

REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

VICEVERSA

Nº 17-18 (2011-2012)



DIRECTOR

Alberto Álvarez Lugrís

SECRETARIO

Ana Luna Alonso

CONSELLO DE REDACCIÓN

Isabel Boullón Agrelo, Teresa Caneda Cabrera, Manuel Forcadela,
Leandro García Bugarín, Gonzalo Constenla Bergueiro, Anxo Fernández Ocampo,
Xosé M^a Gómez Clemente, Camino Noia Campos, Antón Palacio Sánchez

COMITÉ ASESOR

Joan Argenter, Barcelona - Teresa Barro, Lancaster - José Bento, Lisboa
Francisco Xavier Fernández Polo, Santiago - Américo Ferrari, Xenebra
Xesús Ferro, Santiago - Maria Filipowicz-Rudek, Cracovia
Johannes Kabatek, Tübingen - Bego Montorio, Vitoria
Albert Rivas, Barcelona - José María Rodríguez, Ithaca - John Rutherford, Oxford
Antón Santamarina, Santiago - Xavier Senfín, Santiago
Josu Zabaleta, Donostia - Juan Zarandona, Soria

Viceversa en internet

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

A revista Viceversa e os artigos nela publicados están recollidos nos seguintes índices:

Cambridge Scientific Abstracts - Linguistics and Language Behaviour Abstracts;

MLA International Bibliography; MLA Directory of Periodicals;

TSA-BTS (Translation Studies Abstracts - Bibliography of Translation Studies);

ULRICH'S Periodicals Directory; Latindex; Dialnet; Rebiun.



DESEÑO DA CAPA: Antón Pulido

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

ISSN 1135-8920-17-18

IMPRESIÓN: Tórculo Artes Gráficas.
Rúa de Álvaro Cunqueiro, 3 - baixo. 36205 Vigo.
D. Legal: VG 371-1995

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

SUMARIO

TEORÍA E HISTORIA	7-138
AURORA RUIZ MEZCUA. O ensino teórico da interpretación. Estudo diacrónico e concepto de interpretación simultánea	9-28
GREGARY J. RACZ. Marabillados aínda pola túa donda fala: reflexións sobre a tradución de Calderón tras unha produción teatral de “Life is a dream” na Long Island University de Brooklyn.....	29-54
XOÁN MONTERO DOMÍNGUEZ. Interferencias léxicas do galego na interpretación simultánea español-portugués	55-65
REBECA LEMA MARTÍNEZ & SARA MAQUIEIRA FONTÁN. A raposa d’ <i>O Principiño</i> non quería ser domesticada senón cativada: comparación das traducións castelá e galega d’ <i>O Principiño</i>	67-84
MARÍA MAGDALENA VILA BARBOSA. Análise das primeiras recensions da revista <i>Viceversa</i>	85-106
VANESSA SILVA FERNÁNDEZ. Traducir pontes: traducións da poesía contemporánea de muller entre Galicia e Irlanda.....	107-137
INSTRUMENTA	139-200
ANA LUNA, IOLANDA GALANES, ÁUREA FERNÁNDEZ, SILVIA MONTERO. O Catálogo da Tradución BITRAGA. Unha ferramenta tradutolóxica	141-153
ALBERTO ÁLVAREZ LUGRÍS. O dicionario moderno inglés-galego.....	155-165
RAMÓN MÉNDEZ. Traducir videoxogos dende a paratradución.....	167-185
MARIA ÁNGELES ROMASANTA. Miradas ao espazo urbano para-traducir a cidade de Bilbao	187-200
TRADUCIÓN SUSTIFICADAS	201-210
EDUARD VELASCO. Sobre a tradución ao galego de <i>Pa negre</i>	203-212

CRÍTICAS E RECENSIÓNS	213-244
Poñer Experiencias en común.	
ANA Mª FDEZ	215-221
<i>Translation Quality Assessment Policies from Galicia.</i>	
PATRICIA BUXÁN	223-229
Actualidade e novas achegas na investigación dos Estudos de Tradución e Interpretación alemán-español.	
SILVIA MONTERO	231-243
A tentación de converter a noite en <i>night</i> .	
MANOLI PALACIOS	245-249
<i>Forked Tongues. Galician, Basque and Catalan women's poetry in translations by Irish Writers.</i>	
ÁUREA FERNÁNDEZ	251-253
<i>Zazi no metro.</i> REBECA LEMA	255-263
INFORMACIÓNS	265-318
ANA LUNA. Ferramentas para mellorar as condicións laborais dos profesionais da tradución editorial	267-275
ANA LUNA. Crónica da Tradución 2010	277-285
Convocatoria de artigos	313-318
Instrucións para os autores.....	313-318



Teoría e historia da tradución

O ensino teórico da interpretación. Estudo diacrónico e concepto de interpretación simultánea.

Aurora Ruiz Mezcuca

Marabillados aínda pola túa donda fala: reflexións sobre a tradución de Calderón tras unha produción teatral de “Life is a dream” na long island university de brooklyn.

Gregary J. Racz

Interferencias léxicas do galego na interpretación simultánea español-portugués.

Xoán Montero Domínguez

A raposa d’*O Principiño* non quería ser domesticada senón cativada: comparación das traducións castelá e galega d’*O Principiño*.

Rebeca Lema Martínez & Sara Maquieira Fontán

Análise das primeiras recensions da revista *Viceversa*.

María Magdalena Vila Barbosa

Traducir pontes: traducións da poesía contemporánea de muller entre Galicia e Irlanda.

Vanessa Silva Fernández

O ENSINO TEÓRICO DA INTERPRETACIÓN. ESTUDO DIACRÓNICO E CONCEPTO DE INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA¹

Aurora Ruiz Mezcua
Universidad de Córdoba
aurora.ruiz@uco.es

[Recibido 12/01/12; aceptado 11/04/12]

Resumo

O obxectivo xeral deste estudo é sintetizar os conceptos e modalidades de interpretación con fins didácticos e, especialmente, en todo o que concirne á interpretación simultánea, xa que se trata da técnica máis empregada na práctica profesional hoxe en día. Desta forma, pretendemos elaborar un sinxelo marco de referencia no que se inclúan as principais definicións e correntes que sirva como guía para que os alumnos interesados na materia poidan distinguir claramente os modos de interpretación que existen na actualidade.

Por outra banda, neste traballo inclúense algúns apuntamentos históricos clave con respecto ao xurdimento e desenvolvemento da interpretación simultánea, pois do contrario resultaría imposible expoñer a súa evolución e explorar as posibles liñas de investigación para o futuro.

Palabras clave: interpretación simultánea, ensino, historia, concepto e evolución.

Abstract

The main objective of this work lies on summarizing the concepts and modes of interpretation with didactical purposes, especially regarding simultaneous interpreting, which is considered to be the most used technique in the market nowadays. We intend to create a simple reference frame for interested students who are approaching this subject to easily distinguish among the different modes of interpretation we can find today. Besides, in this work we

¹ Tradución do castelán para o galego de Paloma Barrera Crespo.

include the main historical facts and development of the most practised interpretation mode today, as otherwise it is impossible to learn its evolution and to access possible research lines of simultaneous interpreting in the future.

Key words: simultaneous interpretation, teaching, History, concept and evolution.

1. Introducción

A interpretación de linguas, con diferentes denominacións específicas que fan referencia aos seus modos, é unha materia que se inclúe de forma obrigatoria nas licenciaturas de Tradución e Interpretación do territorio español, o que significa que todos os alumnos que cursan os devanditos estudos deben coñecer, polo menos de forma básica, en que consiste. Tradicionalmente a interpretación simultánea foi unha das materias máis temidas dentro da mencionada licenciatura, pois, por unha parte, ten fama de ser complicada polo proceso en si: «simultaneous interpreting is a difficult task in which the interpreter is routinely involved in comprehending, translating and producing language at the same time» (Safont, M. P., 2002: 135); por outra, polo nivel lingüístico que esixe, xa que o alumno é consciente de que debe dominar moi ben os idiomas de traballo; e, por último, por cuestións oratorias, dado que ter que comunicarse ante un público presente na sala adoita impresionar os alumnos.

Por todos estes motivos, o profesor de interpretación sabe que debe realizar unha introdución á materia que sexa válida tanto para futuros intérpretes como para tradutores ou investigadores do tema e, en ocasións, resulta complicado delimitar os diversos conceptos e modalidades de interpretación, pois non é sinxelo encontrar explicacións unívocas ao respecto.

Neste artigo pretendo elaborar un marco de referencia claro para que aqueles que impartan materias introdutorias teóricas de interpretación ou desexen profundar na materia poidan distinguir os diferentes tipos de interpretación e coñecer o xurdimento e a evolución da interpretación simultánea. Non obstante, antes de afondarmos na definición concreta desta modalidade, considero oportuno ofrecer unha breve aclaración sobre o termo *interpretación*, xa que se emprega en varios campos do coñecemento, aínda que neste estudo se fai referencia unicamente ao ámbito lingüístico-tradutolóxico.

1.1. Que é a interpretación

Tradicionalmente e con moita frecuencia utilizouse a metáfora da “ponte entre culturas” para facer referencia tanto ao tradutor como ao intérprete, ou empregouse a locución “intermediario da comunicación interlingüística”², pois ambos os axentes teñen como obxectivo a translación do contido lingüístico

² Desta forma volveríamos ás orixes do termo, ou o que é o mesmo, á etimoloxía latina da palabra “*inter-res*”, é dicir, “entre as partes”.

dun idioma a outro diferente³. Porén, a “interpretación” adoita facer referencia ás ideas que se expresan oralmente dunha lingua a outra, por contraposición a aquelas que se expresan por escrito —que sería a tradución— (Munday, 2001: 4)⁴. Con todo, a interpretación de linguas supón moito máis que o traspaso duns contidos dun idioma a outro: «Sin duda alguna la Interpretación es una ciencia, una técnica y un arte. Podría definirse como la ciencia que enseña al individuo a comprender y hacer comprender el sentido real del discurso» (López Moreno, 1985: 25). Considérase unha ciencia e á vez unha arte porque se basea nuns principios que se poden estudar, observar e mellorar a través duns métodos, pero tamén hai quen afirma que é necesario contar con certas calidades para chegar a ser un bo intérprete, de aí que moitos investigadores introduzan o termo “arte” nas súas definicións. Así o demostra, por exemplo, a seguinte cita:

Interpretar es un arte y una ciencia. Es un arte porque se debe contar con ciertas capacidades o talento innato que convienen a la tarea de la que hablamos, y una ciencia porque existen técnicas apropiadas que facilitan el desarrollo y la capacitación como intérprete, las cuales hacen posible el máximo aprovechamiento de las cualidades innatas de los individuos que deciden emprender esta profesión (Drallny, 2000: 13-14).

Deste modo, o concepto de “interpretación” que se reflectirá nesta investigación pode definirse de maneira funcional como «la transmisión de mensajes orales entre dos lenguas (...) transfiriendo todos los componentes para que dos personas que no comparten una misma lengua puedan interactuar sin que el idioma sea una barrera» (García Beyaert y Serrano Pons, 2009: 56). Quizais esta explicación podería mellorarse se en lugar de utilizar a frase “para que dúas persoas que non comparten unha mesma lingua” se incluíse “varias persoas”, pois, en moitas ocasións, o número de individuos que necesitan a interpretación é superior a dous. Porén, trátase dunha definición xeral na que se engloban todos os subtipos de interpretación de linguas orais. Non ocorrería o mesmo coa linguaxe de signos, que quedaría fóra do enunciado, pois a comunicación lévase a cabo por unha canle diferente. A linguaxe de signos é

el modo de expresión utilizado por las personas carentes de audición.
Se trata de un sistema de audición distinto que el oral en cuanto al

3 Para moitos autores trátase esta dunha tendencia idealizada pois, evidentemente, é unha forma moi simplificada de denotar a actividade ou actividades.

4 Tradicionalmente a interpretación considerouse unha área subsidiaria da Tradución, por iso a maior parte das publicacións do campo se encadraron dentro das correntes principais desta (Pöchhacker, 2009: 41).

modo de produción y percepción del lenguaje, posee un código específico que se articula con las manos y se percibe visualmente (...) la lengua de signos no es universal, no solamente es icónica, posee propiedades de creatividad y recursividad, así como unidades contrastivas (Jorge Figueroa, 1998: 146).

Por iso algúns autores inclúen a linguaxe de signos como unha das variedades da interpretación simultánea. Non obstante, ao tratarse dunha tipoloxía de lingua distinta, as técnicas e habilidades requiridas polo intérprete para este tipo de interpretación son diferentes ás que se empregan no ensino da interpretación de linguas orais e por este motivo, tradicionalmente, concibiuse como unha interpretación non relacionada e estudouse á parte.

Desta maneira, parece evidente que con pouco que profundemos na cuestión das diferentes variedades da interpretación, podemos comprobar que resulta complicado plasmar unha taxonomía satisfactoria, pois os teóricos non conseguen chegar a un acordo con respecto ao asunto. Isto débese principalmente ás diferentes perspectivas coas que se pode analizar o termo.

Algúns dos criterios que se utilizaron como base para a sistematización dos subtipos de interpretación son, por exemplo, a direccionalidade, o tipo discursivo, o modo-modalidade ou contexto, as habilidades requiridas, a localización dos participantes/intérpretes, etc. Pero tamén existe controversia dentro do mundo da investigación en interpretación cos termos *modo* e *modalidade*. Para algúns autores, como Shlesinger, *modalidade* fai referencia á canle (oral ou signada): «The term modality refers to the choice between spoken and manual representation of a language, i.e., between spoken and signed languages» (Shlesinger, 2009: 78). Para outros, como Collados Aís, depende dos eventos comunicativos e as situacións sociais. Porén, o que sería realmente necesario para esta investigadora á hora de teorizar sobre as clasificacións dos tipos de interpretación é distinguir as modalidades das técnicas que se utilizan para interpretar en cada unha delas, xa que estas últimas estarían estreitamente relacionadas cos procesos mentais levados a cabo polo intérprete (Collados Aís, 2001: 47). En cambio, para o investigador Franz Pöchhacker todos os parámetros que se propuxeron para clasificar os tipos de interpretación existentes son válidos, é dicir, non existe un mellor nin peor, senón que simplemente se xerarquizarán de acordo coa óptica coa que realicemos a categorización⁵.

⁵ Este apuntamento foi tomado na conferencia de Franz Pöchhacker titulada “*Community Interpreting (Studies) in the Interpreting (Studies) Community*” que tivo lugar na Universitat Jaume I de Castelló o día 13 de novembro de 2009 como parte do simposio “*Interpreting...Naturally*” celebrado en honor de Brian Harris.

Independentemente destas cuestións, no ámbito académico adóitase diferenciar basicamente entre interpretación de conferencias e social⁶:

- **Interpretación de conferencias:** levada a cabo en contextos máis ou menos formais e delimitados (congresos, reunións de alto nivel, roldas de prensa, presentacións de libros, etc.) e cuxas modalidades intrínsecas son a *consecutiva* e a *simultánea*. Segundo a Asociación Internacional de Interpretación de Conferencias de España, «En congresos, coloquios y seminarios, [o intérprete de conferencias] trabaja en simultánea. En negociaciones, visitas protocolarias y ruedas de prensa suele interpretar en consecutiva» (ESPAIIC, 2009: en liña). Antigamente, só esta variedade de interpretación se recoñecía como tal. Así o demostra, por exemplo, a seguinte cita, que é a definición ofrecida para o termo “interpretación” de Delisle, y Woodsworth: «explicar o transferir un enunciado de una lengua a otra, de manera simultánea o consecutiva» (2005: 205).
- **Interpretación social, interpretación dos servizos sociais, interpretación de enlace ou comunitaria⁷:** O certo é que, polo momento, non existe unha definición unívoca, probablemente como consecuencia de que nela se inclúen unha gran diversidade de situacións comunicativas que ademais se producen en contextos moi diferentes e están reguladas por normas que son inherentes a cada país e institución, o cal, sen dúbida, dificulta a súa conceptualización. Por outra banda, trátase dunha modalidade pouco estudada. Os países pioneiros na investigación da “Interpretación Social” son especialmente Australia, Reino Unido, Canadá, Estados Unidos e Suecia que, nos anos setenta, comezaron a ser conscientes das necesidades comunicativas dun sector da poboación que quedaba á marxe das relacións políticas, os intercambios comerciais ou as cuestións científicas, feito que os levou a contar con intérpretes que puidesen atender estas novas realidades (Sales Salvador, 2005: en liña). No ámbito español, o estudo da interpretación social é máis tardío, xa que data en concreto dos anos noventa (Martin, 2003: 440)⁸ aínda que na actualidade está en auxe dentro

⁶ Hai outros autores que consideran que existen máis tipos de interpretación. Entre eles destaca a mencionada Collados Aís, que opina que se poden distinguir catro modalidades: de conferencias (cuxas submodalidades serían: a interpretación ante os medios de comunicación, a diplomática e a videoconferencia), ante os tribunais, de enlace (dividida á súa vez en comerciais, turísticas, comunidades de propietarios e encontros entre profesionais) e social (*Ibid.*: 47-54).

⁷ Existe unha gran variedade de termos para denominar esta actividade. En inglés, idioma dos países aos que debemos o recoñecemento, primeiros estudos e maior bibliografía, coñécese principalmente como “*Community Interpreting*”.

⁸ É necesario ter en conta que ata hai pouco, o noso era un país “produtor” de inmigración e non tiña dificultades comunicativas nos servizos públicos. Porén, nas últimas décadas este proceso inverteuse, recibindo na actualidade unha cantidade importante de persoas que proveñen doutros países e cuxas necesidades lingüísticas son moi diferentes.

dos estudos tradutolóxicos, cuestión que se ve reflectida, por exemplo, no número de publicacións que se dedican ao tema ou na súa inclusión como materia nos plans de grao e posgrao dalgunhas universidades españolas⁹.

Neste traballo non pretendo chegar a unha definición exhaustiva de cada un dos subtipos, senón que o meu obxectivo é poder diferenciar estas dúas ramas da interpretación para delimitar a que nos ocupa. Con este propósito en mente, a interpretación social pode definirse como:

(...) aquella que facilita la comunicación entre los servicios públicos nacionales policiales, judiciales, médicos, administrativos, sociales, educativos y religiosos— y aquellos usuarios que no hablan la lengua oficial del país y que habitualmente pertenecen a minorías lingüísticas y culturales: comunidades indígenas que conservan su propia lengua, inmigrantes políticos, sociales y económicos, turistas y personas sordas (Abril Martí, 2006: 5).¹⁰

1.2. Cando xurdiu

A interpretación de linguas existe desde tempos tan lonxeos que seguramente non poderíamos calcular nin sequera unha data aproximada para o seu nacemento, pois isto sería como intentar adiviñar cando entraron en contacto unhas tribos con outras. Este feito dificultase aínda máis dado o carácter oral da interpretación, pois non sempre se conservan rexistros das conversacións e transaccións levadas a cabo a través de intérpretes.

Os estudos que abordan a historia da interpretación centráronse sobre todo na busca de tradutores-intérpretes do campo da diplomacia, da administración, da política, da milicia-conquistas ou da relixión, dado que dentro destes ámbitos parece máis probable achar documentación ao respecto. Os investigadores adoitan estar de acordo ao sinalar que unha das primeiras imaxes que representa esta figura aparece nun friso achado na tumba de Horemheb:

⁹ As universidades de Tarragona, Alcalá de Henares e Granada foron as primeiras en iniciar investigacións e formación dentro deste campo. Na Universidad de Alcalá de Henares impártense cursos de especialización desde hai xa varios anos, por exemplo, sobre “la Traducción e Interpretación en Hospitales y Centros de Salud”, sobre “Traducción e Interpretación Jurídico-legal y Administrativa”, onde se practica a modalidade de interpretación bilateral. Así mesmo, ofértase un mestrado centrado en “La Comunicación Intercultural, Interpretación y Traducción en los Servicios Públicos” (que ademais inclúe linguas coma o romanés, búlgaro, ruso, polaco ou árabe). Na actualidade, existen máis universidades que comezan a ofertar materias deste tipo nos seus planos de estudo, é o caso por exemplo, da Universitat Autònoma de Barcelona ou a Universitat d’Alacant, por citar algunhas (Cobos López e Ruiz Mezcuca, 2009: en prensa).

¹⁰ En realidade, non queda claro que os servizos relixiosos se engloben dentro dos servizos públicos. Non obstante, a interpretación social non é elemento clave deste estudo, motivo polo cal non entrarei no debate.

One of the most impressive and oldest images (...) can be found in the Memphite tomb of General Horemheb (...). Depicted as a double-bodied figure, the interpreter stands between the foreign emissaries and the Egyptian ruler's representative. His stature and appearance resemble neither those of the foreigners nor those of the richly adorned figure of Horemheb; bent in subservience and modestly attired, the interpreter is a necessary link between the two sides without being conspicuous as the center of the interaction (Pöchhacker, 2006: en liña).

Así, hai constancia do labor desenvolvido por “intermediarios” nas civilizacións exipcia, chinesa, grega ou romana, por citar algunhas. Por exemplo, xa no século IV a.C. (sobre o ano 380) Xenofonte fai referencia ao intérprete Pigres:

...ἐπειδὴ δὲ πάντας παρήλασε, στήσας τὸ ἄρμα πρὸ τῆς φάλαγγος μέσης, πέμψας Πίγρητα τὸν ἐρμηνεῖα παρὰ τοὺς στρατηγοὺς τῶν Ἑλλήνων ἐκέλευσε προβαλέσθαι τὰ ὄπλα καὶ ἐπυχωρήσαι ὄλην τὴν φάλαγγα (Jenofonte, Anábasis, I.2.17.).¹¹

Polo tanto, a importancia da figura do intérprete ponse de manifesto desde as que supoñemos etapas iniciais da intermediación cultural. Agora ben, podemos encontrar autores que teñen unha visión máis romántica da profesión e consideran que se necesitaría dunha persoa que actuase como enlace para poder transmitir coñecementos, ideas e establecer enriquecedores vínculos entre os diferentes núcleos; e outros que abordan o tema desde unha perspectiva máis pragmática e estiman que o intérprete sería simplemente un instrumento para realizar transaccións comerciais, delimitar territorios ou chegar a acordos de calquera tipo, dependendo das necesidades concretas de cada pobo:

The profession of interpreting is a very old one, it came into existence when the first contacts were established between human groups speaking different languages. It is also one of the finest of professions since its aim is to draw people together and enable them to establish a closer understanding of one another. By eliminating the language barrier that separates them, the interpreter directly ushers men and women into the thoughts of others, and thus performs the function of an intermediary, enabling their minds to achieve intellectual communion (Shahat, 2009: en liña).

¹¹ A tradución que aparece na editorial Gredos reza: «Una vez que hubo desfilado por delante de todas las tropas, detuvo el carro en el centro de la falange, envió a Pigres, el intérprete, ante los estrategas griegos y ordenó que la falange entera pusiera las armas por delante y avanzara».

En definitiva, para levar a cabo a datación histórica do xurdimento da interpretación en xeral deberíamos coñecer previamente como xurdiu a linguaxe ou como se inventaron as linguas, cuestión que resulta pouco factible polo momento. Porén, si podemos calcular a data aproximada do xurdimento da interpretación simultánea, pois neste modo, entendido de forma xeral, necesítase equipamento técnico.

2.A interpretación simultánea

2.1. Concepto

Nun principio parece que o concepto de interpretación simultánea causa menos controversia que o resto de modos de interpretación, aínda que como apuntabamos anteriormente, tamén neste caso existen discrepancias.

A interpretación simultánea aparece definida no *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* nunha acepción dentro do adxectivo “*simultáneo*” e co nome de “*traducción simultánea*”. Así, este dicionario explica a actividade *Traducción simultánea* da seguinte maneira: «La que se hace oralmente al mismo tiempo que se está pronunciando un discurso, conferencia, etc.». Como sabemos, en realidade, a palabra *simultánea* é un tanto pretenciosa, pois resulta imposible interpretar xusto ao mesmo tempo que se está a producir o discurso orixinal. Os intérpretes deben asimilar un mínimo de información antes de proceder a realizar o seu traballo, polo tanto, sempre se produce un tempo de desfasamento (que non adoita ser superior a sete ou oito segundos, unhas dez palabras). Porén, a expresión *ao mesmo tempo* suxire que o intérprete fala á vez que o orador, aínda que as súas palabras non coincidan no tempo. Por outra parte, non me parece inadecuado que apareza o termo *traducción simultánea*, pois así designan esta técnica moitos dos falantes que non pertencen ao mundo da interpretación. Porén, si parece pouco acertado que non apareza tamén a denominación correcta, é dicir, *interpretación simultánea*.

Tamén neste mesmo dicionario aparece definida a expresión “*Interpretación de lenguas*”, aínda que neste caso si resulta un tanto confusa, pois dita da seguinte forma: «Secretaría en que se traducen al español o a otras lenguas documentos y papeles legales» (RAE, 22ª Ed.). En realidade, esta descrición fai referencia a un organismo administrativo onde se leva a cabo a tradución escrita no ámbito legal ou xurídico, non a interpretación. Polo tanto, esta entrada debería modificarse para cingirse á actividade que é motivo da acepción.

A pesar disto, a primeira descrición en si, aínda que non demasiado precisa na súa denominación, resulta sinxela e práctica, co cal para un público xeral pode ser moi válida; non obstante, neste estudo pretendemos chegar a unha definición máis completa e que se axuste máis ao concepto dos expertos na materia.

Na páxina web de Wikipedia¹², enciclopedia dispoñible en liña, aparece unha definición máis detallada na que se mencionan algúns compoñentes do equipamento e que indica que:

La interpretación simultánea es aquella en la que el intérprete traduce de forma oral inmediatamente a través de un micrófono (conectado a una consola especial de interpretación) el discurso del orador, que escucha a través de unos auriculares. La interpretación simultánea suele realizarse desde cabinas en las que los intérpretes trabajan por parejas de las mismas combinaciones lingüísticas (Wikipedia, 2009: en liña).

