que sea, de *El Comercio*, que tradujo la pequeña composición de Pondal, buena fama van a echarse por estos plantales los poetas de Galicia.

Antes de concluir y como cosa curiosa.

En esta traducción, al igual que en otra que no ha mucho tiempo vio la luz en *Las Dos Castillas*, se transcribe mal el título del libro de que se toma, que es *Queixumes dos pinos*, y no *Queixume d'os pinos*.

¡Rara coincidencia!

VI PREMIO PLÁCIDO CASTRO DE TRADUCCIÓN (2007)

O 29 de xaneiro de 2007 reuniuse na Casa do Concello da vila de Baiona o xurado do Premio de Tradución Plácido Castro na súa sexta convocatoria, na que concorrían as traducións publicadas en BIVIR durante o ano 2006. O xurado estivo composto nesta ocasión polos seguintes membros: Xosé Luís Franco Grande (pola Real Academia Galega), Xosé María Gómez Clemente (pola Fundación Plácido Castro), Carlos Arias Fernández (pola Xunta de Galicia), María Dolore Sánchez Palomino (pola Asociación de Tradutores Galegos), Iolanda Galanes Santos (pola Universidade de Vigo) e María Álvarez (do IGADI, que actuou en calidade de Secretaria do xurado, con voz pero sen voto).

O premio, dotado con 3.000 €, nesta ocasión outorgóuselles ex aequo a Xoán Montero pola tradución d' *O banqueiro anarquista* de Pessoa e a Ekaterina Guerbek pol' *O diario dun tolo* de Nikolai Gógol. Ademais, concedéuselle un accésit a José Mayoralas pola tradución d' *Os fantasmas* de Perron-Borelli.

Xunto a estas traducións concorrían tamén *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne en versión de L.C. Carballal; *A divulgación científica* de Pierre Lazslo en versión de Susana Cruces Colado; *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist, traducido por Xosé María García e Elisabeth Schaible; *Iracema* de José de Aléncar en versión de Alberte González; *Historia do cabaleiro des Grieux e de Manon Lescaut* de Antoine-François Prévost en versión de Emma Lázare; *O patriotismo* de Yukio Mishima en versión de Amir Najjari; *Pel de lixa* de Honoré de Balzac e *O demo no corpo* de Raymond Radiguet traducidos ámbolos dous por M^a Dolores Ramos Duarte.

O premio de tradución Plácido Castro 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.

INSTRUCCIÓN PARA OS AUTORES

1. Os autores deberán enviarlle os seus orixinais ó secretario da revista (Alberto Álvarez Lugo. *Viceversa. Revista Galega de Tradución*. Facultade de Filoloxía e Tradución. Lagoas - Marcosende s/n 36213 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 non menos de 120 palabras do seu traballo xunto coa súa tradución ó inglés. Nel débense explicar os 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

Débase utilizar o 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 listaxe 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 (Figueroa 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 estritamente unha cita, por exemplo unha tradución (iné dita 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. Estruturação 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 negraña (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).