Tendo en conta tamén a utilización do equipamento e a imposibilidade de que a interpretación se realice ao mesmo tempo que o orixinal, poderíamos destacar a seguinte definición:

[A interpretación simultánea] se produce cuando disponiendo de los aparatos necesarios, el intérprete recibe el mensaje y lo transmite a través de un sistema de audifonía, casi simultáneamente, a los oyentes que hayan conectado los auriculares con su cabina (López Moreno, M^a. P., 1985: 55).

Nesta mesma liña, nas páxinas informativas de numerosas organizacións e empresas onde se proporcionan servizos de interpretación pódense encontrar definicións que pretenden aclarar e publicitar a técnica. Dado o volume de traballo na modalidade e o carácter internacional da Comisión Europea, creo oportuno incluír a definición que se pode ler na páxina da *Dirección General de Interpretación* da mencionada institución:

[A interpretación simultánea] consiste en interpretar mientras el orador está hablando. El intérprete trabaja en una cabina insonorizada junto con un colega como mínimo. En la sala de reuniones, el conferenciante habla con micrófono, el intérprete recibe el sonido por auriculares y transmite el mensaje, casi simultáneamente, a través de otro micrófono. Los asistentes seleccionan el idioma en que desean escuchar la interpretación. Hay muchas combinaciones posibles de idiomas o regímenes lingüísticos (DGI, 2009: en liña).

¹² Son consciente de que moitos expertos consideran este recurso pouco fiable e recomentan que non se utilice como ferramenta informativa en traballos de investigación. Porén, considero que neste caso se pode facer unha excepción, pois proporciona unha definición bastante acertada e, na miña opinión, calquera documento pode ser válido se o investigador en cuestión o analizou previamente.

Parecida a esta, pero con menos especificacións técnicas sobre o equipamento e máis aberta en cuestións de número de intérpretes por cabina¹³ é a definición que incorpora a Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencia de España (ESPAIIC):

[Na interpretación simultánea] el intérprete, sentado en una cabina insonorizada con vistas a la sala, escucha mediante auriculares las intervenciones de los oradores en un determinado idioma y las interpreta, en tiempo real, hacia otro idioma para los delegados, que le oyen a través de receptores. Normalmente son necesarios dos intérpretes por cabina y por lengua (ESPAIIC, 2009: en liña).

Máis centrada nos procesos cognitivos e psicolóxicos, pero sen deixar a un lado a cuestión técnica e a necesidade de empregar un sistema de escoita, é a definición proposta pola Asociación de Intérpretes de Conferencias de España (AICE):

La interpretación simultánea es una actividad compleja de procesamiento cognoscitivo integrada por una serie de procesos interdependientes que permite al oyente recibir la traducción del discurso original en tiempo real. Esta actividad, caracterizada por la presentación ininterrumpida en lengua de llegada de un discurso pronunciado en lengua de partida, se inicia cuando el intérprete escucha parte de una frase pronunciada por un orador. Apenas ha comenzado a recibir este segmento, debe comenzar a interpretarlo y restituirlo en lengua de llegada. Al mismo tiempo, mientras todavía está ocupado en vocalizar ese segmento, recibe la siguiente unidad de significado, que debe ser capaz de retener en su memoria (...) (AICE, 2009: en liña).

Algúns autores, como Francesca Gaiba, distinguen entre dúas variantes de interpretación simultánea. A primeira é aquela na que se utiliza equipamento electrónico e a segunda, a coñecida como *interpretación de susurro*¹⁴. Desta

¹³ Pois sabemos que, aínda que é o máis frecuente e aconsellable, non sempre traballan dous por cabina. As asociacións adoitan recomendar que o período máximo de traballo para un só intérprete por cabina non exceda as dúas horas continuas. Superado este tempo, aconsellan que se proceda á contratación de máis dun intérprete para obter uns resultados óptimos.

¹⁴ Esta autora define cada un dos tipos da seguinte forma: «Simultaneous interpretation with electric/electronic equipment. With this method, the information is transferred into the second language as soon as interpreters understand a “unit” of meaning (...) Simultaneous interpreting without equipment, also called whispered interpreting or chuchotage. It works in the same way as simultaneous interpretation, but there is no use of microphones and headphones. Interpreters sit next to the people who do not understand the working

forma, a primeira supoñería un adianto con respecto á segunda, que resulta imposible de realizar en varias linguas ao mesmo tempo ou para un público composto por máis de dúas ou, como moito, tres persoas¹⁵.

Outros, como Carmen Valdivia Campos, consideran que a interpretación simultánea e a interpretación susurrada son diferentes modalidades, e a primeira sempre implica o uso dun equipamento de interpretación:

Para la interpretación simultánea, el intérprete se encuentra en cabina, desde donde puede ver al orador e incluso, a veces, a sus interlocutores, recibe el mensaje del orador por los auriculares, lo reformula al mismo tiempo y lo transmite en lengua terminal por un micrófono (Valdivia Campos, 1995: 177).

Nese sentido, a definición que propón Keiser resulta moi clarificadora, pois describe o proceso da interpretación simultánea a través do uso do equipamento electrónico e as necesidades do intérprete no contexto da interpretación de conferencias:

The interpreter works in special booths and listens through earphones to the speaker in the conference room, watching at the same time what is going on in the meeting room (projection, etc.) through the booth window. As the speaker's statement proceeds, it is translated simultaneously into the other language or languages of the conference and fed back through booth microphones to earphones in the meeting room. Delegates can listen in whichever language they wish by switching their earphones to the appropriate channel (Keiser, 1978: 15).

En realidade, as diferentes definicións responden aos distintos puntos de vista desde os que o investigador pode aproximarse á disciplina, como xa comentaba o autor John Dodds: «The many and various definitions of conference interpreting (consecutive and simultaneous) are essentially a matter of different perspectives» (Dodds, 1997: 92). Quizais, para englobar estes enfoques e clarificar o concepto, poderíamos afirmar que a interpretación simultánea adoita facer referencia ao *subtipo de interpretación que habitualmente se realiza dentro do ámbito da interpretación de conferencias e que consiste na transmisión oral e máis ou menos inmediata dunha mensaxe pronunciada por*

language and whisper the translation in their ears» (Gaiba, 1998: 16).

¹⁵ Esta técnica utilizouse durante séculos e resulta imposible saber cando se puxo en práctica por primeira vez. Sábese que xa en 1747, en concreto o 14 de setembro, un intérprete a utilizou para pasar do latín ao alemán un verso para o Rei Federico de Prusia durante unha obra teatral que tivo lugar no colexio xesuíta Gross-Glogau [Barthel, 1982: 143] (*Ibid.*: 249).

un orador nunha lingua determinada a unha mensaxe que debe ter o mesmo contido semántico nun idioma distinto ao orixinal.

2.2. Breve perspectiva histórica

Antes de afondar na súa historia, sería conveniente preguntarnos o motivo do xurdimento deste novo modo de interpretación, para o que cabe destacar dúas cuestións fundamentais. A primeira é que para que xurda unha nova creación debe existir unha dificultade ou unha carencia previa. No caso da interpretación simultánea, esa necesidade provén esencialmente da lentitude das interpretacións consecutivas que se realizaban nas conferencias internacionais e da conveniencia da simultaneidade no uso de varias linguas. Polo tanto, podemos afirmar que a interpretación simultánea naceu con vistas a ser utilizada para diminuír a duración das reunións internacionais de alto nivel. Esta necesidade xurdiu despois da Primeira Guerra Mundial, pois o inglés comezou a empregarse como lingua oficial da diplomacia xunto co francés, que anteriormente era o único idioma que gozaba deste status; e viuse potenciada coa instauración da Liga das Nacións, o Tribunal Internacional de Xustiza e a Organización Internacional do Traballo, organismos que cambiaron as relacións entre estados para sempre.

A segunda cuestión é que ata 1919 a profesión de intérprete non existiu como tal ou, por dicilo doutro modo, os intérpretes ata entón eran profesionais noutras materias que por algún motivo coñecían varias linguas e eran capaces de actuar como intérpretes en determinadas ocasións, pero o seu labor non se consideraba un traballo, é dicir, non existía a figura do intérprete como profesional en si mesmo. Isto parécenos un dato importante, pois estamos estudando de forma científica unha profesión moi recente e, ao mesmo tempo, un traballo que se leva realizando desde tempos inmemoriais. Esas primeiras persoas que se dedicaron á interpretación eran individuos capaces de manexar varias linguas e cunha gran cultura xeral, membros do exército, diplomáticos, fillos de persoas exiliadas ou refuxiados, etc., con grandes habilidades oratorias, entre outras, que se consideraban un don innato que non se podía aprender.

Deste modo, podemos afirmar que a profesión de intérprete comezou a perfilarse nas primeiras reunións da Sociedade das Nacións, onde por primeira vez se crearon postos permanentes de intérpretes de conferencias con estatuto de funcionarios internacionais, aínda que en principio se decidiu adoptar a interpretación consecutiva¹⁶ ou de susurro¹⁷, que é a que se utilizara desde

¹⁶ A interpretación consecutiva consiste na «escoita activa de segmentos relativamente longos de discurso, durante os cales xeralmente se toman notas, para logo repetir o que o orador dixo na lingua meta. A cantidade de palabras que se han de interpretar pode variar de maneira considerable, así como o grao e o tipo de notas». Esta definición é unha tradución de Francesca Gaiba (Gaiba, 1998: 247).

¹⁷ Tamén coñecida como *chuchotage* ou *whispering*, é «un tipo periférico de interpretación simultánea. Utilízase xeralmente cando non é posible usar equipamento complementario,

sempre, pois aínda non se coñecían outras modalidades, xa que non se utilizaba ningún material especial para a interpretación:

For most of its history, interpreting did not require any technical tools. Except for the interpreter's notepad and pen, this was true until well into the twentieth century, when professional conference interpreting began to emerge (Hamidi, e Pöchhacker, 2007: en liña).

Porén, como dicíamos, estas formas de interpretación resultaban insuficientes: facía falta un sistema mediante o cal se recortase o tempo da interpretación. Así foi como se presentou a posibilidade de crear un equipamento que permitise reproducir o discurso noutra lingua á vez que este se estaba a pronunciar. Os encargados de facer esta idea realidade foron Edward Filene, un home de negocios que asistira ás reunións da organización e atestara os problemas derivados da interpretación consecutiva, Gordon Finlay, enxeñeiro de son, e Watson, director da empresa subvencionadora. Estes tres americanos inventaron un sistema que, formado por cables, micrófonos e auriculares, permitía falar e escoitar ao mesmo tempo. Este equipamento utilizouse por primeira vez en 1927 na OIT e, co paso do tempo, foise perfeccionando. Máis tarde, a empresa IBM fíxose cos dereitos de explotación e encargouse de introduci-lo no mercado e popularizalo.

A posibilidade de poder escoitar a tradución dun discurso ao mesmo tempo que este se producía a través dun sistema de auriculares, micrófonos e cables supoñía, naquela época, un avance prodixioso ou unha desvirtuación da profesión¹⁸, dependendo da óptica desde a que o invento se mirase; pero sen lugar a dúbidas propiciou o nacemento dunha nova modalidade que pouco a pouco se convertería na técnica máis común nas reunións internacionais pluri-lingües: a interpretación simultánea.

Deste modo, a interpretación simultánea como a coñecemos actualmente véñse practicando desde que o seu equipamento se puxo en funcionamento en 1927 con motivo da Conferencia da Organización Internacional do Traballo. Co paso do tempo, realizáronse melloras significativas que fixeron posible que se puidese utilizar noutras situacións. Algunhas das máis destacadas son, por exemplo, as subsecuentes asembleas da OIT ou o décimo quinto Congreso de Psicoloxía de Leningrado, onde a sesión inaugural, a cargo do profesor Pavlov, foi interpretada do ruso ao francés, alemán e inglés¹⁹.

por exemplo, cando se necesita interpretar para dúas ou tres persoas que falan linguas minoritarias. O feito de que o intérprete teña que susurrar significa que a distancia física entre este e o receptor da tradución non pode ser demasiada». Esta definición é unha tradución de Franz Pöchhacker (Pöchhacker, e Shlesinger, 2002: 222-223).

¹⁸ Nesta época practicábase sobre todo a modalidade consecutiva, que se consideraba máis prestixiosa.

¹⁹ A nova modalidade trouxo consigo a discordia na profesión, xa que, aínda que a maioría

Coa chegada da Segunda Guerra Mundial e os problemas da Liga das Nacións, a evolución e introdución do equipamento en novos eventos viuse paralizada, ou adormecida, para logo rexurdir con máis interese nun dos xuízos máis coñecidos da historia: Núremberg. Os Aliados estableceron un Tribunal de Xustiza para condenar os actos nazis que se levaran a cabo en Europa e necesitaban dar a coñecer os resultados o antes posible e involucrar ao máximo aos medios de comunicación para difundir o evento. A solución era instalar o equipamento de interpretación simultánea (chamado *Hushaphone Filene-Finlay*²⁰) nas salas correspondentes para poder utilizar a nova técnica e realizar intercambios lingüísticos nos catro idiomas requiridos a tempo real. Só dous intérpretes dos que traballaron neste xuízo tiñan experiencia previa en simultánea, o resto recibiron unha escasa formación días antes da primeira sesión²¹. As condicións non foron as máis adecuadas, mais, aínda así, con algunhas das melloras que se puideron realizar ao equipamento que IBM subministrara e coa presenza dos técnicos (pertencentes en parte ao exército estadounidense, ao igual que algúns compoñentes do sistema), a interpretación simultánea foi un éxito e demostrou que sería o futuro da profesión. Para a maioría dos investigadores, este feito histórico de importancia mundial supón un antes e un despois na historia da interpretación, esencialmente porque se demostrou que era posible efectuar a nova modalidade, de aí que con frecuencia encontremos nos manuais sobre Tradución e Interpretación a datación do nacemento da interpretación simultánea entre o 20 de novembro de 1945 e o 1 de outubro de 1946.

Grazas a este gran logro de Núremberg, a Organización das Nacións Unidas interesouse pola nova técnica e o seu innovador sistema. Primeiro instaurouno de forma experimental e logo terminou practicamente substituíndo á consecutiva, e este foi o paso definitivo para que o equipamento se instalase e adoptase en numerosos tribunais e organizacións internacionais, salas de conferencias e palacios de congresos.

2.3. A evolución da interpretación simultánea

Como dicíamos, a interpretación simultánea comezou a utilizarse nas asembleas das organizacións internacionais, pero co tempo foise instaurando

dos intérpretes terminaron adaptándose a ela, unha gran parte do colectivo considerábaa unha experiencia incómoda e unha perda de categoría, pois ao practicar a interpretación simultánea o intérprete xa non era a figura visible que subía ao podio a pronunciar o discurso, senón a voz secundaria que traducía. Ademais, como adoita ocorrer ao longo da historia, produciuse un rexeitamento á innovación tecnolóxica e criticouse fortemente a introdución dun equipamento que para os veteranos non facía máis que crear problemas, aumentar o cansazo e mecanizar a profesión. Esta loita entre as dúas modalidades é un dos feitos máis destacados na historia da interpretación.

²⁰ Todos os termos utilizados neste apartado aparecen debidamente descritos nas seccións posteriores deste traballo.

²¹ Os investigadores Francesca Gaiba e Jesús Baigorri, entre outros, abordaron este tema (Gaiba, 1998: 49 e Baigorri, 2004: 288).

noutras organizacións, tanto gobernamentais como non gobernamentais, por exemplo, na Unión Interparlamentaria, na Cámara de Comercio Internacional, en organizacións sindicais, tribunais, parlamentos, congresos, etc. A partir da súa utilización nos xuízos de Núremberg e tan só en cuestión duns anos, a interpretación simultánea foise adoptando como método preferente e predominante de interpretación e expandindo polo mundo de tal modo que, na actualidade, a interpretación consecutiva quedou relegada a un segundo plano (empregábase sobre todo en negociacións bilaterais, roldas de prensa e conversacións de alto nivel).

A tendencia actual é o uso das novas tecnoloxías en todos os campos profesionais, incluída a interpretación simultánea. A interpretación nos contextos de conferencias plurilingües viuse revolucionada pola aparición dos sistemas de transmisión electro-acústica que permiten realizar discursos a distancia e *in situ*. É o que actualmente chamamos *interpretación remota* ou *interpretación a distancia*²² e que designa o tipo de interpretación no que o profesional non se encontra na mesma habitación que o falante, o oínte ou ningún e, polo tanto, escoita, ve e transmite o seu discurso a través de dispositivos electrónicos a distancia. A forma máis antiga de interpretación a distancia é a *interpretación telefónica*²³, xurdida nos anos cincuenta e mellorada nos anos setenta grazas aos ensaios levados a cabo nas Nacións Unidas, que adoita practicarse sobre todo en contextos sociais.

Desde entón, con motivo da grande evolución que experimentaron a tecnoloxía e a ciencia, ampliáronse e desenvolvéronse novos experimentos e realizáronse reunións nas que se utilizaron os dous tipos de interpretación a distancia (en modo simultáneo ou consecutivo) máis coñecidos dentro do gremio:

- A **videoconferencia**, que se emprega cando un ou varios oradores non se encontran no sitio onde ten lugar o congreso. Así, a imaxe e a voz, transmitidas por satélite, recíbense a través dun equipamento que consiste nunha pantalla e nun sistema de recepción de son. En moitas ocasións, os intérpretes reciben o audio pola mesma conexión coa que este chega ao público.
- A **teleconferencia**, que é aquela na que os intérpretes non se encontran no mesmo lugar que o resto de participantes da conferencia. Para as conferencias telefónicas utilízase unha rede dixital de servizos integrados ou RDSII34, onde se emprega unha liña telefónica mellorada con cable de

²² Na lingua inglesa coñécese como “*remote interpreting*”.

²³ Coñecida como “*telephone interpreting*” nos contextos anglófonos. Nestes sistemas, tal e como o seu propio nome indica, emprégase un teléfono para poñer en contacto ao intérprete cos seus clientes. Trátase dun servizo que se oferta sobre todo en situacións xudiciais, hospitalarias e turísticas, aínda que non está moi estendido no noso país. Con todo, é bastante frecuente noutros lugares do mundo, como nos Estados Unidos, onde se pode contactar con empresas que dispoñen de conexións con intérpretes que están activas as vinte e catro horas.

cobre para a transmisión de datos (que en realidade non proporciona a gama total de son estipulada na Norma ISO 2603). Este tipo de interpretación véñse denominando “teleinterpretación” (León, M., 2000: 280), pois o intérprete non ve directamente nin ao orador nin ao público.

Porén, hai algúns sectores dentro dos profesionais e investigadores deste campo que non ven con bos ollos estas novas variedades de interpretación e o número de traballos nos que se valoran as súas vantaxes e inconvenientes vai en aumento.

Aínda que os avances tecnolóxicos dos últimos tempos proliferaron de forma vertixinosa, os equipamentos para a interpretación non experimentaron un verdadeiro cambio ou evolución, pois seguen baseándose nos mesmos principios. Un dos elementos primordiais que o intérprete necesita para poder realizar o seu traballo é escoitar ao orador. Para isto, as condicións de son deben ser óptimas, independentemente do modo ou variedade de interpretación na que se traballe, cousa que non ocorre na maioría das ocasións debido á baixa calidade do equipamento técnico que, con demasiada frecuencia, é antigo e non pode satisfacer as demandas dos seus usuarios. Resulta inaceptable que o intérprete teña que dedicar unha gran parte da súa atención e enerxía a intentar escoitar con claridade o que o orador di, en vez de centrarse na comprensión e reformulación da mensaxe. Os traballos máis significativos que se elaboraron a este respecto fan referencia aos requisitos establecidos polas Normas Internacionais (principalmente por tres delas: ISO 2603, ISO 4043 e CEI/IEC 60914), secundadas polas principais asociacións de interpretación, como a AIIC ou a AIT, cuxa creación é relativamente recente.

3. Conclusión

O nacemento da interpretación simultánea *stricto sensu*, modo máis coñecido dentro da denominada interpretación de conferencias, adoita datarse en 1946, momento no que se celebraron os xuízos de Núremberg. Porén, hai estudos onde se pon de manifesto que a súa práctica é anterior, concretamente tense constancia do uso profesional do devandito modo polo menos desde 1927, data na que se instalou o que se considera como primeiro equipamento de interpretación (*Hushaphone Filene-Finlay*) e se empregou nas conferencias plenarias da OIT.

Desta maneira, a interpretación simultánea é un modo de interpretación que se adoita practicar dentro do ámbito da interpretación de conferencias co obxectivo de traducir de forma oral e no menor tempo posible o discurso dun orador. Para isto, baséase no uso dun material electrónico que, por unha banda, permite ao intérprete escoitar o orador e, pola outra, fai posible que o público escoite o intérprete. Queda clara, polo tanto, a importancia do devandito equipamento nesta modalidade, pois antes da súa posta en funcionamento só se

realizaban interpretacións consecutivas, bilaterais e de susurro. Deste modo, o correcto emprego dun sistema electrónico para a interpretación simultánea é na actualidade, se non imprescindible, moi conveniente para o exercicio da profesión. Para isto, os expertos do campo da interpretación (e tamén do resto de disciplinas que nela conflúen) han de ser conscientes da necesidade de dispoñer dun equipamento adecuado á situación interpretativa que cumpra cos requisitos pertinentes para facilitar a comunicación interlingüe. Ata agora, o desenvolvemento dos adiantos tecnolóxicos tivo unha repercusión bastante limitada neste sistema. Isto débese quizais ao recente recoñecemento da profesión como tal, o que nos leva a pensar que, dada a súa breve historia, aínda quedan moitos traballos que realizar para que esta se poida consolidar plenamente.

Nesta mesma liña, resulta especialmente importante estudar as novas modalidades interpretativas que xurdiron e se están a desenvolver grazas aos adiantos técnicos, como, por exemplo, a interpretación remota ou a interpretación simultánea en difusión radiofónicas e televisivas, aínda que tanto a calidade do sistema como a da propia interpretación é moi discutida, polo momento, entre os intérpretes nestes contextos. Non obstante, e sen lugar a dúbidas, trátase dunha revolución aínda en fase de perfeccionamento e é posible que o futuro da interpretación avance por este camiño. Para entón, os novos equipamentos incluírán melloras con respecto aos sistemas anteriores e achegarán solucións para solucionar as carencias ás que se enfrontan os intérpretes hoxe en día.

Evidentemente, os modos de interpretación mencionados farán que xurdan novas necesidades que se verán reflectidas na formación do alumnado das licenciaturas de Tradución e Interpretación. Desta forma, os futuros intérpretes necesitarán da adquisición de certas destrezas diferentes, unha preparación mental conforme ás novas realidades e uns sistemas modernos que permitan practicar as últimas técnicas.

4. Bibliografía

- ABRIL MARTÍ, M^a. I. 2006. *La interpretación en los Servicios Públicos: caracterización como género, contextualización y modelos de formación. Hacia unas bases para el diseño curricular*. Universidad de Granada. Tese de doutoramento. 3 de xuño de 2010 <hera.ugr.es/tesisugr/16235320pdf>
- AICE. *Asociación de Intérpretes de Conferencia de España*. 3 de maio de 2010 <<http://www.aice-intepretes.com/indexsp.htm>>
- BAIGORRI JALÓN, J. 2000. *La Interpretación de conferencias: El nacimiento de una profesión. De París a Nuremberg*. Comares: Granada.
- BAIGORRI JALÓN, J. 2004. *Interpreters at the United Nations: A history*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca.

- COBOS LÓPEZ, I. e RUIZ MEZCUA, A. 2009. “La importancia de la terminología jurídica en la Interpretación en los Servicios Públicos: Un caso empírico de Interpretación social español-francés”, *Estudios Franco-Alemanes*. N.º 2. Bienza: Sevilla. En prensa.
- COLLADOS AÍS, A. e FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, M. M. 2000. *Manual de Interpretación Bilateral*. Comares: Granada.
- DELISLE, J. e WOODSWORTH (eds.). 2005. *Los Traductores en la Historia*. Editorial Universidad de Antioquia: Colombia.
- Dirección General de Interpretación. 3 de maio de 2010 <http://scic.ec.europa.eu/europa/jcms/j_8/inicio>
- DODDS, J. et alii. 1997. “The Interaction Between Research and Training” en Gile, D. (ed.) *Conference Interpreting: current trends in research: proceedings of international conference*. John Benjamins: Ámsterdam/Filadelfia.
- DRALLNY, I. 2000. *La formación del intérprete de conferencias*. Escuela Superior de Lenguas. Ediciones El Copista: Córdoba (Arxentina).
- ESPAIIC. *Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencia de España*. 8 de agosto de 2010 <<http://www.espaiic.net/>>
- GAIBA, F. 1998. *The Origins of Simultaneous Interpretation: The Nuremberg Trial*. University of Ottawa Press: Ottawa (Canadá).
- GARCÍA BEYAERT, S. e SERRANO PONS, J., 2009. “Recursos para superar las barreras lingüístico-culturales en los servicios de salud”, en J. Morera, A. Alonso e H. Huerga (eds.): *Manual de atención al inmigrante*. Madrid, Barcelona: ERGON, pp. 53-67.
- HAMIDI, M. e PÖCHHACKER, F. 2007. “Simultaneous Consecutive Interpreting”, *Meta*, Vol. 52, N.º 2, xuño 2007. Les Presses de l’Université de Montréal: Montreal, pp. 276-289.
- JENOFONTE. IV a.C.-1982/2008. *Anábasis*, I.2.17. 3ª Ed. Gredos: Madrid.
- JORGE FIGUEROA, N. 1998. “Lengua de Signos Española: Métodos de Transcripción y Análisis Gramatical (I)”, *Interlingüística (Asociación de Jóvenes Lingüistas)*, N.º 9, pp. 145-150.
- KEISER, W. 2004. “L’interprétation de conférence en tant que profession et les précurseurs de l’Association Internationale des Interprètes de Conférence (AIIC) 1918-1953”, *L’histoire de la traduction et la traduction de l’histoire*, en *Meta*, septiembro, Vol. 49, N.º 3. 20 de novembro de 2009 <<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n3/009380ar.html>>
- LEÓN, M. 2000. *Manual de Interpretación y Traducción*. Luna Publicaciones S.L.: Madrid.
- LÓPEZ MORENO, Mª. P. 1985. *Introducción a la Interpretación*. Granada Márquez: Granada.
- LUNG., R. e DONGHI, L. “Interpreters as Historians in China”, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, Vol. 50, N.º 3, agosto

- 2005, pp. 997-1009. 31 de xullo de 2010 <<http://www.erudit.org/revue/meta/2005/v50/n3/011610ar.html>>
- MARTIN, A. 2003. "Investigación en interpretación social: Estado de la cuestión", en Ortega Arjonilla, E. (dir.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Atrio: Granada, Vol. I, pp. 431-446. 2 de setembro de 2010 <cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/martin.htm#3>
- MUNDAY, J. 2001. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Routledge: Nova York/Londres.
- PÖCHHACKER, F. 2005. "Going simul? Technology-Assisted Consecutive Interpreting", Actas de resúmenes del Congreso *Professional Education of 21st Century Translators and Interpreters, 50th Anniversary Conference*, Sesión II, Graduate School of Translation and Interpretation, Monterey Institute of International Studies, 9-11 de setembro.
- PÖCHHACKER, F. "Interpreters and Ideology: From 'Between' to 'Within'", En: *TRANS*. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. N.º16, abril de 2006. 1 de xullo de 2010 <[Http://www.inst.at/trans/16Nr/09_4/poechhacker16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/09_4/poechhacker16.htm)>
- PÖCHHACKER, F. e SHLESINGER, M. (eds.). 2002-2009. *The Interpreting Studies Reader*. Routledge: Londres/Nova York.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 22ª Edición. 10 de agosto de 2010 <<http://www.rae.es>>
- SAFONT, M. P. (ed.). 2002. *Oral skill resources and proposals for the classroom*. Universitat Jaume I: Castelló.
- SALES SALVADOR, D. 2005. "Panorama de la mediación intercultural y la traducción/interpretación en los servicios públicos en España". *Translation Journal*, Vol. 9, N.º 1. 3 de novembro de 2010 <http://www.aulaintercultural.org/article.php?id_article=1115>
- SHLESINGER, M. 2009. "Interpreting as a cognitive process: what do we know about how it is done?" en Ortega Arjonilla, E. et alii. (eds.), *El papel del Contexto en Traducción e Interpretación*. Editorial Atrio: Granada, pp. 71-89.
- VALDIVIA CAMPOS, C. 1995. "La Interpretación" en *Anales de Filología Francesa*. Universidad de Murcia: Murcia, Vol. 7. 13 de abril de 2010 <<http://revistas.um.es/analesff/article/viewFile/17761/17131>>

**MARABILLADOS AÍNDA POLA TÚA DONDA FALA:
REFLEXIÓNS SOBRE A TRADUCIÓN DE CALDERÓN TRAS UNHA
PRODUCCIÓN TEATRAL DE LIFE IS A DREAM NA LONG ISLAND
UNIVERSITY DE BROOKLYN¹**

Gregary J. Racz

Long Island University - Brooklyn

Gregary.Racz@liu.edu

[Recibido 11/01/12; aceptado 15/03/12]

Un mes e medio antes de que o ciclo de teatro que se celebrou na Long Island University de Brooklyn (no sucesivo, a LIU Brooklyn) organizase unha produción teatral baseada na miña tradución axustada á rima e métrica orixinais de *La vida es sueño* (1635)* —sendo esta a primeira tradución destas características posterior ás versións de Denis Florence MacCarthy e Edward FitzGerald que rivalizaron en 1853—, obra mestra dos Séculos de Ouro da literatura castelá escrita por Pedro Calderón de la Barca, Bob Verini xa escribira o seguinte na recensión que fixo sobre a posta en escena desta obra de teatro clásica noutra tradución realizada ao inglés:

Life Is a Dream, Calderón de la Barca's sublime musing on power, honor and the human psyche, is so rarely performed in English that any appearance would be notable, even an interpretation as tentative and undercooked as Kate Whoriskey's at South Coast Rep. At least it marks the unveiling of an admirable translation/adaptation commissioned from Nilo Cruz, one that should have life beyond Costa Mesa...

Reducing the text by at least a third, Cruz substitutes for the original's multiple rhyming and metric styles a lean, sinewy free verse more reminiscent of García Lorca than the baroque Golden Age: "Cruel land!/ You receive me as a stranger,/ and as a stranger you inscribe/ my name with blood on your sand."

¹ Tradución do inglés para o galego de Immer Copo Dacasa.

It's a muscular, expressive text, but one that doesn't sit well with Whoriskey's production choices, which seem capricious at best. Because King Basilio is an astrologer, his kingdom is contrived to look like Mars with glowing planets flown in or carried on poles. The stage is littered by Walt Spangler's giant triangular, spikey set pieces, pitted like gym climbing walls, spinning and reconfiguring but never resembling anything other than obvious set pieces.

The courtiers and soldiers, costumed by Ilona Somogyi as if in an old Buck Rogers serial, periodically hip-hop across the stage—not the Russell Simmons kind, but actual hopping. As if no one trusted the poetry to speak for itself, lines and whole speeches are arbitrarily sung to music with occasional stabs at flamenco dancing, bringing an unanticipated (and unwelcome) touch of Zarzuela to *Life Is a Dream*.

Valoracións estéticas á parte, a recensión de Verini amosa unha actitude típica dos comentarios que hoxe se realizan acerca das producións teatrais de obras clásicas, especialmente á hora de subliñar os recortes dramaturxicos, as modificacións sufridas na poética, a produción escénica, o vestuario e a polémica decisión de representar este tipo de obras en verso.

Lectura e observación da historia da estética dentro da mesma tradución

A miña versión de *Life Is a Dream* foi encomendada inicialmente por W. W. Norton & Co. para incluíla na vindeira *Norton Anthology of Drama*. J. Ellen Gainor, o coeditor co que colaborei de forma máis estreita, amosou a súa insatisfacción coas pouco máis de trinta traducións ao inglés que existen desta peza teatral (das cales non todas foron publicadas e a maioría foron desbotadas) e dubidaba de que ningunha delas puidese resistir a comparación con Shakespeare ou o *Molière* de Richard Wilbur, entre os que estaría situada cronoloxicamente (a tradución de Wilbur, por certo, foi substituída máis tarde por outra tradución encargada ex profeso). Nunha conversa que mantivemos por correo electrónico, Gainor explicou cá era o ámbito previsto para esta antoloxía e puxo de relevo o que estaban a buscar os editores de Norton nos dramas traducidos que finalmente incluírían:

The *Norton Anthology of Drama* will contain about 65 plays, approximately 40% of which will appear in translation. Thus the securing of quality translations quickly became a high priority for us, given their prominence in the collection. We established a set of criteria for our selection, which included:

- linguistic accuracy
- stylistic accuracy (as much as possible)
- readability (for the contemporary student)

--playability (from a theatrical perspective—especially acting)

These priorities proved challenging for us. Many translations we considered did not meet one or more of these criteria. The “playability” issue proved especially daunting, as many translations simply did not strike us as theatrically viable. Language was often stilted, or out-of-date, or simply not believable coming out of a given character’s mouth, given the personality of that character. One particularly challenging issue for verse drama proved to be the translation of nuances of language as they pertain to character. In other words, in many plays, the original version reflects the unique style, tone, and/or vocabulary of each character (or character type). Often, not always, these distinctions have something to do with class and/or gender. What we found in the translations, however, was a sameness of language. The effect of this is that the language becomes a “wash”—it simply flows unchangingly throughout the script. Not only does this become boring to listen to or read, it also loses those critical distinctions among characters that are so important for the actor. The translations that jumped out at us grasped the fact that most playwrights craft a unique linguistic style for each character (or character group, if several characters share some close connection), and the translator found a way to reproduce those important distinctions in the English version. (personal correspondence)

Pouco tempo despois, escoitei que Viking Penguin tiña intención de publicar na súa serie Penguin Classics —a cal está concibida principalmente para o estudo nas aulas universitarias— esta mesma obra que Norton acababa de considerar válida para a representación. Ao parecer, as editoriais só requiriran unhas poucas revisións deste manuscrito de 3.319 liñas, o cal quizais é a proba máis fiable de que a tradución ten valor por si mesmo non só como texto de lectura para as aulas senón tamén como guión base para a representación teatral. Casualmente, unha gran parte das dificultades que presentaba o manuscrito estaban relacionadas coa puntuación (en especial, o uso incorrecto das comas nas enumeración), aínda que tamén houbo un curioso exemplo de xogo de palabras que semellou constituír un problema tanto para os editores de Norton como para os de Penguin. O personaxe cómico Clarín, cando está preso e famento na cela da torre (liñas 2215-2219), laméntase dicindo o seguinte no orixinal: «que en una prisión me veo/ donde ya todos los días/ en el filósofo leo/ Nicomedes, y las noches/ en el concilio Niceno» (168). O primeiro xogo de palabras con «Nicomedes», nome dun matemático grego, pódese interpretar en castelán por unha expresión semanticamente equivalente a «you don’t eat» en inglés, mentres que o segundo xogo co Concilio de Nicea, a primeira asemblea ecuménica da Igrexa Católica, fai referencia a «Niceno», expresión en castelán que significa «nor do I sup» en inglés. Ademais de ofrecer equivalentes funcionais para

estes dous nomes propios, a miña versión (aceptada finalmente por ambas editoriais) engade unha cita indirecta a Boecio e, para rematar, unha paronomasia que pon de relevo o carácter cómico do personaxe así como o sufrimento que está a padecer: «For, while I'm left to starve by day,/ An empty Plato offers no/ Consolement of philosophy,/ While each night I appear before/ A Diet of Worms, which isn't meet» (82). Selima Barisha, unha actriz en formación con boa man para representar o humor, interpretou esta parte nun papel que, malia serlle asignado atinadamente, resultou ser un “personaxe con calzóns”. A razón pola que estas liñas, unhas das máis enxeñosas da obra, supoñen un problema para dúas editoriais diferentes e, ademais diso, con obxectivos distintos, é desconcertante, pero este exemplo trivial probablemente deixa claro que a presunta distancia, entre as versións en papel e para a escena é menos infranqueable do que se acostuma a afirmar obstinadamente.

O pensamento crítico actual ten moito peso contra esta última afirmación, pero o certo é que a tradución dunha obra de teatro clásica que presta unha atención especial ás calidades poéticas do orixinal, de feito, pode actuar de ponte que salva a distancia entre a lectura e a representación da mesma. Esta unidade idealizada de sistemas literarios, tal e como Sirkku Aaltonen explica en *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, non foi sempre unha realidade ao longo da historia e moito menos unha posibilidade. «Not all translated drama is produced or intended for production on stage, and some may exist only in the literary system as printed text», apunta ela. «Since the time of Seneca, closet drama has been intended primarily for private reading rather than production» (4). Citando a Susan Bassnett, Aaltonen achega máis probas que corroboran a antedita afirmación: «In Europe...two distinct forms of drama translation had developed by the nineteenth century, one of which was commercial translation, for which the eventual performance was crucial, and the other was the aesthetic translation of classical texts for the reader» (38). A distinción entre as denominacións “tradución para o teatro” no primeiro caso e “tradución de obras de teatro” estivo en auxe durante décadas e hoxe en día xa poucos investigadores da tradutoloxía ou do teatro avogan por traducir textos de obras de teatro clásicas na súa totalidade. Richard Lattimore, tradutor d'*As troianas* de Eurípides alá por 1959, ante a tentación de cortar un dos discursos de Hecuba, dixo claramente: «The translator may have to swallow hard, but he must translate in full» (51). Así foi tamén a miña propia experiencia ao traducir *Life Is a Dream* para a lectura, que é unha modalidade de recepción máis e de enfoque claramente minoritario, rexeitada por certas autoridades influentes no mundo do teatro tales como Tom Stoppard, quen sostén que o “principio de fidelidade absoluta” conduce á sobrecarga de información de textos en lingua meta. No tocante ás primeiras versións traducidas de Chekhov, por exemplo, afirma: «They are as scrupulous as ledgers: everything on the Russian side of the line is accounted for on the English side, sentence by sentence, and the sentences themselves—allowing for the occasional flourish—faithfully carry over

nouns, verbs and qualifiers» (citado en Anderman, 22). Aaltonen non é menos indulxente na súa postura e atribúe a esta forma de traducir a denominación de «reverencia» (*reverence*), na que «the Foreign, as represented by texts chosen for translation, is held in esteem and respected. These texts are either translated in their entirety, or an effort is made to transplant into the indigenous linguistic and cultural system certain features—often aspects of theatre aesthetics—which are deemed essential in them» (64).

O intento pola miña parte de conservar as características da obra orixinal —entre as cales se atopa a retórica barroca como elemento representativo dunha estética teatral pasada do teatro— sen deixar de ter en conta de forma inxustificada a representación, pódese apreciar nun discurso que presenta pareados cuxas liñas varían entre versos hendecasilabos e heptasilabos e que traducín, conforme á categoría da forma analóxica de James S. Holmes, mediante o emprego de pentámetros e trímetros iámbicos (95-96). Ésta é a estratexia que empreguei ao longo da miña versión, traducindo noutro lugar os versos octosilabos propios da *arte menor* de Calderón por un tetrametro iámbico. No exemplo que figura máis abaixo, o Príncipe Segismund (*Segismundo* na versión castelá) tenta adular a Rosaura, disfrazada de Astrea, para pedirlle que se identifique e esta respóndelle, de forma evasiva, o seguinte: «A lady wrought with care/ Who serves in Stella’s train» (liñas 1591-1592). Para continuar co xogo de palabras que se fai co nome desta dama pertencente á nobreza, Segismund respóndelle cunha lista das belezas naturais do universo que palidecen en comparación cos seus encantos e que remata cunha liña que repite todos os elementos desta serie. Segismund falaba efusivamente así nas liñas 1593-1617:

No digas tal, di el sol, a cuya llama aquella estrella vive, pues en tus rayos resplandor recibe. Yo vi en reino de olores que presidía entre comunes flores la deidad de la rosa, y era su emperatriz por más hermosa. Yo vi entre piedras finas de la docta academia de sus minas preferir el diamante, y ser su emperador por más brillante. Yo en esas cortes bellas de la inquieta república de las estrellas, vi en el lugar primero, por rey de las estrellas el lucero. Yo en esferas perfetas llamando el sol a cortes los planetas, le vi que presidía, como mayor oráculo del día. Pues ¿cómo si entre estrellas,	No, say you are the sun, in whose domain Of fire the stellar bides, For Stella basks in rays your light provides. In all the fragrant realm Of flowers, there’s but one goddess at the helm, The rose, whom others call Their empress, being loveliest of all. I’ve seen the finest stones Extracted from the earth’s profoundest zones Revere the diamond’s shine, Their emperor as brightest in the mine. At lush courts in the sky Where stars from teetering republics vie, I’ve seen fair Venus reign As queen of all that vast and starred demesne. In those ethereal climes, I’ve seen the sun convene the orbs oftimes At court, where he holds sway, Presiding as the oracle of day. How could a case arise,
---	--

pedras, planetas, flores, las más bellas	Then, where the planets, stones, and flowers
prize	
preferen, tú has servido	Great beauty, yet yours serves
la de menos beldad, habiendo sido	A lady far less fair? Your charm deserves
por más bella y hermosa,	More praise than hers bestows,
sol, lucero, diamante, estrella, rosa?	Oh, bright sun, Venus, diamond, star, and rose!
(143)	(56-57)

Fabian Perez, que leva practicando a actuación dende que tiña dez anos, interpretou de forma admirable estes versos abreviados, e todas as declaracións de amor. A pesar da dificultade que supuxo escribilas en lingua contemporánea e coloquial, finalmente resultaron ser fáciles de pronunciar e intelixibles unha vez levadas ao escenario. No artigo que escribín sobre a tradución («A Note on the Translation») incluído na edición de Penguin Classics describo así os meus obxectivos:

The language of this translation has attempted to retain a hint of archaism without striving to sound pseudo-Shakespearean. One aim of this approach has been to allow contemporary English-language audiences to eavesdrop, as it were, on the aesthetics of dramatic production in a Spain whose nearly four-hundred-year remove in time is surpassed by a cultural distance vaster still (xxv).

A esmagadora maioría dos profesionais actuais do teatro, por conseguinte, poderán se cadra etiquetar perfectamente esta versión dentro dunha estética de tradución que hoxe en día non goza de moita popularidade, pero non poderán en ningún caso atacar o traballo dicindo que está tan desfasado que non se pode representar nunha función (o cal se podería deducir deste tipo de petulantes clasificacións). En efecto, esta tradución de *Life Is a Dream* foi precisamente levada a termo para superar a presunta barreira existente entre a versión en papel e a versión en escena, incorporando de forma oportuna un sabor propio da poética dos Séculos de Ouro mediante, por así dicilo, unha transcripción textual a grande escala.

A utilidade práctica das supresións

Evidentemente, os recortes dramaturxicos de textos clásicos convertéronse na norma a seguir co fin de satisfacer os gustos modernos e responder aos decrecentes niveis de atención dos espectadores contemporáneos. Seguindo o meu método preferido, o proceso de tradución entendido como edición (*translation-as-editing*) ten lugar fundamentalmente despois de verter en primeiro lugar o texto enteiro en inglés, mais David Johnston no seu artigo «Theatre Pragmatics» discrepa disto, empregando a expresión «tradutor como dramaturgo» (*translator as dramaturge*) ao longo do seu razoamento. Malia que hai críticos como Peter Newmark, quen cre, no tocante a unha obra de teatro,

que «there should be no difference between an acting and a reading version» (173), ou Bassnett, que nega a credibilidade do termo «representabilidade» (*performability*) (95-96), ou mesmo Brigitte Schultze, que se opón á omisión, en traducións para producións teatrais, de «that portion of drama which can only be taken in by readers» (181), é moi frecuente que nas obras de teatros clásicas (incluídas aquelas que foron orixinalmente escritas en inglés) haxa partes que sexan recortadas por terceiros no momento que acadan o escenario. Citando a Russell Jackson, Phyllis Zatlin apunta: «Condensing Shakespeare, also a common practice for contemporary stage productions, is achieved by ‘cutting within speeches and scenes, making the dialogue leaner but (mostly) preserving the scene’s original shape’» (178). Con respecto ás obras de teatro traducidas, ela apunta que «[o]lder texts that once ran for three acts are now played with just one intermission», como ocorre no caso desta produción da LIU Brooklyn en cuestión. Zatlin continúa e destaca, mencionando a Ortrun Zuber, que se se chegase a dar o caso de que «a speech in the target language [being] longer than in the original play, those involved in staging it will have to decide whether to slow down the corresponding action, incorporate additional gestures or motion, or shorten the text» (76).

Durante tan só unha hora de edición, fun quen de eliminar aproximadamente mil liñas da tradución, intentando en todo caso ter coidado para manter a estrutura das rimas e das estrofas intacta. Quiche Stone continuou co proceso facendo uso duns oídos máis finos para elaborar os diálogos así como dos seus coñecementos do ritmo dramático, rompendo en máis dunha ocasión a rixidez das estruturas formais que loitei por manter. Para resumir este proceso nunha mensaxe de correo electrónico, escribiu ela con humildade: «Cutting the gorgeous poetry was my most difficult job in directing ‘Life...’ And you had already done most of the work for me!». E así foi como, tomando como exemplo un caso en certo modo insignificante pero que ilustra ben a situación, as liñas 292-294 foron cortadas de forma inocua e practicamente imperceptible a pesar da resultante perda de dúas rimas asonantes na tradución ao inglés. Subdividira estratexicamente as liñas 273-474 do orixinal en castelán con rima asonante (a-e) en cuartetos en inglés cuxas segundas e cuartas liñas rematasen co mesmo son vocálico, o cal difería en cada cuarteto. Cando Rosaura e Clarion (*Clarín* na versión castelá) son detidos fóra da prisión secreta da montaña de Segismund, este pallaso covarde propón de xeito humorístico que non se lles condene a morte por entrar sen decatarse en propiedade privada, dicindo «el prendernos es más facil» (liña 290). O aio Clotaldo dá a seguinte orde aos seus homes (da cal só se conserva a primeira liña): «Todos os cubrid los rostros,/ que es diligencia importante,/ mientras estamos aquí/ que no nos conozca nadie» (ll. 291-294) Ante o cal responde Clarion: «¿Enmascaraditos hay?» (l. 295). Esta conversación transcorre na versión inglesa de forma máis dinámica, vivaz e intensamente dramática a causa dos cortes internos que realizou Stone, dándolle prioridade ao suspense e á comedia do momento:

CLARION: We're easier to take alive!
[Enter CLOTALDO with a pistol, and guards,
all with their faces hidden.]
CLOTALDO: Make sure your faces are concealed.
CLARION: I love a jolly masquerade!

Non é de estrañar que dentro dunha obra na que hai un desafiante discurso de Basil de 255 liñas no acto I, escena VI, así como un discurso explicativo homólogo de Rosaura de 232 liñas no acto III, escena X, estes fosen tamén obxecto de recorte. Ranjit Bolt fala da práctica necesidade do recorte facendo referencia á posta en escena dunha das súas propias traducións de Molière:

The fact is that change, either excision or emendation (or, to a lesser extent, addition), is inevitable. If you have a long rhetorical speech, for example, the chances are that a modern audience are not going to enjoy it in the same way that a French audience did three hundred years ago when they probably loved rhetoric. We don't actually like rhetoric very much and we'd probably cut such speeches, for example in the early Shakespeare plays, as being too long-winded. You have to cut and sometimes you cut a forty-lines speech by ten lines because it's too much. (259)

Como consecuencia, unicamente sobreviviron 114 liñas do monólogo de Basil, interpretado habilmente por John Sannuto, o único actor profesional que participou nesta produción. **As liñas reminiscentes do prólogo de Claudius ao asesoramento na obra *Hamlet* foron as primeiras en desaparecer**, nas cales Basil se describe a si mesmo con todo luxo de detalles como un erudito con relación a artistas do mundo grego clásico que hoxe máis ben son pouco coñecidos. Houbo tamén liñas que se suprimiron ao corresponderse con tramos cuxas características retóricas resultan desfasadas para as predileccións actuais, por exemplo, aqueles que describen a batalla librada entre orbes celestiais ou o dilema moral-filosófico no que Basil se atopa con respecto ao encarceramento do seu fillo, o herdeiro natural do trono de Polonia. No que respecta ao discurso prolongado de Rosaura, tan só se conservan cincuenta liñas, xa que o guión da LIU Brooklyn omite as referencias mitolóxicas a Leda, Danaë, Europa e Aeneas da versión orixinal así como tamén liñas enteiras que resumían os feitos do pasado que tiveron lugar antes do comezo da obra. Dende o principio, estas liñas eran susceptibles de ser omitidas, tal e como lles expliquei no apartado de introdución á editorial Penguin con respecto ás diferenzas máis importantes entre os Séculos de Ouro e as convencións do teatro moderno.

Such virtuosic set pieces have been likened to operatic arias, and are almost always shortened in contemporary performances. In nearly

all cases, they serve a narrative function, and these expository declamations, typically of background information and/or events that have transpired offstage, are vestiges of the unity of time, place, and action first proposed by Aristotle as conventions of the drama of classical antiquity...

...the first act of a Golden Age play was typically followed by an *entremés* or *sainete*, a short comic farce dealing with the lower classes, while a sort of ballet was staged after Acts II and III. Once the action resumed, the audience often found it difficult to remember, over the hours of a long afternoon's bill, what had transpired in the drama, so it was treated to a repetitious summary monologue, which recounted the plot of the previous act or acts. In *Life Is a Dream*, Basil's explanation to Clotaldo at the beginning of Act II, which repeats the reasons why Segismund has been brought to court, is one clear instance of this practical requirement, as is Rosaura's recapitulation of her entire role in the drama in Act III, [scene x]. This speech, in fact, is so lengthy that midway through it Rosaura self-consciously suggests, "Let's skip a bit." (xv-xvii)

Novamente, debido aos recortes premeditados de Stone e, sobre todo, á súa sensibilidade ás preferencias dos espectadores contemporáneos, a forma tan estendida na que Rosaura relata o engano que ideou a súa nai, as razóns polas que ela mesmo quixo vir a Polonia, o resumo dos encontros que tivo con Segismund e as cavilacións barrocas na peculiaridade de ter comparecido ante el primeiro como un home, logo como unha muller e, finalmente, de novo como unha muller vestida con indumentaria castrense, nunca acadaron o escenario do Kumble Theater.

En case todos os casos, o ritmo da acción dramática foi considerada de suma importancia e Stone ideou unha forma intelixente de tratar coas pausas máis longas. Para contrarrestar a narración prolongada de Basil no acto I dirixida a Astolf e Stella sobre os antecedentes de *Life Is a Dream* así como a explicación de 107 liñas que fai Clotaldo a Basil no acto II sobre cómo drogaron e levaron á corte a Segismund, a representación incluíu pantomimas con pouca iluminación que se presentaron detrás dunha cortina fina no centro do escenario, no cal os actores que interpretaban papeis secundarios facían mímica cos feitos que estaban a ser relatados. Por conseguinte, no primeiro caso, pódese observar cómo a raíña, a muller de Basil, se desmaia despois do parto que lle provocou a morte antes de que os soldados arrebatan dos brazos dun dos membros do séquito ao neonato Segismund, presuntamente para levalo á prisión da montaña. No segundo caso, pódese observar cómo Segismund toma a bebida estupefaciente que Clotaldo lle preparou e perde a conciencia antes de que os soldados o leven á corte. En ambos casos, tanto a música de acompañamento de Robert J. Aquino como a luz tenue de Dave Overcamp combináronse para

producir unha atmosfera de soño que conseguía realzar a dicotomía temática da obra entre a realidade ou desvelo e a ficción ou soño. Curiosamente, estas pantomimas en certo modo semellaban entreactos ao «interromper» a trama principal da obra (da cal constituían en realidade unha parte integral) mediante a elegante mestura de exposición extratextual co corpo da obra sen que esta resultase pesada para os ollos ou os oídos do espectador.

¿Como debería, podería ou habería de soar Calderón en inglés?

Todos estes axustes á miña tradución completa ao inglés de *Life Is a Dream*, incluídos aqueles relacionados coa arte teatral, foron intentos de negociar a modificación dunha poética propia dos Séculos de Ouro que xa non se considera adecuada, axeitada ou viable para as representacións contemporáneas. Calquera que estea interesado nas opinións que existen na actualidade sobre a posta en escena de representacións de obras de teatro clásicas podería chegar a sentirse exento de culpa por chegar á conclusión, a partir da lectura dos innumerables textos de tradutoloxía que tratan sobre este tema, da existencia dun aparente consenso de que só as adaptacións ou as versións cun alto nivel de edición deberían ser precisamente obxecto de tradución. O punto de vista de Jacek Laskowski que figura abaixo amosa a actitude intransixente típica destes tempos acerca disto:

The handful of translations worthily and devotedly carried out by academic enthusiasts has proved more of an obstacle than a help in staging. They are like the Samuel Beckett estate, giving us the official version of the play, not letting us interpret it in a new, vibrant, relevant-for-today way. They are like the old D'Oyly Carte company in the days when Gilbert and Sullivan were still in copyright that gave arthritically creaking pieces which performed the function of a travelling and mobile (though scarcely that) museum. They are *translations* which have no home: they were prepared without a theatre in mind, without a *specific* production in mind, with a reverence which is out of keeping with the nature of theatre, though it may well be appropriate for the field of literature. In these translations the plays are stifled by the reverence, and their obscurity is preserved like onions in vinegar. When they are opened, you can taste only vinegar. (193)

Esta opinión pode parecer extremista ao insistir aparentemente en que a tradución para teatro debería limitarse exclusivamente a aquelas encomendas cuxa finalidade é a representación, pero dende logo non é imposible descubrir que esta opinión tan severa fixo eco entre os profesionais contemporáneos. Aqueles autores que non simpaticen con este tipo de modos dominantes na tradución para teatro poden apoiarse, por conseguinte, na postura de Rueben

A. Brower, quen de forma concisa (e correcta) observa con respecto á unidade da arte dramática e poética que «[b]oth extremes of interpretation betray the same defect, the assumption that the play as poem and the play as drama are separable entities» (139). Que clase de estilo poético en inglés, polo tanto, non só lle faría xustiza hogano a Calderón senón que tamén conseguiría acalmar aqueles oídos que se irritan perante un discurso con estilo barroco?

Na súa recensión que fixo recentemente sobre a produción que realizou a South Coast Repertory, Verini afirma que a linguaxe da tradución de Cruz desta mesma obra se caracteriza, precisamente, por ser «a lean, sinewy free verse more reminiscent of García Lorca than the baroque Golden Age», de tal xeito que o denomina «texto expresivo e muscular» (*muscular, expressive text*). Evidentemente, Verini estará a ter en conta as versións en inglés de Lorca (non todas elas musculares) e semella amosar unha actitude indiferente, por non dicir despreocupadamente inconsciente cara ás perdas retóricas que se dan nas catro liñas truncadas do monólogo de apertura de Rosaura que cita. (Na recensión ofrécese unicamente outra liña da tradución e/ou adaptación de Cruz, á cal lle quita importancia, por non dicir que ignora completamente o que durante un tempo foi o elemento esencial da poética). Gregory Rabassa, nas súas desenfadadas memorias da súa vida como tradutora, lembra facerse a si mesmo unha variante da pregunta de Holmes, «What should the verse form of a metapoem be?» (94), mentres traducía ao inglés outra obra de Calderón, *Los cabellos de Absalón* [David's Crown], a cal etiquetaba con mal agoiro como «produción en lista de espera» (*awaiting production*): «I've taught Calderón and I was familiar with his baroque cadences, although I found this play to be quite a bit more straightforward than *Life Is a Dream*. I had also read extensively in his Elizabethan contemporaries and I knew how they sounded. I had to be wary of making him too Shakespearean on the one hand but also seeing to it that he didn't sound like Arthur Miller on the other» (184). Malia que estas últimas opcións non ilustren posiblemente por completo os dous polos extremos de posibilidades de tradución e/ou produción teatral aceptadas hogano para as obras de teatro dos Séculos de Ouro da literatura castelá, estas dúas disertacións en contraste logran dalgún xeito reflectir a tendencia restritiva, ben a imitar o verso de Shakespeare, ben recorrer ás **deformacións naturais** do realismo do século xx mediante verso libre.

Se callar, o defensor de máis sonda do exposto anteriormente é Roy Campbell, cuxa versión de 1959 de *Life Is a Dream*, a cal se puxo a disposición do público xeral grazas ás primeiras edicións de *The Norton Anthology of World Masterpieces*, rivalizou por acadar a primacía durante as últimas décadas coa tradución de Edwin Honig de 1970, caracterizada por unha poética máis ben pouco definida. Campbell, sen lugar a dúbidas, toma a William Shakespeare como modelo e confire ao estilo poético de Calderón un matiz arcaísta propio do Renacemento Británico, tal e como se pode observar nas liñas 1276-1283 que aparecen embaixo, nas que Clotaldo tenta explicar na corte a Segismund,

quen acababa de saír da prisión, en qué consiste a realidade que acaba de descubrir:

que eres príncipe heredero de Polonia. Si has estado retirado y escondido, sight por obedecer ha sido a la inclemencia del hado que a mil tragedias consiente a este imperio, cuando en él el soberano laurel corone tu augusta frente. (131)	You are hereditary prince of Poland. If you have been withdrawn from public Under restraint, it was in strict obedience To Fate's inclemency, which will permit A thousand woes to fall upon this empire The moment that you wear the sovereign's crown. (2141)
--	---

En liñas xerais, con respecto ao modo de traducir de Campbell, Adrian Mitchell afirma claramente: «I don't like his rumpty-tum—he's very heavy handed as a versifier» (241). O exemplo citado enriba ilustra a súa característica forma de combinar as liñas, o tratamento libre de terminacións en feminino e, de forma ocasional, unha métrica irregular; todo en forma de estrofas sen rimar que en ningún momento reflicten a vibrante mestura dos patróns de regularidades métricas e de rima propias do orixinal de Calderón en castelán. A pesar de que a poética de Campbell poida ser descartable, a súa influencia, dende logo, non o é, xa que resultou ser bastante ubicua na historia da tradución das obras de Calderón ao quedar reflectida no prefacio que Kenneth Muir e Ann L. Mackenzie realizan sobre a súa tradución doutra obra de Calderón, *La cisma de Inglaterra*, onde escriben o seguinte:

In our opinion, the naturalness and flexibility of speech in performance achieved through “the uses of polymetry” in the Spanish national theatre of the Golden Age can most nearly be emulated in English through the medium of blank verse, which was the form, after all, through which dramatists and actors ensured that their poetry was spoken believably and realistically, but yet artistically during the similarly national, comparably “Golden” and nearly contemporary Age of Elizabethan Drama in England. Blank verse, moreover, offers the translators an important additional benefit: it allows them not only to compose with poetic art and dramatic realism; it enables them also consistently to render with desirable accuracy the meaning of the Spanish text. This advantage would regularly have been denied to them had they attempted to find English metrical near-relations to the differently Spanish verse-forms of the *comedia*. For they

would have been repeatedly constrained to obey, as their first duty, the changing commands of imperious patterns of rhyme, rather than to uphold the good law of sense laid down by the original dramatist... Our “Elizabethanising” methods have enabled us, we believe, to “calderonise” our play in English translation (we borrow the coined verb from Shelley) more authentically than would otherwise have been possible. We hope that the “Elizabethan” quality of our translation of *La cisma de Inglaterra* might soon be tested in performance by a company of actors accustomed to play in Shakespeare’s dramas. Perhaps one day some enterprising theatre-director might offer audiences in England or America the original opportunity of attending performances on successive nights of Shakespeare’s *Henry VIII* and Calderón’s markedly different interpretation of *The Schism in England*. (vii-viii)

Polo menos, o Calderón de Muir and Mackenzie tenta aproximarse dalgún modo ás convencións poéticas da lingua meta. Desgraciadamente, o público contemporáneo está afeito a traducións extremadamente libres como a que fixo Honig das liñas 1276-1283, a cal amosa un claro emprego de verso libre que practicamente admite calquera esforzo de captar as características poéticas do orixinal (por conseguinte, un exemplo da segunda estratexia errónea criticada por Rabassa): «...you are the Crown Prince of Poland./ If you were kept from others/ and in seclusion till now,/ that was due to fate’s bad auguries./ foretelling numberless disasters/ for this kingdom once the proud laurel/ crowned your august brows» (42-43). Unha breve ollada á forma na que os tradutores ao inglés trataron as primeiras liñas da obra confirman a tendencia dominante no presente da escolla desta poética tan pouco tradicional de entre todas as variantes poéticas do teatro clásico, en xeral, e de *Life Is a Dream*, en particular.

O «problema» do monólogo de apertura

A produción que realizou a LIU Brooklyn de *Life Is a Dream* demostra como unha hábil posta en escena e unha interpretación innovadora poden contribuír a que unha tradución chegue ás salas de teatro, independentemente de que a obra en cuestión estivese destinada a ser representada nunha sociedade ou teatro en particular. Na entrevista que mantivo con Mitchell, Johnston fai fincapé nos retos que presenta o monólogo de apertura de Rosaura ao mesmo tempo que, de forma predicible, tenta dirixir un ataque contra a «reverencia» (*reverence*). El di así o seguinte, empregando a gramática relaxada propia do discurso oral: «I think one of the primary problems of, if you like, the non-theatre/adaptor is that they try and translate everything, they make things top-heavy. For example, the opening lines of *Life’s A Dream* in Spanish are just impossibly baroque» (244). John Clifford, outro dos tradutores da obra, coincide na súa opinión:

When I open up Calderón's *La vida es sueño* (*Life Is A Dream*), for instance, I read the first line:

Rosaura: Oh violent hippogriff...

...and I want to slam the book shut and run away from the task before I have scarcely begun it... Because a crucial part of getting it accepted into the repertory is the creation of a loving, accurate, skillful and stageable translation. Because an immensely important part of getting it accepted is to get the beginning right. Because the beginning—even if somehow (and God knows how) we negotiate the hippogriff—is such an astonishing virtuosic feat that it must reduce even the brashest of translators to a state of gibbering knock-kneed terror. The main problem, of course, with the hippogriff, and the wonderfully playful and beautifully ordered stream of imagery that follows it, is that it all belongs to a tradition of theatrical rhetoric that has disappeared. (264-265)

A solución que ofrece Clifford para superar estos obstáculos, aparentemente, consistía en emplear un estilo cuasi-telegráfico e un nivel considerable de explicitación nas liñas sen rimar cunha lixeira entoación propia do pentámetro iámbico. Em baixo figuran as primeiras vinte e dúas liñas da obra e a versión de Clifford con vinte e un:

Hipogrifo violento	Call yourself a
horse! You hippogriff!	
que corriste parejas con el viento,	Violently running, fast
as the wind,	
¿dónde, rayo sin llama,	Then falling like a me-
teor crashing	eteor crashing
pájaro sin matiz, pez sin escama,	Into the labyrinth, into
the maze,	
y bruto sin instinto	Of these naked
mountain crags.	
natural, al confuso laberinto	You're a thun-
derbolt with a limp!	derbolt with a limp!
desas desnudas peñas	A bird without wings. A
fish without scales.	
te desbocas, te arrastras y despeñas?	Stay in this
mountain. You be its Phaeton	
Quédate en este monte,	You be so foolish and
fall from the sky!	fall from the sky!

donde tengan los brutos su Faetonte;	Abandon me!
Leave me here, desperate, alone	
que yo, sin más camino	With no map or path to
guide me	
que el que me den las leyes del destino,	Nothing but the wor-
king of blind chance	
ciega y desesperada	As I struggle
randomly through the tangled hair	
bajaré la cabeza enmarañada	On the head of
this giant mountain.	
deste monte eminente	Whose furrowed ridges
frown at the sun.	
que abrasa al sol el ceño de la frente.	And this is Po-
land! You vile country!	
Mal, Polonia, recibes	Viciously greeting this
stranger	
a un extranjero, pues con sangre escribes	Writing your greeting in
letters of blood.	
su entrada en tus arenas,	I've hardly arrived.
Such a hard arrival.	
y apenas llega, cuando llega a penas.	Where can I
find pity in my pitiless fate	
Bien mi suerte lo dice;	Arriving in anguish.
Greeted with hate. (3)	
mas ¿dónde halló piedad un infelice? (85-86)	

Esta versión destaca por algunhas das decisións que tomou o autor, entre outras: a subordinación de «hippogriff» a «horse»; a tradución cuasi-literal de «violento» en castelán por «violent» en inglés cando o significado é máis próximo ao das voces «wild» ou «untamed»; a naturalización desigual que se produce no emprego da expresión «bird without wings» como tradución dunha expresión en castelán que máis ben se corresponde en significado a «bird without coloring» en inglés ao lado da tradución semanticamente máis próxima ao orixinal de «fish without scales» (cfr. tamén «thunderbolt with a limp»); o feito de presupoñer que os espectadores contemporáneos, coa axuda dun texto explicativo, recoñecerían a figura de Faetón da mitoloxía clásica mais non a fabulosa besta coñecida co nome de hipogrifo; o emprego torpe de «mountain» tres veces; o poliptoto forzado no caso de «pity in my pitiless fate» seguido do caso de «hardly arrived/hard arrival» presente tamén no orixinal de Calderón; a hipérbole da actitude maliciosa de Polonia cara aos viaxeiros e, finalmente, o emprego de oracións fragmentadas ao longo do texto. Neste caso, semella que a obra de Clifford ilustra perfectamente o axioma de Michael Meyer con respecto á concisión na tradución de obras de teatro, coa cal discrepa George E.

Wellwarth: «Michael Meyer, the Ibsen biographer and translator, has characterized tautness of expression as the first principle of play translation. Without in any sense discounting the advantages of concision, I would submit that what I have defined as ‘speakability’ is far more important than concision. Of course, concise expressions should be tried for, always, but there is a distinct danger here that the inexperienced translator may end up making a fetish of conciseness and produce a translation that is nothing but a series of hermetically cryptic remarks» (141-142).

En calquera caso, a primeira liña de *Life Is a Dream* demostrou ser en máis dunha ocasión un obstáculo que ilustra os retos da tradución da obra para os espectadores anglofalantes contemporáneos. Semella que a tradución de William E. Colford da primeira liña non se viu prexudicada por este aparente dilema: «Wild hippogriff, that matched the wind in flight» (1). Honig, pola súa parte, minimiza os riscos traducíndoa por «Where have you thrown me, mad horse,/ half griffin?» (3). Gwynne Edwards, en troques, tenta ser máis aséptico: «This headstrong horse must think itself/ An eagle or some fabulous beast» (103), mentres que a versión adaptada de Mitchell das primeiras liñas resultan notablemente semellantes ás de Clifford: «You’re not a horse,/ You’re a hippogriff» (93). Na entrevista que mantivo con Johnston, Mitchell cóntanos os extremos extraordinarios aos que chegou a creatividade que se permitiu unha produción baseada na súa adaptación, similares ás esaxeracións de Buck Rogers na presentación de Whoriskey que tivo lugar na South Coast Rep: «It was first performed at The Other Place in Stratford. John [Barton] had this idea, because of the play of illusion and reality, that when Rosaura first came on, on the horse, that it should be a child’s hobby horse. Then right towards the end of the play, a real horse came on—it was a fantastic *coup de théâtre*. It stayed on for about two minutes, then trotted off» (245). Sen necesidade de moitos artificios efecticistas, o texto traducido, a dramaturxia e a dirección desta representación da man da LIU Brooklyn uniron esforzos para orientar ao espectador dende o principio. A miña versión do discurso de Rosaura, interpretado con entusiasmo por Paula Patiño, conserva os pareados que riman de Calderón alternando versos hendecasilabas e heptasilabas en trímetros e pentámetros iámbicos como se amosa a continuación:

Dash off, wild hippogriff!
Why are you charging wind-swift down a cliff
So barren and strewn with stone
You’ll only tumble headlong all alone
Into its tangled maze?
Dull lightning bolt devoid of fiery rays,
Scaled fish, bird shy of hue,
Where is that horse sense instinct tendered you?
Dwell on these pinnacles

And be a Phaëthon for the animals,
 While I, forlorn and blind,
 Oblivious to the path fate has in mind
 For me, descend the brow
 Of this imposing, sun-burnt mountain now
 And dodge its tangled hair,
 Emerging I could hardly tell you where.
 This welcome, Poland, would
 Be more hospitable if strangers could
 Sign in with ink, not blood.
 I'm hardly here, but bleed hard on your mud.
 Still fortune foresees all:
 Where does one find compassion for a fall? (1-2)

Ademais das explicacións precisas que fixen das accións do cabalo nas primeiras palabras da pasaxe, Stone engadiu na produción acertadamente efectos de son que representaban o grave rinchar deste animal (o cal suxire que daba corcovos fóra do escenario para desfacerse da persoa que montaba nel) seguido dun ruído prolongado de pegadas propias dun cabalo correndo, de tal modo que o público espectador non acadase a potencial alienación ao que se referiron algúns tradutores no pasado. O que é máis, Rosaura e Clarion entraron dende as alas superiores do Kumble Theater, o cal suxire que estiveran a percorrer anteriormente camiños montañosos. Mentres descendían, ao encontrar a prisión recóndita de Segismund, Rosaura púxose un bigote e unha perilla na súa cara que quitou só ao final do acto 1 cando admitiu a Clotaldo na liña 970 o seguinte: «I'm not who I appear to be» (33). O habitual sería eliminar da representación as liñas 6-16 amosadas arriba, mentres que a tradución enche o discurso coa mención explícita dunha caída («*a fall*») que anuncia deste xeito (o descubrimento por parte do espectador ou lector d) a perda de honor de Rosaura ademais da súa desafortunada aterraxe. Para clarificar aínda máis o que acontece na apertura da obra aos lectores do texto escrito, os editores de Norton propuxeron que se incluísen direccións escénicas detalladas para conseguir que estes se somerxesen de forma máis sinxela no universo ficticio da obra, as cales incorporei da seguinte maneira: «[*Enter ROSAURA, high on a mountain-side in Poland, dressed in a man's traveling clothes. Having been thrown from her horse, she descends while addressing the runaway animal.*.]» (1).

Deseño do escenario e dos disfraces

O decorado de Scott Aronow e os disfraces de Christine Darch utilizados para a produción de *Life Is a Dream* da LIU Brooklyn realizaron a primacía tanto do texto dramático-poético como do intento perseguido de axustar a tradución á exactitude histórica que esta esixía, no primeiro caso mediante o encanto da simplicidade rústica e no segundo caso mediante unha sutil elegancia.

Ningún dos dous reflectía a necesidade de compensar calquera defecto que se detectaba no guión ou de crear interese dramático cando a tradución por si mesmo non era suficiente. Para preparar os dous escenarios principais da acción da obra, aos que a edición de Penguin denominaba «alternates between a remote mountain prison in Poland and the Polish court, including their environs» (xxix), foi necesaria tan só unha simple posta en escena da obra enteira. Un gran marco de madeira en forma de caixa con avultamentos que semellaban torres foi levantado no medio do escenario diante dun pano de fondo decorado de cumios nevados nos que un efecto de iluminación trazaba un percorrido curvo. Este decorado básico foi colocado sobre unha plataforma elevada a uns quince centímetros do escenario onde ocorría calquera acción que non tiña lugar dentro ou ao redor da prisión recóndita de Segismund. Unha cortina de purpurina que cubría a estrutura en forma de caixa oca podía ser descorrida para dar paso ás interpretacións das pantomimas ou permitir que o príncipe preso se retirase. A iluminación tornouse azul durante uns episodios e cambiou de súpeto a vermello nun determinado para reflectir os nefastos agoiros que profesaban o nacemento desafortunado de Segismund, o cal relata Basil nas liñas 696-699: «Then suddenly the skies grew black/ And sturdy buildings lurched and spun./ The clouds rained stones upon the land/ And rivers coursed along like blood» (24). A decisión de Sannuto de que Basil mire cara atrás con nostalgia á cortina pechada ao final do monólogo que pronuncia no acto 1, no cal se suxire a súa dor persistente con respecto á perda da súa muller e do seu fillo, é outro exemplo máis da forma en que o deseño do decorado en conxunto coa dirección ofreceron un matiz adicional procedente do actor á tradución como texto.

Dado que se conseguiu que os disfraces se axustasen á autenticidade da época (con tan só uns indicios apenas perceptibles de esaxeración nos adornos), o vestiario gardaba unha axeitada correlación cos temas sociopolíticos propios da época do Renacemento e de importancia central en *Life Is a Dream*. As damas da corte vestían mangas abombadas e peplos de crinolina, mentres que os nobres vestían **sombreiros de cabaleiros**, xibóns, calzas e similares. Calquera produción teatral dunha obra de Calderón, sen dúbida, poría os medios necesarios para salientar o cambio repentino que sofre a fortuna de Segismund na cal se produce un contraste entre o momento en que comparece na corte vestindo roupa elegante e cando está preso vestindo peles de animal. A posta en escena da LIU Brooklyn non era unha excepción. Astolf e Clarion, en especial, semellaban ser os papeis máis favorecidos polo deseño dos disfraces. Posto que Astolf comeza a obra co papel do sucesor ao trono de Basil escollido a dedo pero perde a batalla contra os partisanos de Segismund e, por conseguinte, a man en matrimonio de Stella así como a oportunidade de gobernar Polonia, a miña tradución ás veces consegue converter ao personaxe nun dandi, un potencial que o actor Grant Washington soubo espertar con bos resultados. Ao vestir cores un pouco máis douradas ca o do resto dos nobres da

corte, mesmo unhas botas douradas a media perna de coiro de becerro que nun principio foron feitas para Rosaura, Washington fai que o monólogo inicial de Astolf, en certo modo vaidoso, fose crible para este presunto herdeiro pouco merecedor. Cando desenvaiña a súa espada máis tarde en defensa propia contra un furioso Segismund nas liñas 1708-1709, Astolf responde á pregunta do rei «Just what is happening here?» co adulador «Sire, not a thing now that Your Grace is near» (61), provocando sempre risas entre os espectadores. De forma similar, a interpretación de Berisha do papel *gracioso* de Clarion conseguiu que este personaxe humorístico fose o favorito da audiencia. Ao combinar mal a vestimenta e mallas de diferentes cores, este personaxe foi caracterizado na produción da LIU Brooklyn principalmente co propósito de causar risos. Isto conseguiu que diminuísen os efectos traxicómicos desta obra, o cal resulta evidente sobre todo no caso da escena final, onde Clarion non morre como no orixinal senón que simplemente leva unha bala á man. No Kumble Theater, Clarion finxiu unha ferida no abdome e abandonou o escenario tusindo como se estivese agonizando, presaxiando nas liñas 3094-3095 de forma funesta o seguinte: «You'll die precisely where and when/ Your deaths fulfill God's grand design» (113). Un último indicio do punto ata o cal este Clarion estaba desligado da traxedia e da morte foi a exhibición que fixo Berisha ao correr facendo o pino diante dos seus compañeiros actores nas chamadas á escena posteriores a cada actuación.

A métrica e a rima no escenario contemporáneo

Sueño, a tradución e adaptación de José Rivera de 1998 encomendada por Hartford Stage Company, é probablemente a versión de *Life Is a Dream* que amosa máis desconsideración cara á poética de Calderón. Un exemplo diso é a pasaxe onde ten lugar o vaidoso discurso de apertura de Astolf escrito en quintillas ao que se aludiu anteriormente (liñas 475-494), o cal aparece aquí en castelán coas liñas que Washington pronunciou, compendiado pero con grandes resultados, na posta en escena da LIU Brooklyn:

Bien al ver los excelentes
rayos, que fueron cometas,
mezclan salvas diferentes
las cajas y las trompetas,
los pájaros y las fuentes;
siendo con música igual,
y con maravilla suma
a tu vista celestial
unos, clarines de pluma,
y otras, aves de metal.
Y así os saludan, señora,
como a su reina las balas,

Bedazzled by the shimmering rays
Your eyes shoot forth like comet tails,
The drums and trumpets fire off praise
In salvos seldom heard in vales,
Where birds and brooks trill other lays.
This equal musical delight,
Performed by instruments in thrall
To one so heavenly a sight,
Lets feathered clarions sound their call
And metal birds put notes to flight.
Their strains, fair lady, honor you
Like cannonades salute the queen,

los pájaros como a Aurora,	The birds Aurora's rosy hue,
las trompetas como a Palas	The trumpets Pallas the Athene,
y las flores como a Flora.	The flowers Flora damp with dew.
Porque sois, burlando el día	You've banished black night's sunlessness
que ya la noche destierra,	By making light of day, for you're
Aurora en el alegría,	Aurora, this earth's happiness,
Flora en paz, Palas en guerra,	Its Flora, peace, its Pallas, war,
y reina en el alma mía. (104)	And my heart's queen in loveliness. (17-18)

A versión de Rivera destas liñas falan a continuación por si mesmas:

Goddess of Starlight! Aurora borealis! Solar flare! Daughter of Apollo! Of Rainbows! My soul, my happiness, my love, my war, my light! I could go on. Your voice is a flute! Your heart a timpani! Your blood vessels are little pipes. Your corpuscles, little notes... to disembowel you would be to write a symphony in blood! One more time. A metaphor will do. Flowers are dishrags compared to you! Antelopes? Clumsy inedible venison compared to you. Helen? A slutbox. Aphrodite? Maggot poop. In short, you, Princess, are stronger than the musk-oxen, wiser than the Joshua tree, more industrious than the ants of the Amazon. Let me try that again. You are more poignant than the cross on which our savior suffered and died, more pointed than the thorns which pricked the divine brain, more forceful than the nails uniting God and humanity in a Crucifix of Understanding, and more delicious than the ultimate reunion He enjoyed with His Father... (23-24)

Declan Donnellan, tentando explicar os factores que contribuíron a manter as traducións de obras de teatro poéticas clásicas lonxe dos escenarios británicos, deduce o seguinte: «One of the reasons, of course, is parochialism but another compelling reason is the terror of poetry from another culture and the terror of that culture itself», ao cal engade: “theatre is a place where we can find access to poetry...” (79). Precisamente a súa preocupación pola perda da esencia histórico-cultural dunha obra estranxeira fai que a súa voz sexa minoritaria no mundo do teatro contemporáneo, aínda que haxa algúns outros tradutores e directores que tamén cuestionen as convencións actuais, particularmente con respecto ao tratamento da métrica e da rima.

Louis Nowra, pola súa parte, ao ter en conta aos espectadores australianos contemporáneos, propón, como fan tipicamente moitos outros autores, que se practique o que impón a corrente dominante, insistindo no perigo de que «a translator should never write in rhymed verse as rhyme deforms the original content and can drastically alter its meaning». Ao ignorar conscientemente a «forma do significado» (*form of meaning*) partindo da premisa de que

estas dúas categorías interpoladas son facilmente separables, por unha parte, e ao darlle prioridade á recodificación da información semántica como foco principal da tradución de obras de teatro poéticas clásicas, por outra parte, Nowra continúa: «Australian audiences are very suspicious of rhyme, to them it always sounds artificial, fake, forbidding, as if cleverness is overwhelming content». Facendo referencia á súa propia tradución de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, obra escrita en versos alexandrinos que riman, Nowra conta o seguinte: «attempted isolated incidences of rhyme only in the fencing *ballade* (where rhyme is an intrinsic part) and Cyrano’s recitation of self-insults in Act One where he has to sound clever», engadindo que «[t]he best examples of rhyming couplets in English are those muffled into slant rhyme or assonance, of which there have been few masters» (15). Nunha divertida anécdota que demostra o punto ata o que a rima e a métrica, e mesmo calquera outro obstáculo do discurso poético, foron efectivamente suprimidos das traducións de obras clásicas para o escenario contemporáneo, Mitchell relata a súa propia experiencia frustrante ao traducir ao inglés outra obra trágica de Calderón que mesmo invalida ou fai retroceder o **compromiso infundado** de Nowra: «I did a lot of syllabic count in the first Spanish play I did, which was *The Mayor of Zalamea*, but when I moved on to the next play I thought ‘What the hell’. Nobody knew it was syllabics anyway; not one of the reviewers knew the lines were carefully syllabic. All they notice is if you are trying to use half rhymes; I know that if I use half rhymes then I am going to get at least two reviewers who quote these as examples of how I can’t rhyme» (247). Malia que Bolt discrepa correctamente coa primeira obxección de Nowra, anda con pés de lá á hora de recoñecer as diferenzas entre sistemas lingüísticos tanto con respecto ao son como ao xénero, explicando as posibilidades de manter a métrica e a rima na tradución da seguinte maneira: «rhyming verse in English tends to be funny. I don’t think it *has* to be and, quite clearly, there are many poems that aren’t, but English rhyming verse does have a very strong comic and satirical tradition. In any event, in a tragedy it is very easy to strike a wrong note by choosing an infelicitous rhyme... it’s much harder to make a real *faux pas* in comic verse» (254). As dúbidas que expresa Noel Clark con respecto á tradución de obras de teatro francesas do século XVII son similares, mais acada a mesma conclusión ca Bolt, na cal se apoia precisamente a miña propia versión tanto en papel como en escena de *Life Is a Dream*:

I have also ventured to question the conventional British assumption that the neo-classical tragedies of Racine and Corneille must be rendered in blank verse, if not prose, because—if rhymed in English as they are in French—audiences might laugh. Why should they? Is it because we associate the use of rhyme with pantomime? Because English rhymes have been so over-worked, they are all too often predictable and an audience is apt to be bored, if not annoyed, by the

inevitable repercussion of line-endings? Or is it because the triumph of the Shakespearean tradition in these islands proves that rhyme, as Dryden and others came to believe, is not appropriate for the expression of lofty or tragic sentiments?... In translating tragedies by Corneille, Racine and Vondel, I hoped, by retaining metre and rhyme and adopting a moderately elevated style of English, to make the plays easier to digest while nevertheless preserving the conventional distance between the audience and the characters... (32-33)

Como conclusión, conforme me demostrou a miña experiencia con *Life Is a Dream*, a tradución de obras de teatro clásicas para a súa posta en escena en lingua inglesa contemporánea mediante o emprego de métricas e/ou rimas de poéticas análogas non só pode ser unha opción viable (malia estar negada rotundamente de ordinario) senón tamén unha técnica sumamente conveniente ao observala a través do prisma da precisión histórica e estética. Quen pode dicir se a corrente de auga sen cor e monótona propia desta linguaxe de molde actualmente en voga cederá o paso nun futuro próximo a un maior recoñecemento das calidades poéticas do texto orixinal? A medida que a diversidade lingüística do mundo segue diminuíndo e a hexemonía do inglés segue aumentando, os tradutores de obras de teatro clásicas poden comezar a botar unha ollada máis nostálgica á poesía que, en realidade, está máis abandonada ca perdida na actualidade. En colaboración cos espectadores que xa están fartos de ver moitas obras de teatro clásicas diferentes que resultan soar sempre como auténticas malleiras para o oído, eles mesmos poden chegar incluso a impulsar un cambio de paradigma na metodoloxía, nas expectativas e na recepción. Sen dúbida algunha, Anderman ten razón ao subliñar a influencia incalculablemente poderosa das convencións poéticas inculcadas na lingua meta apuntando que «the social concerns of the dramatists who shaped modern drama are still with us today and the issues raised for debate are now all aired in the ‘naturalistic language’ which Ibsen, well over a century ago, declared to be his new written mode in preference to verse» (7). Esta tiranía da práctica, evidentemente, non minimiza de calquera xeito a perda na variedade de expresións empregadas nas traducións actuais para o escenario nin tampouco a limitación fenomenolóxica que ocorre como resultado dunha domesticación estilística, semántica e cultural que non coñece fronteiras. Ben Belitt resume de forma sucinta a necesidade por parte do tradutor de prestar atención ás calidades poéticas dunha obra en verso e vai máis alá aínda ao declarar a primacía que en xeral debe ter a poesía sobre a obra de teatro escribindo o seguinte: «In the case of plays formalized as *poems*, the translator must reckon with yet another dimension which is the province of poetry itself: with the force that called words from the void and gave language to everything felt and envisioned in the play—the spiritual priority of poetry over every other consideration, in so far as the utterance itself is to be poetry» (68). Se estivese ausente dito enfoque, as palabras que pronuncia Cla-

rion ao morrer «mirad que vais a morir/ si está de Dios que muráis» (200), estarían tráxicamente destinadas a ser «if God really *wants* your ass, He’s going to get your ass» como na versión de Rivera (71), xa que uns popurrís musicais confusos tiñan que acompañar aos cortesáns que pegaban brincos de alegría na produción de South Coast Rep principalmente porque, tal e como Verini expresou dun xeito tan elocuente, «no one trusted the poetry to speak for itself».

Note

* *Life Is a Dream*, produción teatral realizada a partir da colaboración de estudantes e profesores para o ciclo de teatro do Departamento de Estudos da Comunicación, Estudos de Interpretación e Teatro da Long Island University de Brooklyn que tivo lugar entre o 28 de marzo e o 1 de abril de 2007 no Kumble Theater for The Performing Arts co seguinte reparto:

Segismund	
Fabian Perez	
Basil	
John Sannuto	
Rosaura	Paula Patiño
Clotaldo	Mark Hackett
Astolf	
Grant Washington	
Stella	
Isabel Capellan	
Clarion	
Selima Berisha	
Soldier/Guard	
Gary Livingstone	
Soldier/Guard/Servant/ Midwife (pantomime)	
Yolanda Griffith	
Soldier/Guard/Servant/ Pregnant Queen (pantomime)	
Natasha Fortune	
Soldier/Guard	
Aina Rapoza	
Musician 1	
Larayna Smith	
Musician 2	
Darian Fortune	

Quero expresar o meu agradecemento a Barbara Parisi, anterior presidenta do Departamento de Estudos da Comunicación, Estudos de Interpretación e Teatro por estrear esta tradución. A representación foi dirixida por Quiche Stone. John Sannuto, Director de Teatro, é profesor asociado do Departamento de Xornalismo e Estudos da Comunicación. Robert J. Aquino, profesor universitario de música, escribiu a partitura. Scorr Aronow foi o deseñador escénico,

Dave Overcamp o deseñador da iluminación, Christine Darch o deseñador dos disfraces e Kevin Doyle o xerente de produción.

Repertorio bibliográfico

- AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- ANDERMAN, Gunilla. *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon Books, 2005.
- BASSNETT, Susan. "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre." *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Eds. Susan BASSNETT and André LEFEVERE. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BELITT, Ben. *Adam's Dream: A Preface to Translation*. New York: Grove Press, 1978.
- BOLT, Ranjit. "Ranjit Bolt: Translating Verse Plays. In Conversation with David Johnston." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David Johnston. London: Absolute Classics, 1996.
- BROWER, Reuben A. *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1635. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1998.
- . *Calderón. Plays: One.: The Surgeon of Honour, Life is a Dream, Three Judgements in One*. Trans. Gwynne Edwards. London: Methuen, 1991.
- . *Life Is a Dream*. Trans. Roy Campbell. *The Norton Anthology of World Masterpieces*. Eds. Maynard Mack et. al. Vol. 1. 6th ed. New York: W. W. Norton & Co., 1992.
- . *Life Is a Dream*. Trans. John Clifford. London: Nick Hern Books, 1998.
- . *Life Is a Dream*. Trans. William E. Colford. Woodbury: Barron's Educational Series, Inc., 1958.
- . *Life Is a Dream: A Play by Pedro Calderón de la Barca*. Trans. Edwin Honig. New York: Hill & Wang, 1970.
- . *Life Is a Dream*. Trans. Gregory J. Racz. New York: Penguin Books, 2006.
- . *The Schism in England (La cisma de Inglaterra)*. Trans. Kenneth Muir and Ann L. Mackenzie. Warminster: Aris & Phillips, 1990.
- . *Sueño*. Adapted by José Rivera. Woodstock: Dramatic Publishing, 1999.
- . *Three Plays: The Mayor of Zalamea, Life's a Dream, The Great Theatre of the World*. Adapted by Adrian Mitchell. Bath: Absolute Classics, 1998.
- CLARK, Noel. "Translating for the Love of It." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. Bath: Absolute Classics, 1996.
- CLIFFORD, John. "Translating the Spirit of the Play." *Stages of Translation: Es-*

- says and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. London: Absolute Classics, 1996.
- DONNELLAN, Declan. "Declan Donnellan: The Translatable and the Untranslatable. In Conversation with David Johnston." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David Johnston. Bath: Absolute Classics, 1996.
- GAINOR, J. Ellen. E-mail to the author. 23 September 2006.
- HOLMES, James S. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms." *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. James S HOLMES. Mouton: Slovak Academy of Sciences, 1970.
- JOHNSTON, David. "Theatre Pragmatics." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. London: Absolute Classics, 1996.
- LASKOWSKI, Jacek. "Translating the Famous Dead, the Dead Obscure, and the Living." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. London: Absolute Classics, 1996.
- LATTIMORE, Richard. "Practical Notes on Translating Greek Poetry." *On Translation*. Ed. Reuben A. BROWER. New York: Oxford UP, 1966.
- MITCHELL, Adrian. "Adrian Mitchell: Poetry on Stage. In Conversation with David Johnston." *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Ed. David JOHNSTON. Bath: Absolute Classics, 1996.
- NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988.
- NOWRA, Louis. "Translating for the Australian Stage: A Personal Viewpoint." *Page to Stage: Theatre as Translation*. Ed. Ortrun ZUBER-SKERRITT. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- RABASSA, Gregory. *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents*. New Directions: New York, 2005.
- SCHULTZE, Brigitte. "Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique." *Translating Literatures Translating Cultures: New Vistas and Approaches in Literary Studies*. Eds. Kurt MUELLER-VOLLMER and Michael IRMSCHER. Stanford: Stanford UP, 1998.
- STONE, Quiche. E-mail to the author. 29 May 2008.
- VERINI, Bob. Rev. of *Life Is a Dream*, dir. Kate Whoriskey. *Variety* 19 February 2007. 10 July 2008 <www.variety.com/index.asp?layout=print_review&reviewed=VE1117932854&categoryid=33>.
- WELLWARTH, George E. "Special Considerations in Drama Translation." *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Ed. Marilyn Gaddis Rose. Albany: State U of New York P, 1981.
- ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

INTERFERENCIAS LÉXICAS DO GALEGO NA INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA ESPAÑOL-PORTUGUÉS

Xoán Montero Domínguez

Universidade de Vigo
xoanmontero@uvigo.es

[Recibido 28/03/12; aceptado 18/05/12]

Resumo

A Universidade de Vigo conta co único Grao en Tradución e Interpretación do Estado español que imparte docencia de interpretación na combinación portugués-español. Isto confírenos unha importancia capital, pois dános a oportunidade de formar novos intérpretes que serán absorbidos de xeito moi rápido polo mercado.

A situación xeográfica na que nos atopamos, así como o feito de termos o galego como lingua propia de Galicia, inflúen de xeito positivo na aprendizaxe da técnica precisa para chegar a ser un bo profesional da interpretación simultánea neste par de linguas. De calquera maneira, non podemos obviar os calcos e interferencias léxicas que aparecen na combinación lingüística (español-portugués), cando os intérpretes teñen o galego como lingua materna, á hora de realizar unha interpretación simultánea,

Abstract

A Universidade de Vigo conta co único Grao en Tradución e Interpretación do Estado español que imparte docencia de interpretación na combinación portugués-español. Isto confírenos unha importancia capital, pois dános a oportunidade de formar novos intérpretes que serán absorbidos de xeito moi rápido polo mercado.

A situación xeográfica na que nos atopamos, así como o feito de termos o galego como lingua propia de Galicia, inflúen de xeito positivo na aprendizaxe da técnica precisa para chegar a ser un bo profesional da interpretación simultánea neste par de linguas. De calquera maneira, non podemos obviar os calcos e interferencias léxicas que aparecen na combinación lingüística (español-portugués), cando os intérpretes teñen o galego como lingua materna, á hora de realizar unha interpretación simultánea,

A lingua portuguesa en Galicia. Estado da cuestión

Antes de centrarnos nas especificidades propias da interpretación simultánea na combinación lingüística español-portugués, queremos dar uns apuntamentos sobre a aprendizaxe da lingua portuguesa en Galicia e as saídas profesionais que esta ofrece. Na nosa comunidade o alumnado ten unha formación relacionada co portugués en puntos contados da nosa xeografía, como son:

- a) As escolas oficiais de idiomas. Pódese estudar portugués en Ourense, Vigo (coa subsección de Tui), Pontevedra, Vilagarcía, Santiago de Compostela, A Coruña, Ferrol e Lugo. Porén, as escolas situadas nas vilas como Cangas, Betanzos, Monforte de Lemos, Noia, Redondela ou Ribadeo non ofrecen estes estudos. Así, vemos que nas provincias de Lugo ou Ourense só podemos cursar os estudos de lingua portuguesa nas capitais.
- b) O ensino secundario. Segundo os datos ofrecidos pola Associação de Docentes de Português na Galiza¹ a dez de novembro de 2011, a nosa comunidade conta con vinte e cinco centros de ensino secundario repartidos polas catro provincias cun total de setecentos trinta e cinco alumnos matriculados en lingua portuguesa. O problema destes centros xorde cando un docente (especialista en lingua e literatura galega) que imparte esta lingua deixa de ter a vontade de a ofrecer, pois neste caso deixa de haber continuidade no seguimento deses estudos, mesmo que a demanda exista por parte do alumnado. Por esta razón a asociación recomenda a saída a concurso de prazas de especialistas en lingua portuguesa para este ámbito de ensino.
- c) Os institutos de linguas das universidades galegas. Unha das maiores críticas que reciben estes centros é a falta de programación didáctica axustada aos estudantes, pois os diferentes niveis ofertados están moi relacionados coa demanda existente en determinados anos.
- d) O Instituto Camões. Malia ao grande labor levado a cabo ao longo destes anos, esta institución conta con dúas eivas importantes nas súas funcións. Por unha banda, encóntrase na cidade na que o ensino do portugués está máis desenvolvido (Vigo) e, pola outra, só organiza os exames que, a nivel europeo, convoca, en lugar de organizar cursos dirixidos ás empresas, que contarían con alumnos que non poden asistir á Escola Oficial de Idiomas durante seis anos por motivos laborais.
- e) As universidades galegas. Dentro da oferta de graos existente nas tres universidades de Galicia podemos atopar diversas materias relacionadas con lingua, literatura, cultura, tradución ou interpretación do portugués. Porén, salvo no caso concreto do “Grao en galego e portugués: Estudos lingüísticos e literarios”, da Universidade de Coruña, ou no “Grao en tradución e interpretación”, da Universidade de Vigo, as materias relacionadas co portugués ofértanse de xeito residual. Tanto é así que os es-

¹ En <http://www.dpgaliza.org/>. (Data de consulta: 08/03/2012).

tudantes do actual “Grao en lingua e literatura galega”, da Universidade de Santiago de Compostela ou do “Grao en estudos de galego e español”, da Universidade de Vigo non posúen os créditos suficientes para acadar a habilitación de portugués outorgada pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia debido aos poucos créditos que desta lingua cursan nos seus planos de estudo.

A crecente actividade tradutora e interpretativa que está a ser demandada tanto en Galicia como no resto do Estado coa combinación lingüística español-portugués fai que cada vez máis profesionais da mediación lingüística se interesen por unha lingua (e por unha cultura) moitas veces esquecida no noso país. Por esta razón, comprobamos que cada ano soben as inscricións de matrículas —no ensino secundario, nas escolas oficiais de idiomas ou nas universidades— que teñen como fin a aprendizaxe da lingua portuguesa na nosa comunidade.

Mais pasemos agora ás diversas saídas profesionais que esta lingua ofrece para, posteriormente, centrámonos na figura do intérprete de conferencias. O abano de profesións que o estudo desta lingua ten é extenso e, deste xeito, comprobamos que os profesionais da mediación lingüística² que traballan con esta lingua non teñen dificultades á hora de encontrar emprego. Non é a nosa intención facer unha listaxe coas posíbeis saídas profesionais que, por outra banda, sería interminábel, mais si ofrecer unha visión daquelas que maior demanda teñen tanto na empresa pública como na privada.

1. A docencia. Na nosa comunidade, as posibilidades de impartir docencia desta lingua son diversas, e van desde o ensino secundario ata as escolas oficiais de idiomas, pasando polas universidades galegas. De calquera xeito, como comentabamos anteriormente, o ensino secundario non conta, polo de agora, con prazas propias de especialistas en lingua portuguesa. Isto fai que os especialistas cos que contamos teñan que desenvolver o seu labor noutras comunidades, como Castela León ou, sobre todo, Estremadura, ata que conseguen aprobar o concurso-oposición de Escolas Oficiais de Idiomas. Verbo da docencia temos de apuntar igualmente que, así como no ámbito público polo de agora non está moi desenvolvida, si o está no eido privado, onde cada vez é maior o número de empresas (e de asociacións de empresarios) que demandan profesorado de portugués para impartir docencia aos seus traballadores e traballadoras.
2. A tradución. Existen multitude de encargos de tradución inversa español-portugués (textos científico-técnicos, especializados, etc). Moitas destas encargos van parar a cidades como Madrid ou Barcelona, cando nós consideramos que o mercado da tradución —tanto en directa como en inversa— debería, dentro do Estado español, estar en Galicia.

² Incluímos aquí a filólogos, tradutores, intérpretes, docentes e correctores, é dicir, todos aqueles que traballan coa lingua portuguesa no seu ámbito laboral.

3. A interpretación xurada. Hai moita demanda e unha falta importante de profesionais tal e como demostra o estudo presentado por del Pozo e Gómez (2012). Os exames para ser intérprete xurado convócaos a Oficina de Interpretación de Linguas de Madrid para a combinación lingüística portugués-español. Na nosa comunidade existe, desde o ano 2007, unha convocatoria para a combinación lingüística portugués-galego. Por outra banda, Portugal non conta con este nomeamento e así, aquelas persoas portuguesas que precisen xurar as súas traducións ben acoden aos profesionais nomeados polo Estado español, ben acoden a un notario portugués³.
4. Guía de turismo especializado/a da Xunta de Galicia. Posibelmente unha das saídas profesionais menos coñecidas mais que ofrece bastantes oportunidades, xa que así como existen guías de turismo especializados/as para o inglés e para o francés, o portugués case non conta con profesionais neste sector debido ao descoñecemento que houbo ao longo dos anos desta lingua neste ámbito de traballo e debido tamén á formación recibida⁴.

Consideramos, por estas razóns expostas, que o coñecemento da lingua portuguesa pode garantir innumerábeis saídas profesionais a aquelas persoas que o posúan, non só nos exemplos anteriormente citados, mais tamén naqueles que, aínda que menos coñecidos, si ofrecen a posibilidade de traballar coa combinación lingüística galego/español-portugués⁵.

O intérprete de conferencias

Pasemos agora á figura do intérprete de conferencias, figura central para o noso traballo. O Estado español conta con moi poucos profesionais para o ámbito da interpretación e, moitos dos existentes só realizan interpretación directa. Debemos sinalar que a aprendizaxe desta técnica nesta combinación

³ Esta opción non é moi recomendada, xa que ademais de que a encarga resulta máis cara, a persoa que fai a tradución non ten porque posuír ningún coñecemento do ámbito xurídico ou económico para realizar a encomenda, pois o único que declara ante o notario é que ela realizou a tradución. O que conta a nivel burocrático non é a tradución, senón o selo do notario.

⁴ Temos que dicir que o Grao en Turismo da Universidade de Vigo oferta a lingua portuguesa como optativa; mais é o único en Galicia que oferta esta lingua. Por outra banda, debemos ter en conta que, na maioría dos casos, as persoas que se presentan ás probas de guías de turismo especializados/as son diplomados/as ou graduados/as en Turismo.

⁵ Referímonos, por exemplo, aos cursos ofrecidos pola Confederación de Empresarios de Pontevedra para traballadores en activo ('plan continua') ou desempregados ('plan FIP'), moi abundantes e con falta de docentes para impartilos, ou aos cursos de portugués que ofrece o Centro de Linguas da Universidade de Vigo. Podemos incluír tamén a posibilidade que terían as persoas galegas que quixesen desenvolver a súa actividade profesional en Portugal, xa que na empresa privada do país veciño son poucos os traballadores que dominan a lingua española –e case que ninguén a galega– e, xa que logo, escasa é a competencia que teñen para redactar a correspondencia comercial, as traducións ou as interpretacións que precisan de xeito profesional.

lingüística só se ofrece no Estado no Grao en tradución e interpretación da Universidade de Vigo⁶. Ao ser o único grao do Estado que imparte docencia de interpretación na combinación portugués-español confírenos unha importancia capital, pois dános a oportunidade de formar novos intérpretes que serán absorbidos de xeito moi rápido polo mercado profesional.

A día de hoxe, ningún mediador lingüístico que traballe na nosa comunidade pode negar que a combinación lingüística español-portugués⁷ é unha das máis demandadas no ámbito da tradución ou da interpretación e, porén, esta non conta cos suficientes profesionais para traducir ou interpretar —de xeito idóneo— o volume de encargos existentes nesta combinación. Así, mentres noutros pares de linguas si podemos contar cun grande abano de bos profesionais⁸, neste exemplo en concreto son poucos aqueles que se animan a traducir ao portugués en Galicia, e xa non digamos a interpretar, pois a nosa comunidade non conta con máis de catro intérpretes capaces de o facer en inversa.

Consideramos, xa que logo, conveniente outorgar á materia “Interpretación Idioma 2: Portugués-Español”, ofertada no Grao en tradución e interpretación da Universidade de Vigo a importancia que na realidade ten polas súas repercusións de cara ao mercado, razón pola cal é preciso facer todo o posíbel para que, mesmo que o grao de catro anos non sexa suficiente para formar a verdadeiros profesionais da interpretación, sexamos capaces de pór no mercado aos nosos estudantes coa maior competencia posíbel. Currais referíndose ás linguas de traballo na interpretación en Galicia sinala que o caso da combinación lingüística con portugués resulta peculiar, dado que en moitas ocasións se esixe de forma ‘encuberta’. Por outra banda, o autor considera que:

[...] esta característica do mercado galego, combinada coa relativa —ao tempo que paradoxal— escaseza de intérpretes de portugués, fai pensar que tal vez non estaría de máis colocar dende a Facultade de Filoloxía e Tradución un maior énfase na inclusión e prioridade do portugués á hora de formular os currículos da licenciatura, en particular no relativo aos estudos de interpretación (2010: 131).

Tamén Martínez Beiras, respecto á situación xeográfica na que se atopa a nosa universidade apunta que

Son escasos os profesionais cualificados que hai hoxe en día no país que poidan levar a cabo estas encomendas [cara ao portugués], polo tanto este dato

⁶ Na Universidad de Granada ofértase pero non se imparte e na Universitat Autònoma de Barcelona impartíuse algúns anos, mais deixouse de ofertar.

⁷ A orde das linguas non está posta ao chou, e así como no caso doutras combinacións lingüísticas, como por exemplo inglés-español, a orde é inglés (L.O.) e español (L.M.), no caso concreto da combinación portugués-español a orde varía e pasa a ser a tradución ou a interpretación inversa o que prima.

⁸ Referímonos aos profesionais que traballan na combinación inglés/francés-español.

debería terse en conta á hora de incluír no plano de estudos unha materia que prepare ao alumnado para desenvolver esta tarefa e para superar con éxito o exame que outorga a habilitación para exercer a profesión de tradutor e intérprete xurado nesa combinación lingüística (2010: 52).

Relacionado coa situación xeográfica apuntada por Martínez Beiras, temos que sinalar que tanto esta como a lingua propia de Galicia axudan á hora de especializarse no eido da interpretación; porén non podemos obviar os calcos e interferencias que aparecen na combinación lingüística (español-portugués), cando os intérpretes teñen o galego como lingua materna, á hora de realizar unha interpretación simultánea, e subliño simultánea dado que se fose unha interpretación consecutiva —na que existe unha maior diferenza de tempo entre o discurso realizado polo orador e aquel producido polo intérprete— algunhas destas interferencias non se producen.

Para que se vexa máis claro imos citar as características das dúas técnicas a partir dos modelos de esforzos de Gile (1995). Segundo este autor, a interpretación simultánea componse de tres esforzos principais: escoita (E), Producción (P) e Memoria (M); aos que hai que engadir o esforzo da coordinación (C):

$$IS = E + P + M + C$$

A interpretación consecutiva consta de dúas fases. Nunha primeira desparece o esforzo de produción que tiñamos na IS, mais no seu lugar aparece un novo esforzo: o da produción de notas (N). A memoria a curto prazo (M) é agora o tempo existente entre que se escoita o discurso e se decide a tomar as notas:

$$IC 1 = E + M + N + C$$

Na segunda fase, o esforzo de memoria (R) é agora de longo prazo, xa que o intérprete lembra as partes do discurso que escoitou minutos antes. Existe tamén un esforzo de lectura das notas (L) e un esforzo de produción do discurso (P):

$$IC 2 = R + L + P$$

A grande diferenza existente entre a interpretación simultánea e a consecutiva é que na segunda delas as restricións de tempo son tan escasas que o intérprete non ten que facer moito esforzo de coordinación. Isto fai que haxa menos interferencias entre a lingua orixe (LO) e a lingua meta (LT). Mais vexamos agora como se producen esas interferencias.

Tal e como apuntabamos noutro traballo (Montero, 2012) a maior dificultade que tivo que superar o alumnado da materia “Interpretación Simultánea C>A: Portugués-Español” ao longo destes cinco anos —e cremos que seguirá a ser o principal problema docencia de “Interpretación Idioma II: Portugués-Español”, que ofrecemos no Grao en tradución e interpretación— foron as interferencias do galego (lingua materna de moito alumnado) na súa formación como intérpretes simultáneos na combinación portugués-español-portugués. A súa visualización máis notoria é a existencia dun elevado número de “falsos amigos”, aos que Álvarez Lugrís (1997: 83), se refire con estas palabras:

[...] a definición máis axeitada de falso amigo semella ser a de *interferencia lingüística* provocada por unha semellanza formal de dous termos en dúas linguas distintas; mellor dito: unha interferencia da lingua materna noutra lingua consecuencia de certas semellanzas formais.

Para o autor, esta interferencia fainos cometer erros semánticos e sintácticos debido a que a similitude dos significantes non está acompañada dunha similitude dos significados. Evitar os erros que provocan os falsos amigos dependería “[...] dos coñecementos de cada quen, mais tamén da concentración, da atención e da capacidade de se substraer á influencia da lingua materna (Álvarez Lugrís, 1997: 84).

Estas interferencias son máis apreciábeis canto maior é o grao de proximidade entre as linguas. Á escolla lingüística que tratamos neste artigo (español-portugués) temos que engadir as interferencias dunha terceira lingua (o galego) que produce, ademais das interferencias que xa poderían aparecer de seu entre o español e o portugués, interferencias que fan que o intérprete que as comete as reproduza sen apenas decatarse. Alonso Bacigalupe apunta que

[...] la experiencia sugiere que cuando se trabaja con lenguas y culturas próximas, en muchas ocasiones es posible traducir microgestionando pequeñas unidades, sin necesidad de acometer costosas tareas de comprensión exhaustiva y sin tomar decisiones complejas sobre significados. (2009: 14)

O autor sinala que o intérprete traballa nun contexto de interacción directa orador-público que supón “una importante limitación temporal en su trabajo, que le impide, a menudo, corregir, revisar o editar la versión ofrecida”. (Alonso, 2009: 18)

Cando o intérprete está a realizar o seu labor, entre a fase de escoita en español, e a de produción en portugués, prodúcese a interferencia da lingua galega, o que fai que el, á hora de interpretar a unidade de sentido, poida pensar que o seu discurso se produce en portugués; pero poder pasar que o que se produza é un discurso en galego con fonética portuguesa.

O profesor Vidal Figueroa (1995: 145-151), (1997: 67-74), (2001: 193-202) apunta cos seus “presuntos” falsos amigos entre o galego e o portugués a importancia que ten o feito de admitir que estamos ante dous agregados de múltiples linguas funcionais, e por tanto non só é posíbel traducir do galego para o portugués, ou ao revés, senón tamén é posíbel traducir entre si diversas linguas funcionais galegas ou diversas linguas funcionais portuguesas. Este mesmo autor engade que é innegábel a grande semellanza que se dá entre o galego e o portugués, o cal, se ben por unha parte facilita a comprensión da maioría dos enunciados elaborados na outra lingua, sen necesidade dunha

preparación previa —de aí que se teña falado do bilingüismo inherente aos falantes de calquera delas—, por outra parte é a causa dun grande número de erros na comprensión —e na tradución ou interpretación— de moitas palabras e construcións, aparentemente coñecidas pero que teñen valores de uso, matices, e por veces mesmo significados, abertamente diferentes.

No noso caso non cremos oportuno facer, como el fixo, unha escolla por orde alfabética, mais si exemplificar algúns termos ou expresións que acostuman aparecer nos traballos de interpretación que se fan habitualmente no ámbito sociopolítico (congresos, simposios, reunións de negocios, etc.), e dicir tamén que moitas delas existen en portugués, pero con significados diferentes ou con non tanta frecuencia de uso.

Os exemplos que propomos a continuación están sacados das sesións de interpretación inversa realizadas na materia de “Interpretación Simultánea C>A: PT-ES/GA”. Queremos incidir neste feito; pois nesta materia só se pode interpretar cara ao galego ou castelán; porén ao longo do presente ano, fixemos diversas interpretacións cara ao portugués (a pedido do alumnado) que resultaron moi frutíferas para o desenvolvemento da docencia. Non pretendemos ser exhaustivos; mais si servir de axuda para os futuros licenciados (e graduados) en tradución e interpretación que pensen en traballar de xeito profesional neste ámbito da interpretación e nesta combinación lingüística.

ALCALDE-*ALCALDE*-PRESIDENTE DA CÂMARA

El alcalde de Faro afirmou que la situación estaba controlada.

* O *alcalde* de Faro afirmou que a situação estava controlada.

O Presidente da Câmara de Faro afirmou que a situação estava controlada.

AYUNTAMIENTO-*CONCELHO*-CÂMARA MUNICIPAL

El ayuntamiento de Tui conmemora un año más el 25 de abril de 1974.

* O *concelho* de Tui comemora um ano mais o 25 de Abril de 1974.

A Câmara Municipal de Tui comemora mais uma vez o dia 25 de Abril de 1974.

CARTERA-*CARTEIRA*-PASTA

Álvaro Santos Pereira mantiene la cartera de Economía.

Álvaro Santos Pereira mantém a *carteira* da Economía.

Álvaro Santos Pereira mantém a pasta da Economía.

CONCEJAL-*CONCELHEIRO*-VEREADOR

El concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela ha dado la enhorabuena al proyecto presentado por su homólogo lisboeta.

* O *concelheiro* de Cultura do *concelho* de Santiago de Compostela deu os seus parabéns ao projeto presentado pelo seu homólogo lisboeta.

O vereador da Cultura da Câmara Municipal de Santiago de Compostela deu os seus parabéns ao projeto presentado pelo seu homólogo lisboeta.

CUMBRE-CUMIO-CIMEIRA

La cumbre de Lisboa aprobó una estrategia global para promover el crecimiento, la competitividad y el empleo.

* O *cumio* de Lisboa aprovou uma estratégia global para promover o crescimento, a competitividade e o emprego.

A cimeira de Lisboa aprovou uma estratégia para global para promover o crescimento, a competitividade e o emprego.

EXPRESAR-EXPRESAR-EXPRIMIR

El Presidente de la CEP expresó su conformidad con el acuerdo firmado.

* O Presidente da CEP *expressou* a sua conformidade com o *acordo* assinado.

O Presidente da CEP exprimiu a sua conformidade com o convénio assinado.

HUELGA-FOLGA-GREVE

La población de la ciudad portuguesa de Lisboa está en huelga.

* A população de Lisboa está em *folga*.

A população de Lisboa está em greve.

MANTENIMIENTO-MANTEMEN TO-MANUTENÇÃO

El mantenimiento de las calles de la ciudad depende del ayuntamiento.

* O *mantemen to* das ruas da cidade depende do *concelho*.

A manutenção das ruas da cidade é labor da Câmara Municipal.

POBLACIÓN-POVOAÇÃO-POPULAÇÃO

La población de Guimarães ya se siente parte de lo que estamos haciendo.

* A *povoação* de Guimarães já se sente parte do que estamos a fazer.

A população de Guimarães já se sente parte do que estamos a fazer.

SIMPOSIO-SIMPÓSIO-JORNADA

El simposio organizado por la Confederación de Empresarios de Pontevedra fue un éxito.

* O *simposio* organizado pela Confederação de Empresários de Pontevedra foi um sucesso.

A jornada organizada pela Confederação de Empresários de Pontevedra foi um sucesso.

SOCIEDAD-SOCIEDADE-PARCERIA

Las sociedades se pueden establecer entre sujetos públicos o privados.

* As *sociedades* podem-se estabelecer entre sujeitos públicos ou privados.

As parcerias podem ser estabelecidas entre sujeitos públicos ou privados.

Ademais dos exemplos expostos, poderíase incluír neste apartado unha listaxe de interferencias léxicas demasiado extensa para ser tratada neste artigo, como: *acórdão*, *autarquia*, *contributo*, *convénio*, *despacho*, *local*, *pelouro* ou *perito*; termos que trataremos nun futuro traballo dentro do apartado “instrumenta” desta mesma revista.

Consideracións finais

Neste traballo quixemos ofrecer unha visión global dos estudos e das saídas profesionais ligadas á tradución e a interpretación en Galicia coa combinación lingüística de portugués. Comprobamos que moitas delas están aínda por florecer; mais estamos convencidos de que logo verán a luz.

Centrámonos despois no eido da interpretación simultánea, materia que se imparte unicamente [dentro do Estado] no Grao en tradución e interpretación que se ofrece na Universidade de Vigo. Neste apartado incidimos naquilo que consideramos é a maior dificultade que ten o alumnado da materia de interpretación na combinación español-portugués, que é o das interferencias do galego en tanto que lingua materna.

A modo de conclusión queremos deixar claro que estas interferencias léxicas non han de dar unha idea negativa da utilidade dun coñecemento previo da lingua galega para quen se queira iniciar no ámbito da interpretación simultánea portugués-español-portugués. De feito, opinamos xustamente o contrario e consideramos que aqueles futuros profesionais que teñan o galego como lingua materna teñen boa parte do camiño andado, aínda que isto non os exime de seren conscientes das posíbeis interferencias que esta última lles poida xerar.

Referencias bibliográficas

- ALONSO BACIGALUPE, L. (2009) *El procesamiento de la información durante la interpretación simultánea: un modelo en tres niveles*, Granada: Editorial Atrio.
- ÁLVAREZ LUGRÍS, A. (1997) *Os falsos amigos da traducción. Criterios de estudio e clasificación*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- CURRAIS ARCAJ, J. (2010) “Aproximación ao mercado da interpretación de conferencias en Galicia”, en ALONSO BACIGALUPE, L. [Ed.] *Inserción profesional d@s estudantes de tradución e interpretación*, Granada: Editorial Atrio, pp. 129-135.
- DEL POZO TRIVIÑO, M. e GÓMEZ LÓPEZ, E. (2012) *Tradución e interpretación nos servizos públicos e asistenciais de Galicia. Primeiros pasos en investigación*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- GILE, D. (1995) *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- MARTÍNEZ BEIRAS, A. (2010) “Achegas para o ensino da tradución audiovisual”, en MONTERO DOMÍNGUEZ, X. (ed.) *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*, Vigo: Servizo de publicacións da Universidade de Vigo, Col. Tradución & Paratradución (vol. IV), pp. 49-58.
- MONTERO DOMÍNGUEZ, X. (2012) “Didáctica de la interpretación Portugués-Español”, en DIAZ FOUQUES, O. (ed.) *Olhares & Miradas. Reflexiones sobre la traducción portugués-español y su didáctica*, Granada: Editorial Atrio, pp. 53-65.
- VIDAL FIGUEROA, T. (1995) “Presuntos falsos amigos entre portugués e galego I”, en *Viceversa, Revista galega de traducción*, 1, Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, pp. 145-151.
- VIDAL FIGUEROA, T. (1997) “Presuntos falsos amigos entre portugués e galego II”, en *Viceversa, Revista galega de traducción*, 3, Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, pp. 67-74.
- VIDAL FIGUEROA, T. (2001) “Presuntos falsos amigos entre portugués e galego III”, en *Viceversa, Revista galega de traducción*, 6, Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, pp. 193-202.

**A RAPOSA D'O *PRINCIPIÑO* NON QUERÍA SER
DOMESTICADA SENÓN CATIVADA. COMPARACIÓN
DAS TRADUCIÓNS CASTELÁ E GALEGA D'O *PRINCIPIÑO***

Rebeca Lema Martínez, Sara Maquieira Fontán

Universidade de Vigo

relema@uvigo.es, saramaquieira@hotmail.fr

[Recibido 14/09/11; aceptado 11/02/12]

Resumo

Este artigo dá conta das diferenzas tradutolóxicas existentes entre as traducións castelá e galega con respecto á obra orixinal en francés *Le petit prince*. Os erros de lectura e/ou as malas interpretacións do texto orixinal, poden dar lugar a traducións pouco adecuadas. As autoras queren facer fincapé na tradución do verbo francés *apprivoiser*, que malia non parecer moi relevante a primeira vista, supón unha peza clave para a comprensión da esencia da obra de Saint-Exupéry. Este tipo de desatinos está motivado en moitos casos pola utilización de dicionarios bilingües. Malia que os devanditos dicionarios poidan ser unha ferramenta de moita utilidade para profesionais da tradución, cómpre cuestionar sempre a súa autoridade. A hipótese de que exista unha relación lineal entre as terminoloxías de diferentes linguas é insostible para calquera bo/a tradutor/a. Por outra banda, tamén se entrevé a falta da figura dunha persoa revisora, fundamental para evitar erros culturais e ortolingüísticos e mesmo atenuar os chamados «vicios» do/a tradutor/a.

Palabras clave: tradución, domesticar, cativar, *apprivoiser*, revisor/a

Abstract

This article examines the differences in Castilian and Galician translations from the original French of *Le petit prince* and the misinterpretations of the original text that cause unsuitable translations. In this study, the authors wish to focus, in particular, on the translation of the French verb *apprivoiser*, which, though seemingly unimportant, is, in fact, key to a thorough understanding and appreciation of Saint-Exupéry's book. In many cases, the mis-translations examined here arise from the use of bilingual dictionaries. Though such dictionaries are an indispensable resource for translation professionals,

the authority of these sources must always be checked. The idea of a direct relationship between terminologies from different languages is not sustainable for every good translator. The lack of a reviewer for translations is apparent, the presence of which is essential to the cultural and ortolinguistic integrity of the text and keeps the so called “translator’s bad habits” in check.

Key words: translation, to tame, *cativar*, *apprivoiser*, reviewer.

Non cabe a menor dúbida de que *O principiño* é un dos libros máis lidos do mundo e, polo tanto, máis traducidos. Aínda que estea catalogado como un libro infantil, compila un amplo abano de reflexións de carácter filosófico, sobre como estar no mundo e a forma de ver o momento histórico. Ademais, este libro marca un estado de evolución da sensibilidade humana. Nel observamos como cuestións moi sinxelas poden ter moitas complicacións. Tamén é un libro moi imaxinativo e un exemplo é o momento en que o protagonista lle pide ao autor que lle debuxa un año e este debuxa unha caixa. Velaquí unha mostra ben palpable de que a imaxinación é moito máis importante que a vista.

Por outra banda, a obra conta cun elemento que chama especialmente a atención, que é o verbo *apprivoiser*¹. Este traduciuse en máis dunha lingua como «domesticar» no canto de «cativar», que sería a tradución máis axeitada tendo en conta o contexto e o sentido que o autor lle dá. Esta eiva de tradución, xunto con outras, condiciona enormemente a lectura da obra, de aí a análise das traducións ao galego e ao castelán desta.

O autor

O autor, Antoine Marie Jean-Baptiste Roger de Saint-Exupéry, escritor, poeta e aviador francés, naceu o 29 de xuño de 1900 en Lyon, no seo dunha familia nobre. Estudou belas artes e arquitectura, mais durante o servizo militar fíxose piloto e en 1926 comezou a traballar como piloto aeropostal. A partir de 1935 traballou como correspondente dos xornais *L’Intransigeant* e *Paris Soir* en Rusia e España. Durante a II Guerra Mundial, combateu como piloto de recoñecemento e, despois da caída de Francia, instalouse en Nova York, onde escribiu *Le petit prince*. A obra foi publicada en 1943 en Nova York e en 1945 en Francia. O conto, cheo de encanto e humanidade convértese axiña nun inmenso éxito mundial. O 21 de xullo de 1944 de Saint-Exupéry despegou dun campo de aviación de Córsega para cumprir unha misión da cal non regresaría xamais.

¹ Este artigo comezou sendo un traballo académico para o seminario «Memoria, mestizaxe e migración» impartido por Xoán Garrido Vilariño no mestrado de investigación da Universidade de Vigo «Tradución & Paratradución». Tivemos o privilexio de ter como informante a Luz Divina Alonso Troncoso, quen reparara na desafortunada tradución de *apprivoiser* despois de ser alertada por unha colega súa, profesora de francés no ensino secundario.

Os tradutores

Carlos Casares, o tradutor da obra cara ao galego, naceu en Ourense en 1941 pero criouse en Xinzo de Limia. Tivo unha infancia feliz que se desenvolveu nun ambiente familiar e máis ben labrego. Estudou filosofía e letras na Universidade de Santiago de Compostela e foi lector en varias universidades europeas. Foi escritor, editor e catedrático de instituto. En 1977 foi elixido membro da RAG e en 1996 presidente do Consello da Cultura Galega. Entre outras publicacións, foi colaborador da revista *Grial* e do xornal *La Voz de Galicia*. Obtivo varios premios da Crítica da Narrativa Galega. Carlos Casares faleceu no ano 2002.

O primeiro tradutor da obra cara ao castelán, Bonifacio del Carril, naceu en Buenos Aires (Arxentina) en 1911. Foi nomeado doutor en dereito pola Universidad de Buenos Aires. Traballou como avogado, diplomático, historiador e escritor. Como historiador foi membro da Academia Nacional de la Historia (Arxentina) e presidiu tres veces a Academia Nacional de Bellas Artes (Arxentina). Como escritor colaborou co xornal *Nación* e traballou durante máis de cincuenta anos como editor literario en Emecé Editores. Bonifacio del Carril faleceu en 1994.

Canto ás traducións, centrámonos na comparación dos textos e paratextos das versións galega e castelá por seren as linguas de recepción da obra no noso espazo e porque:

Crear dous espazos de descrición, un de tradución e outro de paratradución, resúltanos fundamental desde o punto de vista metodolóxico, porque nos permite analizar as distintas caras do traducir. (Garrido Vilariño, 2004: 32)

Non obstante, o estudo podería ser ampliado nun futuro a outras catro linguas: o alemán, o inglés, o italiano e o portugués, linguas ás que recorremos unicamente no caso da tradución de *apprivoiser* dada a relevancia que ten este termo na recepción literaria do texto traducido.

Partimos da base de que ambos os dous tradutores: Carlos Casares e Bonifacio del Carril, eran persoas competentes en galego e castelán, respectivamente. Por este motivo, non pretendemos en ningún caso facer unha crítica, senón todo o contrario. O noso obxectivo é elaborar un comentario para que os erros mencionados se teñan en conta e non se volvan reproducir en futuras traducións.

No caso do galego hai que ter en conta que a tradución se realizou nunha época prenORMATIVA na que esta era unha lingua altamente minorizada. Por outra banda, Casares era, ademais de director da editorial Galaxia, un escritor galego moi importante e unha personalidade de enorme influencia na nosa cultura e iso condicionou enormemente a recepción da tradución. Casares consideraba que unha obra desta transcendencia debía estar traducida ao galego

e tal iniciativa merece xa todas as loanzas. Non obstante, non parece que fose consciente de que traballar en lingua galega require un plus de rigorosidade por mor dos prexuízos que as/os falantes teñen cara á súa lingua. A tradución debería ter en conta todas as variedades lingüísticas e sociolingüísticas do galego por ser *O principião* un libro tan lido. Ao contrario ca no caso do castelán, que conta co beneficio do costume, a tradución ao galego cumpre tamén unha función normalizadora, por iso, non abonda con que unha obra estea moi ben traducida, senón que ten que estar perfecta.

Con todo, cómpre mencionar que a tradución d'*O principião* é anterior á actual normativa de 2003, de aí que haxa unha importante proporción de léxico («quedar *chafucado», *«solercias», *«zafrañar», *«trambilicado»...) non normativo. Isto non impide a comprensión do texto mais si o contextualiza ao empregar un vocabulario determinado. Hai que destacar o caso dos castelanismos, como no seguinte exemplo, no que se utiliza o termo «capullo» no canto de «casulo»:

[TO]² *Le Petit Prince* (p. 31): «Le petit prince, qui assistait à l'installation d'un bouton énorme.»

[TTG]³ *O principião* (p. 33): «O principião asistiu ó nacemento dun enorme capullo.»

[TTE]⁴ *El principito* (p. 38): «El principito, que asistió a la formación de un capullo enorme.»

Outra cuestión importante é a confusión entre o antepretérito de indicativo e o pretérito de subxuntivo. No exemplo seguinte a forma correcta é o pretérito de subxuntivo e non o antepretérito de indicativo, xa que non se trata dunha acción anterior a un referente pasado, senón dunha acción irreal que se produce simultánea ou posteriormente a outra:

[TO] *Le petit prince* (p. 64): «Elle se sentirait bien vexée, se dit-il, si elle voyait ça...»

[TTG] *O principião* (p. 72): «Se ela vira isto -diciase o principião- sentiríase avergoñada... »

[TTE] *El principito* (p. 81): «Se sentiría bien vejada si viera esto, se dijo...»

Por outra banda, *vejada* en castelán ten connotacións moito máis negativas do que *vexée* en francés e «avergoñada» ten outro significado totalmen-

² TO: Texto orixinal

³ TTG: Texto traducido en galego

⁴ TTE: Texto traducido en castelán

te distinto. Consideramos pois que *herida* e «ferida» respectivamente serían máis axeitados.

No caso de Bonifacio del Carril, cómpre mencionar a súa nacionalidade arxentina, o que explica que en moitas ocasións nos encontremos na obra en castelán con expresións e frases feitas que poidan resultar estrañas no castelán peninsular, pero que, se cadra, se trata de traducións feitas de xeito inconsciente por parte do mediador, coma nos seguintes exemplos:

[TO] *Le petit prince* (p11): «J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans.»

[TTG] *O principião* (p10): «Deste xeito, vivín só, sen ninguén con quen poder falar verdadeiramente, ata que tiver unha avaría, hai seis anos, no deserto do Sahara.»

[TTE] *El principito* (p14): «Viví así, solo, sin nadie con quien hablar verdaderamente, hasta que tuve una *panne* en el desierto de Sahara, hace seis años.»

Resulta estraño o mantemento de *panne* na versión castelá máis non o é tanto se temos en conta que na Arxentina e noutros países sudamericanos como Chile é moi común o emprego desta expresión. Así, podemos atopar titulares como: *Argentina se queda en panne*⁵. Por outra banda, na versión castelá sería máis idiomática a denominación *desierto del Sáhara* ca *desierto de Sahara*. Da mesma maneira, tanto na versión galega coma na castelá «Sáhara» aparece sen til cando debería levalo.

Outros exemplos de arxentinismos son a utilización dos termos *horror* como sinónimo de «medo» e *pájaros silvestres* no canto de *pájaros salvajes* respectivamente.

[TO] *Le petit prince* (p32): «Horreur des courants d'air.»

[TTG] *O principião* (p35): «Medo das correntes de aire.»

[TTE] *El principito* (p40): «Horror a las corrientes de aire.»

[TO] *Le petit prince* (p34): «Je crois qu'il profita, pour son évacion, d'une migration d'oiseaux sauvages.»

[TTG] *O principião* (p37): «Penso que, para se ir, o principião aproveitou unha emigración de paxaros salvaxes.»

[TTE] *El principito* (p42): «Creo que, para su evación, aprovechó una migración de pájaros silvestres.»

Neste último exemplo, en cambio, a tradución de *cueillir* por *cortar* débese fundamentalmente ao intento do autor de evitar o termo tabú *coger*;

⁵ Fonte: Diariopyme.com (2009)

por ter este verbo connotacións sexuais na Arxentina e outras zonas de Sudamérica.

[TO] *Le petit prince* (p48): «Mais tu ne peux pas cueillir les étoiles!»

[TTG] *O principião* (p53): «¡Pero ti non podes colle-las estrelas!»

[TTE] *El principito* (p59): «¡Pero tú no puedes cortar las estrellas!»

Ademais dos devanditos dialectalismos, hai outros elementos que poden facer que a versión castelá resulte estraña. Un exemplo é a excesiva proximidade ao texto orixinal, que en moitos casos dá lugar a calcos, como nos seguintes exemplos:

[TO] *Le petit prince* (p21): «Un dessin va, et l'autre ne ressemble plus.»

[TTG] *O principião* (p22): «Un debuxo parecerase, e outro non se parecerá nada.»

[TTE] *El principito* (p25): «Un dibujo va, y el otro se parece más.»

[TO] *Le petit prince* (p23): «Or un baobab, si l'on s'y prend trop tard, on ne peut jamais plus s'en débarrasser.»

[TTG] *O principião* (p24): «Se aparece un baobab e non se acode a tempo e non se corta de seguida, despois xa non se pode un desfacer del.»

[TTE] *El principito* (p25): «Y si un baobab no se arranca a tiempo, ya no es posible desembarazarse de él.»

Tanto no primeiro exemplo a tradución castelá *Un dibujo va* para *Un dessin va* coma no segundo a do verbo *desembarazarse* para *s'en débarrasser* son claros calcos do francés. Pola contra, o galego ofrece solucións acertadas nos outros dous casos debidas en gran medida a unha tradución máis afastada do texto orixinal. Como resultado deste afastamento, prodúcese unha maior domesticación, polo que a tradución de Casares será máis familiar para o público lector ca a de Del Carril. Velaquí un exemplo destas dúas estratexias de tradución:

[TO] *Le petit prince* (p20): «J'ai vu une maison de cent mille francs.»

[TTG] *O principião* (p21): «Vin unha casa que vale cen mil pesos.»

[TTE] *El principito* (p24): «He visto una casa de cien mil francos.»

Como podemos observar, na tradución galega de *francs* por «pesos», priorízase a aceptabilidade no eido receptor, o que, ás súas vez, agocha a orixe da obra. Pola contra, a orixe francesa é ben visible na versión ao castelán, na que se prefire optar pola adecuación á lingua e cultura orixinal. No tocante á tradución castelá, cómpre destacar o uso de estruturas arcaizantes ao longo de

toda a obra. Un exemplo é o seguinte: *Díjose a si mismo* en lugar de *Se dijo a si mismo* (p50).

O que teñen en común tanto a tradución galega como a castelá é que en moitos casos achegan solucións pouco axeitadas para determinados termos en francés. Cremos que isto se debe á utilización de dicionarios bilingües por parte dos tradutores e en moitos casos mesmo poderíamos ousar afirmar que se trataba do mesmo dicionario. A continuación presentamos unha escolma dos casos de traducións inapropiadas máis relevantes. O uso dos devanditos dicionarios bilingües implica un comportamento tradutivo que parte da base dunha relación unidireccional entre as linguas e os seus termos, o que supón unha versión pobre e mecánica do proceso tradutivo. O exemplo máis relevante é a tradución do xa comentado verbo *apprivoiser* por domesticar. Esta incorrección non é exclusiva do par de linguas castelán/galego co que traballamos inicialmente, senón que se estende a outras linguas como o alemán, o inglés e o italiano. Na seguinte cita observamos como en todas as linguas anteriores se traduce erradamente *apprivoiser* como «domesticar» e só en portugués se traduce con éxito como «cativar».

[TO] *Le petit prince* (p 67): «-Je ne puis pas jouer avec toi, dit le renard. Je ne suis pas apprivoisé.»

[TTG] *O principito* (p74): «-Non podo xogar contigo- dixo o raposo- Non estou domesticado.»

[TTE] *El principito* (p82): «-No puedo jugar contigo- dijo el zorro- No estoy domesticado.»

[TTGR]⁶ *Der kleine Prinz* «-Ich kann nicht mit dir spielen», sagte der Fuchs. Ich bin noch nicht gezähmt!»

[TTEN]⁷ *The Little Prince* «-I can't play with you» said the fox, «I'm not tame».

[TTIT]⁸ *Il Piccolo Principe* (p91): «-Non posso giocare con te», disse la volpe, «non son o addomesticata.»

[TTPT]⁹ *O principezinho* (p67): «-Não posso brincar contigo, disse a raposa. Ainda ninguém me cativou.»

Consideramos que un desatino tan frecuente se debe á utilización de dicionarios bilingües, e concretamente o *Diccionario Larousse Francés-Español*, no que o termo *apprivoiser* fornece como primeira acepción «domesticar» e, sobre todo, cando fai referencia a animais. *Apprivoiser* é unha palabra de vital importancia na obra non só porque apareza catorce veces senón porque

⁶ TTGR: Texto traducido en alemán

⁷ TTEN: Texto traducido en inglés

⁸ TTIT: Texto traducido en italiano

⁹ TTPT: Texto traducido en portugués

é clave na descuberta do afecto por parte do protagonista. Por outra banda, o propio contexto indícanos que o termo axeitado é «cativar» e non «domesticar», xa que cando o principião lle pregunta á raposa polo significado de *apprivoiser*, esta responde:

«C'est une chose trop oubliée. Ça signifie "créer des liens"... Si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. Je connaîtrai un bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sous terre. Le tien m'appellera hors du terrier, comme une musique. Et puis regarde! Tu vois, là-bas, les champs de blé? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... »

«É unha cousa demasiado esquecida. Significa "crear vencellos"... Se ti me domesticas, a miña vida estará chea de sol e coñecerei un ruído de pasos diferente de tódolos demais. Os outros pasos fanme meter debaixo da terra. Os teus chamaranme, como se foran unha música. Ademais, mira. ¿Ves alá os campos de trigo? Eu non como pan. Para min o trigo é inútil. Os campos de trigo non me recordan nada, e iso é triste. Pero ti te-los cabelos dourados. Se me domesticas será marabilloso. O trigo, que é dourado tamén, traerame o teu recordo e gustarame escoita-lo ruído que fai o vento entre as meses... »

Consonte esta definición, fica claro que a raposa non quere ser domesticada, senón cativada. Esta é unha tradución desatinada que, inevitablemente, condiciona a lectura. Relacionar conceptos como «domesticar» e «crear vencellos» é unha incoherencia textual e incluso cultural porque mentres que ao domesticar un animal se crea unha relación de submisión e obediencia de cara á/o ama/o, cando se crean vencellos non hai ningunha relación de submisión, senón de igualdade e respecto mutuo. Esta eiva non se debe unicamente á intervención dos tradutores, senón tamén á carencia da figura dunha persoa revisora. No caso do galego, esta existe poucas veces e, por outra banda hai un inconveniente engadido que é a confianza na autoridade do tradutor, Carlos Casares.

Outros exemplos de desatinos imputables ao emprego de dicionarios bilingües son os seguintes:

[TO] *Le petit prince* (dedicatoria): «j'ai une excuse sérieuse:»

[TTG] *O principião* (dedicatoria): «teño unha seria excusa:»

[TTE] *El principito* (dedicatoria): «tengo una seria excusa:»

Neste caso habería que optar por unha mellor adecuación na tradución da palabra *sérieuse* que, máis ca «seria», quere dicir «importante» ou «relevante».

[TO] *Le petit prince* (p14): «Un boa c'est très dangereux, et un éléphant c'est très encombrant.»

[TTG] *O principião* (p13): «Unha “boa” é moi perigosa e un elefante é demasiado embarazoso.»

[TTE] *El principito* (p17): «Una boa es muy peligrosa y un elefante muy embarazoso.»

Aquí o interesante é a tradución do adxectivo *encombrant*, que non significa «embarazoso», senón máis ben «molesto» ou «voluminoso». É curioso que tanto na versión galega como na castelá se traduza do mesmo xeito. Probablemente debido á utilización do mesmo dicionario Larousse, xa que este ofrece «embarazoso» como primeira acepción de *encombrant*.

[TO] *Le petit prince* (p26): «Je me crois toujours chez moi!»

[TTG] *O principião* (p28): «Sempre penso que estou no meu planeta.»

[TTE] *El principito* (p33): «¡Me creo siempre en mi casa!»

Neste caso, ambas as dúas versións traducen «*toujours*» por «sempre», cando neste caso *toujours* reflicte unha continuidade que sería máis apropiado traducir por «aínda» en galego e *aún* en castelán.

Outro tipo de particularidades máis difíciles de detectar polo público en xeral porque non chaman tanto a atención son aquelas relacionadas coa ortotipografía. Algúns exemplos son os que citamos deseguido:

[TO] *Le petit prince* (p9): «On disait dans le livre: «Les serpents boas avalent leur proie tout entière, sans la mâcher. [...]»»

[TTG] *O principião* (p7): «Dicíase no libro: “As serpes ‘boas’ tragan a súa presa enteira de todo, sen masticala. [...]”»

[TTE] *El principito* (p11): «El libro decía: «Las serpientes boas tragan sus presas enteras, sin masticarlas. [...]»»

No caso da tradución galega observamos o emprego de comiñas nun esforzo do tradutor por diferenciar o substantivo, o tipo de serpe do que se fala, do adxectivo. Observamos tamén que estas comiñas son simples. As comiñas en «boas» engádenlle un matiz semántico que o orixinal non posúe, producíndose así un xogo de palabras involuntario durante o proceso de tradución. Isto demostra que distintas traducións necesariamente darán lugar a lecturas diferentes porque as sensacións serán diferentes.

Canto ao castelán, observamos una omisión na tradución de *tout entière*, que podería estar traducido como *completamente*.

[TO] *Le petit prince* (p50): «C'est une occupation très jolie.»

[TTG] *O principião* (p55): «ÚE unha ocupación bonita.»

[TTE] *El principito* (p61): «Es una ocupación muy linda.»

Merece atención tamén este segundo exemplo, o caso do «Û» que atopamos varias veces ao longo da obra. Logo de varias pescudas e consultas descubrimos que se trataba dun erro mecanográfico motivado, probablemente, polo uso do acento agudo enriba dunha maiúscula.

Por último, detectamos o seguinte erro ortográfico:

[TO] *Le petit prince* (p9): «Ensuite ils ne peuvent plus bouger et ils dorment pendant les six mois de leur digestion.»

[TTG] *O principião* (p7): «Despois non se poden mover e dormen durante os seus meses que tardan en face-la dixestión.»

[TTE] *El principito* (p11): «Luego no pueden moverse y duermen durante los seis meses de la digestión.»

Neste caso o erro na tradución cara ao galego consiste na confusión entre o posesivo «seus» e o numeral «seis» debido unha vez máis á falta dunha figura revisora. Como consecuencia, a frase muda por completo.

Outras cuestións que non pasan desapercibidas son as diversas omisións e adicións, como as seguintes:

[TO] *Le petit prince* (portada, debuxo): «je crois qu'il profita, pour son évacion, d'une migration d'oiseaux sauvages.»

[TTG] *O principião* (portada, debuxo): non figura ningún texto.

[TTE] *El principito* (portada, debuxo): «creo que, para su evasión, aprovechó una migración de pájaros silvestres.»

O feito de que na tradución cara ao galego non apareza ningún texto que acompañe a ilustración probablemente se deba á política editorial de Galaxia. Mentres que na tradución cara ao castelán se optou por respectar os paratextos do orixinal, de tal xeito que a devandita ilustración presenta o título, na galega preferiuse manter a estrutura característica desta editora, na que o título vai antes da ilustración e mesmo antes da dedicatoria. En palabras de Garrido Vilariño:

A tradución nunca é unha operación autónoma; o traductor, sendo un operador principal, é un membro máis dun equipo ou dunha microsociedade que goberna a maneira de elaborar un produto final, no

noso caso un libro, cuxa capacidade de decisión está supeditada ás decisións funcionais que decide o grupo ou quen se reclame cunha posición de poder tal que estea en condicións de facelo. (Garrido Vilariño, 2004: 32)

Ademais dos tradutores, un condicionante do resultado da tradución é a política tradutora das editoriais en cuestión. Neste caso tivemos acceso a información sobre a da editorial Galaxia, que editou a tradución galega *O principião*. Porén, non logramos obter os mesmos datos por parte da editora da obra en castelán *El principito*, Alianza editorial. En Galaxia, na actualidade, traballan con tradutoras/es autónomas/os que contactan cando o precisan e que teñen tarifas de tradución propias ás que lles aplican anticipos por dereitos de autoría xunto cuns pagamentos periódicos segundo as vendas da obra traducida. Neste caso cómpre ter en conta que no momento en que se realizou a tradución ao galego, Carlos Casares dirixía esta editorial. Canto á imaxe da cuberta, cada vez que se quere publicar unha tradución hai que pedir a aprobación desta e do resto de elementos paratradutolóxicos relacionados coa imaxe ás editoras da obra na súa versión orixinal. Segundo unha informante de Galaxia, a editora da obra orixinal francesa, Gallimard, adoita impor numerosas condicións como a cor de fondo da cuberta, o que supuxo un problema para a editorial galega por mor da cor azul na cuberta dunha das súas edicións e contraria ao deseño proposto por Galimard. AA devandita rivalidade editorial debeuse ao interese de Galaxia polo mantemento da cor azul da súa colección de literatura infantil e xuvenil, da que forma parte *O Principiño*. En calquera caso, isto converte a edición galega nunha da poucas traducións d'*O Principiño* existentes no mundo que non mantén os paratextos icónicos do orixinal.

Continuando coas omisións, outro exemplo é o seguinte:

[TO] *Le petit prince* (p23): «S'il s'agit d'une brindille de radis ou de rosier, on peut la laisser pousser comme elle veut.»

[TTG] *O principião* (p24): «Se se trata dunha dunha ponla de rábano ou de roseira pódese deixala medrar como ela queira.»

[TTE] *El principito* (p28): non figura no texto.

Tamén hai casos de adicións, coma o que podemos observar deseguido:

[TO] *Le petit prince* (p20): «Tout le monde n'a pas eu un ami.»

[TTG] *O principião* (p22): «Non todo o mundo gozou da sorte de ter un amigo.»

[TTE] *El principito* (p25): «No todos han tenido un amigo.»

Na tradución ao galego deste último exemplo o autor afirma, rexéndose polas connotacións positivas que se atribúen á amizade, que ter un amigo

implica «gozar de sorte», caendo así nunha adición innecesaria, posto que as devanditas connotacións non estaban presentes no texto orixinal.

[TO] *Le petit prince* (p29): «Il n'a jamais rien fait d'autre que des additions.»

[TTG] *O principião* (p31): «Na súa vida fixo outra cousa que non fosen sumas.»

[TTE] *El principito* (p36): «No ha hecho más que sumas y restas.»

Por último, neste outro caso engádese, na versión castelá, o termo *restas* cando non se mencionaban no orixinal.

Outro tipo de erros, se cadra os máis graves, son os de tipo léxico-semántico, como ocorre nos exemplos seguintes:

[TO] *Le petit prince* (p9): «chef-d'œuvre.»

[TTG] *O principião* (p8): «obra de arte.»

[TTE] *El principito* (p12): «obra maestra.»

Apreciamos neste caso unha carencia na tradución galega dado que un *chef-d'œuvre*, a obra máis importante dun autor ou época é algo superior a unha *obra de arte*, que pode ser calquera traballo artístico.

[TO] *Le petit prince* (p10): «et c'est fatigant, pour les enfants.»

[TTG] *O principião* (p9): «e é fastidioso para os nenos.»

[TTE] *El principito* (p13): «y es cansador para los niños.»

Neste outro exemplo, o emprego do adxectivo *«fastidioso» na tradución galega non é axeitado por tratarse dun castelanismo que tampouco estaba admitido cando se editou esta tradución. Sería máis adecuada a utilización doutros verbos galegos como: amolar, aborrecer, estoxar ou aburrir. Unha mellor solución sería a proposta por Ángeles Freire Dopazo (1999) no seu traballo de fin de carreira: «Revisión e comentario da tradución de Carlos Casares *O Principião*»: «Aos nenos amólalles.»

[TO] *Le petit prince* (p14): «Chez moi c'est tout petit.»

[TTG] *O principião* (p13): «No meu país todo é pequeniño.»

[TTE] *El principito* (p14): «En mi casa todo es pequeño.»

No exemplo anterior o problema é a falta de idiomaticidade. No caso do galego unha alternativa de tradución máis natural na nosa lingua sería: «De onde eu son todo é pequeniño». No tocante á versión castelá, ben é certo que *chez moi* significa *en mi casa*, mais cómpre manter a coherencia co resto da obra, na que se fala de planeta.

[TO] *Le petit prince* (p21): «Il me croyait peut-être semblable à lui.»
[TTG] *O principião* (p22): «Quizais pensaba que eu era semellante a el.»
[TTE] *El principito* (p25): «Quizá no me creía semejante a él.»

Neste caso prodúcese un falso sentido na tradución castelá motivada por unha negación inexistente na versión orixinal.

[TO] *Le petit prince* (p28): «Mais non! Mais non! Je ne crois rien!»
[TTG] *O principião* (p30): «¡Non, non, eu non creo nada!»
[TTE] *El principito* (p35): «¡Pero no! ¡Pero no! ¡Yo no creo nada!»

Nesta outra cita hai un problema de sobreadecuación na tradución cara ao castelán, que é moi pouco idiomática porque se achega demasiado ao texto orixinal. Isto arranaxíase substituíndo os *¡Pero no!* por *¡No!*.

[TO] *Le petit prince* (p36): «Mais tu as été aussi sot que moi.»
[TTG] *O principião* (p39): «Ti fuches máis parvo ca min.»
[TTE] *El principito* (p44): «Pero has sido tan tonto como yo.»

Mentres que no orixinal en francés a comparación é de igualdade, na versión galega esta é de superioridade, probablemente debido a un erro de lectura do tradutor e á falta dunha revisión. O resultado é unha mudanza absoluta do significado, xa que non é igual «tan parvo coma min», que «máis parvo ca min».

[TO] *Le petit prince* (p38): «Bien sur!»
[TTG] *O principião* (p42): «¡Claro!»
[TTE] *El principito* (p48): «Seguramente.»

Na versión castelá podemos observar unha solución ambigua, xa que *seguramente* non sempre indica certeza senón que tamén pode indicar probabilidade.

[TO] *Le petit prince* (p60): «Le petit prince le regardait longtemps.»
[TTG] *O principião* (p67): «O principião mirouna durante un anaco de tempo.»
[TTE] *El principito* (p74): «El principito la miró largo tiempo.»

Neste caso é a versión galega a que non fica clara. Un «anaco» non necesariamente ten por que ser longo. Por outra banda, é unha redundancia especificar que o anaco é de tempo porque xa o contexto nolo aclara. Unha tradución moito máis sinxela sería a seguinte: «O principião mirouna durante un bo ana-

co». Coidamos que este erro se debe á obcecación co emprego de enxebrezas como anaco, mesmo cando non son necesarias.

Ademais dos aspectos xa mencionados, existen outro tipo de observacións que convén resaltar, como é o caso dos exemplos que citamos a continuación. Un dos principais problemas á hora de traducir son as fórmulas de tratamento. Neste caso concreto o pronome francés *vous* presenta un problema porque se pode traducir de dúas maneiras en galego e castelán: vós ou vostede/s.

[TO] *Le petit prince* (p31): «Je vous demande pardon.»

[TTG] *O principião* (p33): «Perdoádeme.»

[TTE] *El principito* (p38): «Perdóname.»

[TO] *Le petit prince* (p31): «Que vous êtes belle!»

[TTG] *O principião* (p34): «¡Que fermosa es!»

[TTE] *El principito* (p38): «¡Que hermosa eres!»

No primeiro exemplo, ademais da diferenza no tratamento (trato de vostede nas versións francesa e galega e de ti na castelá) nas traducións óptase polo modo imperativo, cando no orixinal se utiliza o presente de indicativo. Consideramos que sería máis atinada unha tradución como: «Pídlolle perdón».

Outro caso moi curioso é a confusión de cifras, como nos exemplos seguintes:

[TO] *Le petit prince* (p38): «Il aurait pu assister non pas a quarante quatre, mais a soixante douce.»

[TTG] *O principião* (p42): «Podería asistir non a corenta e catro, senón a setenta e dous.»

[TTE] *El principito* (p48): «Habría podido asistir no a cuarenta y tres, sino a setenta y dos.»

Nesta ocasión na versión castelá a cifra muda e pasa de ser corenta e catro a corenta e tres.

[TO] *Le petit prince* (p53): «Deux mil quatre cents quarante couchés de soleil para vingt-quatre heures.»

[TTG] *O principião* (p59): «Dos mil catrocentos corenta solpores que podía contemplar cada día.»

[TTE] *El principito* (p65): «Por las dos mil cuatrocientas puestas de sol, ¡cada veinticuatro horas!»

Unha vez máis, temos outro caso de alteración da cifra e, como consecuencia, as postas de sol pasan de ser mil catrocentas corenta en francés a dúas mil catrocentas en castelán.

Outros exemplos que chaman a atención son os seguintes:

[TO] *Le petit prince* (p52): «Cen 'est pas drôle du tout -dit l'allumeur.»

[TTG] *O principião* (p56): «Pois non ten tanta gracia -dixo o faroleiro.»

[TTE] *El principito* (p62): «No es raro en absoluto -dijo el farolero.»

En castelán utilízase o termo *raro*, cando en francés quere dicir «divertido», ou ben «ter grazza», como en galego. Dado que o ano de edición da obra en galego é anterior á nova normativa, poderíamos admitir perfectamente o termo «gracia». Agora ben, na actualidade sería incorrecto.

[TO] *Le petit prince* (p55): «Le géographe fait faire une enquête sur la moralité de l'explorateur.»

[TTG] *O principião* (p60): «O xeógrafo manda facer un inquérito sobre a moralidade do explorador.»

[TTE] *El principito* (p68): «El geógrafo hace levantar una encuesta acerca de la moralidad del explorador.»

Na versión castelá prodúcese un calco ao traducir *enquête* como *encuesta*, cando o correcto sería *investigación*.

Tampouco a expresión *hace levantar* nos parece axeitada por tratarse dun calco da estrutura francesa. *Manda hacer*, ou *manda levantar* serían solucións máis idiomáticas.

[TO] *Le petit prince* (p84): «Je suis content que tu aies trouvé ce qui manquait à ta machine.»

[TTG] *O principião* (p94): «Alégrome de que arranxára-la avaría da túa máquina.»

[TTE] *El principito* (p102): «Estoy contento de que hayas encontrado lo que faltaba a tu máquina.»

No texto galego fálase de «arranxar», cando existe a garantía de que fose así, xa que atopar o que lle faltaba á máquina non implica necesariamente que esta se chegase a arranxar.

[TO] *Le petit prince* (p87): «Elle était bonne.»

[TTG] *O principião* (p96): «¡Que rica estaba!»

[TTE] *El principito* (p104): «Era dulce.»

En castelán emprégase o termo *dulce* para indicar unha calidade da auga, que podería malinterpretarse como por oposición á auga salgada.

Conclusións

Coa comparación das traducións castelá e galega tentamos pór de manifesto o comportamento tradutivo seguido por Bonifacio del Carril e Carlos Casares. Non cabe dúbida de que as traducións galega e castelá, malia pertenceren a dúas culturas moi achegadas e, polo tanto, compartiren moitas similitudes, son moi diferentes no tocante ás estratexias de tradución. Como comentamos anteriormente, mentres que na tradución cara ao galego impera a busca da aceptabilidade e de aí a utilización de formas enxebres na procura da idiomaticidade do texto de chegada; na tradución cara ao castelán óptase pola adecuación, de maneira que se adoitan conservar as formas e estruturas do texto de partida.

As eivas comentadas mediante os exemplos anteriores débense, na súa meirande parte, á idea de tradución que ten cada mediador. Esta idea pasa, en ambos os dous casos, por considerar que só se están traducindo linguas e non culturas, de aí que exista unha gran dependencia do dicionario bilingüe, ao que se lle outorga unha autoridade tal que provoca incoherencia textual ao longo de toda a tradución. Esta idea de tradución é a que ve o dicionario bilingüe como único recurso para traducir, sen ter en conta que a tradución, en tanto que nova creación, ten vida propia e esixe uns mecanismos de coherencia axeitados. Traducindo, incorpóranse ao acervo dunha cultura non só unidades lingüísticas, senón tamén culturais, como comprobamos no caso da falta de consenso entre as editoriais Galaxia e Gallimard no tocante ás cubertas da edición galega da obra.

Polo que respecta á tradución do verbo francés *apprivoiser* e dado que este termo é fundamental para entender a esencia da obra, unha tradución non axeitada como as analizadas anteriormente pode mudar, e de feito muda, completamente o seu significado. Con todo, o autor da tradución cara ao portugués, Manuel Alberto, resolve maxistralmente este problema traducindo *apprivoiser* por «cativar». Concluimos, por tanto, que debería corrixirse tan repetido desatino, seguindo o modelo da tradución portuguesa, que é digna de eloxio.

Bibliografía

- DE SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE. 1971 (2001). *Der kleine Prinz*. Karl Raul Verlag. Traducido ao alemán por Grete & Josef Leitgeb.
- DE SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE. 1971 (2002). *El principito*. Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca Temática Juvenil. Traducido ao castelán por Bonifacio del Carril.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. 1971 (2007). *Il Piccolo Principe*. Milán: RCS Libri S.p.A. Colección Tascabili Bompiani. Traducido ao italiano por Nini Bompiani Bregoli.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. 1943 (1996). *Le petit prince*. Paris: Gallimard, Folio Junior.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. 1971 (1995). *O Príncipezinho*. Lisboa: Relógio d'Água Editores. Traducido ao portugués por Manuel Alberto.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. 1972 (1994). *O principião*. Vigo: Editorial Galaxia, Colección Árbore. Traducido ao galego por Carlos Casares.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. 1971 (1995). *The Little Prince*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited. Traducido ao inglés por Katherine Woods.
- FREIRE DOPAZOO, Ángeles. (1999) *Revisión e comentario da traducción de Carlos Casares [de] «O Principião»*. **Traballo de fin de carreira**. Vigo: Facultade de Filoloxía e Traducción.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel. (2003) «Texto e paratexto. Tradución e paratradución». En *Vicerversa. Revista galega de tradución nº 9-10*. pp. 31-39. Vigo: Servizo de publicacións da Universidade de Vigo.
- LAROUSSE. *Dictionnaire et encyclopédie Larousse*. En liña: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Recherche> (Data de consulta: 28/07/2011)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*. (2007). En liña: <http://buscon.rae.es/draeI/> (Data de consulta: 28/07/2011).
- REAL ACADEMIA GALEGA. *Vocabulario Ortográfico da Lingua Galega (VOLG)*. (2010). En liña: <http://www.realacademiagalega.org/volga/> (Data de consulta: 28/07/2011).
- VV. AA. *Diccionario Digalego*. Ir Indo. (2008). En liña: <http://www.digalego.com/> (Data de consulta: 28/07/2011).
- VV. AA. *IATE: Inter Active Terminology for Europe* (base de datos terminolóxica da Unión Europea). (2007). En liña: <http://iate.europa.eu/iatediff/switchLang.do?success=mainPage&lang=es> (Data de consulta: 28/07/2011).
- VV. AA. *Diariopyme.com. Punto de encontro de emprendedores y empresarios*. (2009). En liña: <http://www.diariopyme.com/2009/05/argentina-sequeda-en-panne/> (Data de consulta: 28/07/2011).

- VV. AA. *Dictionnaire de l'Académie française*. Dicionario monolingüe de francés. En liña: <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> (Data de consulta: 28/07/2011).
- VV. AA. *Le dictionnaire*. Dicionario monolingüe de francés. En liña: <http://www.le-dictionnaire.com/> (Data de consulta: 28/07/2011).
- VV. AA. *WordReference.com* Dicionario multilingüe. En liña: <http://www.wordreference.com/es/> (Data de consulta: 28/07/2011).
- XUNTA DE GALICIA. *Diccionario da Real Academia Galega*. (1997). En liña: http://www.edu.xunta.es/diccionarios/index_rag.html (Data de consulta: 28/07/2011).

ANÁLISE DAS PRIMEIRAS RECENSIÓNS DA REVISTA *VICEVERSA*

María Magdalena Vila Barbosa

Universidade de Vigo

mariamagdavilabarbosa@uvigo.es

[Recibido 14/09/11; aceptado 11/02/12]

Resumo

As recensións dunha obra traducida constitúen unha das primeiras referencias sobre o libro en cuestión á que podemos acceder na nosa propia lingua. Cumpren unha dobre función, a informativa de cara ao lector e a publicitaria de cara ao autor do orixinal, para este último é unha forma de dar a coñecer a súa obra e a súa persoa nun sistema literario alleo ao seu —contribúe a chamada “fortuna” dun autor estranxeiro no sistema receptor. A meirande parte das recensións dunha obra traducida atribúe pouca ou ningunha importancia ao labor tradutor e, no mellor dos casos, cumpren o seu compromiso co tradutor cunha simple apreciación materializada a través dalgún adxectivo. Porén, as recensións son un dos elementos de interese na análise e reflexión dentro dos estudos para/tradutivos. No presente artigo realizaremos unha análise das recensións de obras traducidas publicadas na revista *Viceversa* entre os anos 1999 e 2004 co obxecto de dilucidar se a información ofrecida ao lector acérase máis a unha crítica de tradución ou a unha crítica literaria.

Palabras clave: tradución, recensión, crítica de tradución, crítica literaria, *Viceversa*.

Abstract

The reviews of a translated work constitute one of the first information sources of this specific book readers can access in their own language. These reviews play a dual role. On one hand, they perform an informative function for readers, and, on the other, they have a publicity role for the original author. In fact, reviews are ways for writers to disseminate their works and to make them known in a foreign literary system —they contribute to a foreign author’s fortune inside the receiving system. Most reviews of translated books attribute little or no importance to the work of translators, or, at best, reviewers limit

themselves to assess a translated work with just a couple of adjectives. However, book reviews provide interesting data in the analysis and research processes within Para/translation Studies. In this paper we will analyze the reviews of translated works published in *Viceversa* between 1999 and 2004 in order to determine whether the information provided to readers can be considered translation criticism or literary criticism.

Keywords: translation, book reviews, translation criticism, literary criticism, *Viceversa*.

1. Introducción

On sait que la traduction n'est pas moins nécessaire aux œuvres à leur manifestation, à leur accomplissement, à leur perpétuation, à leur circulation que la critique, sans parler du fait qu'elle possède une nécessité plus évidente.
(Berman, 1995: 40)

Antoine Berman (1995) concibía a crítica literaria, a crítica tradutiva e a tradución coma unha especie de prolongación dunha obra, coma elementos necesarios e esenciais para a súa supervivencia, divulgación, plenitude e profunda significación. Remitíndose a Walter Benjamin, Berman (*Ibid.*: 40), subliña que a crítica é “un moment de la survivance des œuvres”. Cando se trata dunha obra traducida, as críticas testemuñan a falta de interese dos críticos literarios polos problemas de tradución e, cando se atreven a xulgar a calidade do produto traducido, esta crítica semella unicamente un rosario dos erros, defectos e traizóns cometidos por quen se atreveu a verter unha determinada obra literaria a outra lingua diferente á do autor. Quizabes esa tendencia negativista teña a súa orixe na concepción do texto traducido coma produto de segunda categoría en comparación á obra orixinal. Un produto que, irremediabilmente, estaría caracterizado pola súa imperfección ou, na terminoloxía de Berman (*Ibid.*: 41), pola súa *défectivité*.

Entre a crítica e a tradución existe, segundo Berman (*Ibid.*: 40), certo grao de parentesco xa que o texto traducido é o resultado dun traballo de natureza crítica, actuando o tradutor como crítico das traducións precedentes ou coma investigador crítico do orixinal. Neste sentido, “la critique des traductions a-t-elle pour objet des textes qui sont ‘critiques’ comme elle” (*Ibid.*: 43). Un labor, o da crítica tradutiva, que merece, na opinión do autor, a mesma seriedade e rigor que se lle concede á crítica literaria. Todo o esforzo para dignificar e dotar de rigorosidade á práctica da crítica das traducións redundará tamén na mellora do status e na calidade da tradución, coma práctica e disciplina de estudos, e dos propios tradutores.

Así sendo, unha análise (crítica) das críticas, tradutivas ou literarias, publicadas en forma de recensión en revistas especializadas coma *Viceversa* ou en suplementos culturais doutras publicacións non especializadas no ámbito da

tradución, resultará un obxecto de estudo revelador dos elementos utilizados para xulgar unha tradución, da posición que ocupa a tradución no sistema literario receptor, da consideración da que goza a práctica tradutora, da (in)visibilidade da figura do tradutor, da definición amplamente aceptada do que é unha “boa tradución” nun momento dado e nunha sociedade concreta e da igualdade ou inferioridade existentes, coma obra literaria, entre o texto orixinal e o texto termo. Respecto a esta derradeira cuestión, Antoine Berman (*Ibid.*: 42), defende o concepto de tradución coma “nouvel original”, coma obra autónoma que pode adquirir, na cultura receptora, o mesmo nivel de obra mestra ca unha obra autóctona desta sociedade, liberándose do xugo da eterna dependencia ou ata inferioridade respecto ao que se supón un único orixinal.

No presente artigo realizaremos unha primeira aproximación ao discurso sobre a tradución presentados nas recensións de *Viceversa*. Para tal fin, empregaremos como corpus os artigos aparecidos na sección “Críticas e recensións” dos números 5, 6, 7/8 e 9/10 da revista publicados entre 1999 e 2004. Estas recensións están asinadas, na meirande parte dos casos, por membros do corpo docente da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo e por tradutores en activo. Nestas análises, hai cabida para grandes clásicos vertidos ao galego, para traducións de obras galegas a outras linguas ou para edicións multilingües. Novelas, poesías e contos, traducións directas e inversas, traducións co emprego dunha lingua ponte, forman parte do variado abano de obras comentadas pola revista neste intervalo de tempo.

Antes de entrar de cheo ao estudo das recensións, revisaremos algúns conceptos clave e definidores da crítica literaria e da crítica tradutiva. Xa dentro da análise das recensións, intentaremos achar certos trazos en común que as caracterizan. Antes de concluír, repasaremos outras recensións publicadas nas páxinas culturais da prensa e doutras revistas.

2. Crítica literaria vs. crítica de tradución

Noel Blanco Mourelle abría a recensión da tradución de Gonzalo Navaza dunha obra baudelairiana, *Flores do mal*, con estas verbas:

Cando vén de ser traducido un clásico da literatura europea ao galego é difícil saber o que debe ser comentado, a tradución? o libro? A impaciencia é dobre. Comentar a tradución en si (isto é, comentar a tradución para si, coma un fin técnico en si mesmo) require un espazo menos flexible do que o recensador dispón. Unha crítica literaria pode dar unha impresión vaga do que o tradutor consegue, pero en realidade todos sabemos que o máis brillante tradutor é aquel que desaparece e que fai pensar que todas as voces do mundo (de Petrarca a Knut Hamsum, de Confucio a Chinua Achebe) escribiron na lingua do lector tan naturalmente ou pouco naturalmente como na súa propia lingua (Blanco Mourelle, 2009: 110).

Deste xeito, o recensor eloxia o traballo de Gonzalo Navaza, o tradutor que fixo que Baudelaire fose para os lectores galegos “bo de ler”¹. A pertinencia desta longa cita abrindo este apartado explícase polo feito de permitírnos introducir tres puntos de debate que esmiuzaremos nos seguintes apartados. En primeiro lugar, o concepto de calidade de tradución intimamente relacionado coa invisibilidade do tradutor, é dicir, coa destreza do tradutor de ofrecernos produto que se le con tanta fluidez que se cre ter sido escrito orixinariamente na que é a lingua de tradución.

Por outra banda, Blanco Mourelle refírese á dicotomía: crítica literaria vs. crítica tradutiva, e recoñece que unha recensión de escasas páxinas non abondaría para analizar razoadamente calquera tradución. Ademais, o recensor fai alusión á importancia da incorporación dun clásico da literatura universal no polisistema literario galego. Veremos máis adiante que esta afirmación xa é unha constante nas recensións de obras traducidas ao noso idioma.

2.1. *A crítica literaria: definición, obxectivos e tipoloxía*

Do grego *χρῖνω*, “xulgar”, a palabra “crítica” implica a vontade de xulgar unha realidade calquera. René Wellek (1963) sinala que o termo “críticos” entendido coma “xuíz de literatura” xorde a finais do século IV a. C., reaparece en latín na época de Cicerón, emprégase igualmente na Italia renacentista e, a partir de finais do século XVII, empeza a impoñerse en Europa sobre outros termos —gramática, retórica e poética— dentro das disciplinas que estudan a literatura. Calquera intento de definir a crítica literaria pasa polo recoñecemento da existencia dunha relación intrínseca entre esta e outras disciplinas que comparten a literatura coma obxecto de estudo.

Segundo Anderson Imbert (1969: 35-36) a misión específica da crítica é a de “justipreciar el valor estético de una obra en todas las fases de su realización”, é dicir, a crítica ocúpase da comprensión sistemática de todo o proceso de creación dunha obra literaria. A crítica debe emitir un xuízo de valor, xulgar se unha obra é ou non literatura, examinar a excelencia literaria desta obra e xerarquizala de acordo co seu valor. Para emitir ese xuízo, rigoroso e sistemático, o crítico incorpora os froitos de todas as investigacións posíbeis en todas as ramas da literatura. Pero o que é senlleiro do crítico literario é a súa responsabilidade de informarnos sobre o valor dunha determinada obra, esas palabras que nos ten que dicir: “isto vale, isto non vale”, verbas estas insubstituíbeis (*Ibid.*: 36). Das tres funcións que Imbert (1979: 217-218) atribúe á crítica literaria —reprodutora, interpretativa e valorativa—, é a función valorativa a que converte o crítico en xuíz.

Todo crítico literario deberá tratar cos seguintes interrogantes: cal foi a intención do autor?; logrou expresala?; valeu a pena escribir o que escribiu, den-

¹ Xogo de palabras que o tradutor Gonzalo Navaza empregou nunha entrevista radiofónica en ocasión da publicación deste volume en galego.

tro do marco histórico-artístico da súa época? e, que significado permanente ten a súa obra na historia da literatura? A contestación a estas preguntas daralle unha visión máis panorámica e un xuízo máis comprensivo da obra analizada.

Parécenos fundamental distinguir entre os seguintes tipos: a crítica obxectiva e científica e a crítica inzada de comentarios subxectivos e afastados do rigor que ten a primeira. Temos, por outra banda, a crítica impresionista que constitúe de por si unha obra de arte lingüística, xa que a estética supera o rigor analítico ou científico. Esta crítica permítenos coñecer mellor ao crítico ca ao propio obxecto de análise. Un dos máximos expoñentes da crítica impresionista foi Azorín. A finais do século XX xorde en España a chamada crítica acompañada, divulgada polos críticos do Círculo de Foncarral. Este tipo de crítica baséase na lectura minuciosa e atenta do libro coa intención de ir desvelando as posibles eivas do texto. Para xustificar e exemplificar esas eivas, o crítico cita textualmente os fragmentos do libro, así o lector poderá apreciarlos e opinar por si mesmo. O seu nome, crítica acompañada, débese a que se realiza “ao compás” da lectura.

O exercicio de análise e valoración razoada dunha determinada obra ao que temos acceso nos medios de comunicación actuais, revistas especializadas, suplementos literarios de xornais, Internet ou televisión, non sempre responde a ditames obxectivos e adoita estar orientado por grupos de presión e intereses económicos de empresas editoriais.

2.2. A crítica tradutiva: definición, obxectivos e metodoloxía

Unha posíbel definición sucinta do concepto de “crítica tradutiva” consideraría esta coma a comparación dun texto de partida co resultado do seu traslado a outra lingua e cultura e a avaliación do devandito resultado. A crítica é, polo tanto, un proceso comparativo e avaliativo que, para obter unha validez coma tal, necesita delimitar o seu obxecto, someterse a métodos rigorosos e fixar uns obxectivos claros e precisos.

Para delimitar máis correctamente o concepto de crítica de tradución sería mester facer referencia aos seus obxectivos, aos elementos e factores susceptibles de análise paratradutiva, aos modelos teóricos que buscan unha crítica máis obxectiva e cunha metodoloxía científica, aos formatos que esta reviste e, igualmente, aos vicios que aínda inzan esta práctica.

No eido da teoría da tradución abundan modelos de crítica que describen basicamente o procedemento para levala a cabo. Repasaremos rapidamente algunhas das achegas máis significativas neste campo de estudo. Katharina Reiss (2000) recomenda comezar o traballo crítico coa análise da tradución centrada en buscar nesta aqueles aspectos que, por exceso ou defecto, distorsionan o texto na lingua termo. Reiss defendía unha crítica construtiva orientada a mellorar a calidade das traducións e a sensibilizar a sociedade en todo o referente ás esixencias de calidade das traducións. Nesta proposta téñense en conta a tipoloxía textual e as instrucións intra e extralingüísticas.

Juliane House (2001) tratou de poñer as bases dunha proposta empírica baseada na análise pragmlingüística para a avaliación das traducións que supere, na medida do posíbel, os criterios subxectivos e intuitivos para cualificar unha tradución coma boa ou mala. Juliane House foi unha das autoras pioneiras no campo da Crítica das traducións coma ciencia e área de investigación dentro dos Estudos da tradución ao publicar en 1977 a súa tese doutoral centrada en presentar un modelo científico e relativamente obxectivo para a análise da calidade das traducións. En 1997, retomou certos principios daquel primeiro libro para presentar un modelo revisado onde procurou deixar máis claros certos conceptos da súa antiga proposta.

Segundo a corrente funcionalista o texto termo é autónomo, con entidade propia, de tal forma que pode ser analizado ou criticado de forma independente. Ammann (2000), herdeira da corrente funcionalista da tradución, retomou o bocexo de modelo para unha crítica aplicada de Vermeer e fixou as condicións do traballo crítico en cinco puntos básicos. A autora esboza a necesidade de determinar a función da tradución, a coherencia intratextual da tradución, a función do texto de orixe, a coherencia intratextual deste e a coherencia intertextual. Para determinar estes puntos, tense en conta as expectativas dun pretendido “lector modelo”.

Raymond von den Broeck (1985) defende a superación da crenza de que a crítica da tradución está confinada á intuición, subxectividade e gustos persoais. Enmarcada dentro dos Estudos Descritivos da Tradución, a súa proposta ten en conta as normas de tradución do tradutor e procura desvendar como e por que se traduce. Vexamos a súa postura:

In my view, translation criticism, despite the subjective element inherent in value judgments, can be an objective account if it is based, at least implicitly, on systematic description. The starting point for this description will be a comparative analysis of the source and target texts. Furthermore, a thorough description demands that not only text structures but also systems of texts be involved in the comparison. (Raymond von den Broeck, 1985: 56).

Berman (1995) propón un modelo de crítica que supere calquera concepción simplista, negativista e non metodolóxica desta práctica. A súa proposta concede un lugar importante ao tradutor, ao seu proxecto e horizonte. Recoñece, así mesmo, a plena responsabilidade do tradutor, dentro da súa relativa liberdade, e a influencia, no labor do tradutor, do contexto cultural e literario e dos modos de tradución predominantes dunha determinada época.

O obxectivo xeral das críticas de tradución debería ser presentar ao destinatario —lector, estudante, investigador— unha valoración o máis obxectiva posíbel dunha tradución xa realizada, unha empresa difícil dado a falla de criterios unitarios e obxectivos que rexan o proceso de crítica.

García Yebra (1995:38) recoñecía tres tipos de crítica tradutiva, segundo os autores, destinatarios e o medio de publicación das mesmas. En primeiro lugar, temos as críticas publicadas en ensaios, artigos e manuais de tradución, asinada por especialistas da tradución e dirixidas ao alumnado universitario. No mundo académico a crítica das traducións empréganse para exemplificar as dificultades, erros, estratexias de tradución e outras nocións coas que traballan os aprendices de San Xerome.

Outro tipo de críticas a constitúen as análises realizadas por tradutores para xustificar a retradución dunha obra determinada. Así, nos prefacios, notas e outros tipos de paratextos onde se fai “visíbel” o tradutor, este realiza unha valoración, case sempre negativa, das anteriores versións, coa finalidade de explicar a urxencia e o bo senso de publicar esta nova tradución.

Por último, García Yebra refírese ás recensións publicadas en pequenas seccións de xornais e revistas literarias, asinadas xeralmente por críticos ou filólogos non especialistas en tradución. Trátase do tipo de recensións que chega a un lectorado máis amplo.

De xeito tradicional, a avaliación das traducións de textos literarios centrouse na busca das grellas do produto traducido. Así, o elemento principal susceptible de análise era o texto. As novas vías que se abriron no eido da investigación para/tradutiva permítennos incluír outros aspectos a esta análise, coma, por exemplo, o contexto histórico, a incidencia da incorporación dun determinado texto na sociedade receptora, os peritextos traducidos, a tipoloxía textual, os destinatarios, os tradutores e outros moitos condicionantes paratradutivos.

Neste senso, a visibilidade profesional do tradutor e as relacións de poder existentes no mundo da tradución revélanse máis relevantes e pertinentes ca a sempiterna discusión sobre o que quixo dicir o autor do orixinal, dado que o texto cambia de contexto na tradución e, do mesmo modo, os criterios de avaliación mudan en función das épocas, das sociedades e das diferentes propostas e correntes teóricas vixentes. A análise do produto final non pode obviar a importancia de todos os axentes para/tradutivos e da ideoloxía dominante nunha sociedade nun momento concreto.

O texto traducido dinos máis sobre a cultura receptora ca sobre a cultura exportadora. Tamén as recensións das obras traducidas ofrécennos unha información impagábel sobre a sociedade importadora. No caso de Galicia, a situación lingüística que vivimos e o noso sistema literario aínda en proceso de formación/afirmación teñen unha presenza de peso nas críticas de tradución publicadas nos medios galegos. Celébrase a incorporación dun clásico traducido, aínda que tardiamente, á nosa lingua; insístease na necesidade do emprego dun galego normativo libre de enxebrismos e castelanismos; vese coma unha conquista o feito de ser a lingua galega a primeira en acoller na península un determinado autor ou libro estranxeiro; fanse eco da boa nova de ver obras galegas vertidas a outras linguas.

3. As recensións, epitextos que presentan o libro en sociedade

As recensións, como elemento crítico breve dunha obra, están obrigadas, por definición, a referirse a un obxecto: un texto. Neste senso, poderíamos definilas coma elementos paratextuais. Gérard Genette (1989: 3-5) define o paratexto coma todos os textos subordinados ao texto principal que o prolongan ou o acompañan para presentalo e, asemade, para asegurar a súa presenza, recepción e consumo. O paratexto, dende esta perspectiva, non é unha simple zona de transición senón tamén de transacción na que se actúa sobre o público. Cada texto xera potencialmente moitos paratextos que o enlazan e fixan as súas coordenadas dentro da rede intertextual. Esta posición é fráxil e cambiante dado que a aparición dun novo paratexto pode cambiar o lugar que a obra ocupa na devandita rede.

Genette (1987) distingue entre peritextos e epitextos, os primeiros están literalmente pegados á obra, mentres que os segundos a rodean sen contacto físico. Polo tanto, as recensións formarían parte deses epitextos que lle dan máis visibilidade á obra e que, normalmente, actúan como formidábeis elementos de marketing.

Unha recensión dun artigo ou libro presenta as teses máis importantes dun texto, os seus acertos e limitacións. Toda recensión caracterízase por ser valorativa, por avaliar criticamente un texto. O lector espera que o recensor o informe sobre a obra e sobre a súa relación co estado da arte. Polo tanto, a función da recensión é informar ao lector de maneira obxectiva e plausible, para que poida decidir se o texto vale ou non a pena, non hai lugar, polo tanto, para as preferencias do recensor.

A forma da recensión debe adecuarse ao seu público meta. A envergadura da recensión, o estilo e a linguaxe empregados, os aspectos tratados e a súa estrutura variarán considerabelmente de acordo ao lector ao que vai dirixida. Por iso, un dos aspectos que se debe analizar será a adecuación de cada recensión ao público meta.

Todas as recensións do corpus seleccionado teñen coma obxecto de análise unha obra traducida e foron publicadas nunha revista que ten coma principal razón de ser a tradución. Así sendo, podemos supoñer, a priori, que nestas recensións non se produce un apagamento da figura do tradutor nin un esquecemento da tradución a favor do orixinal.

Na análise das recensións, optamos por agrupalas segundo o elemento máis relevante que as caracterizan. Para completar esta exposición, incluiremos artigos doutras revistas, suplementos literarios e publicacións en liña. Verificaremos se neste segundo grupo a tradución e o tradutor pasan inadvertidos, esquecendo o recensor que sen o intermedio do tradutor o primeiro non podería, na meirande parte dos casos, acceder a esa obra escrita nunha lingua diferente á súa.

3.1. Relevancia da crítica literaria fronte á crítica tradutora

Neste apartado comentaremos unha recensión dunha obra traducida ao galego que responde máis ben as características dunha crítica literaria. No exemplo que analizaremos deseguido o maior protagonismo dáselles ao argumento, tema e valor da obra analizada en detrimento das cuestións tradutolóxicas.

A recensión d'*As palabras*, unha das derradeiras obras do filósofo e escritor francés Jean-Paul Sartre, foi publicada en 1999 no número 5 de *Viceversa*. A recensora, Ana Luna Alonso, dedica grande parte do seu artigo á vida, pensamento, influencia e obra daquel home que en 1964 se negara a recibir o Premio Nobel de Literatura. Outorgáraselle o premio “pour son œuvre qui, par l’esprit de liberté et la recherche de vérité dont elle témoigne, a exercé une vaste influence sur notre époque” (Maggiori: 2009), pero el, polo seu apreco á liberdade e á independencia e a súa descrenza na gloria en vida, non aceptou este galardón.

Ana Luna destaca que foi precisamente no mesmo ano deste polémico acontecemento cando saíu ao prelo a primeira edición de *Les mots*, unha obra na que o escritor revélanos “de qué maneira espertou nel a vocación de lector e escritor” (165)². Na recensión subliñase que a grande valía deste relato reside no feito de que o adulto teña dado vez ao neno para que este se expresara sen artificios, xa que na nenez o ser humano aínda non sufriu os desenganos, perversións e manipulacións que producen a perda da súa inocencia, pureza e a capacidade de expresar a verdade sen a trucar.

O devandito repaso por *Les mots* ofrécenos informacións relativas á intención do autor, á forma con que nos transmite esta intención e ao seu valor ou significado na historia da literatura. Este contido coincide con o que Anderson Imbert (1979: 225) define como o resultado das respostas ao cuestionario que todo crítico literario debe formularse antes de redactar a súa recensión.

Ao contrario do que se adoita afirmar na meirande parte das recensións de grandes obras vertidas ao galego, non é a simple chegada deste clásico universal á literatura traducida ao galego o único e maior logro deste proxecto. Malia celebrar esta “necesaria” incorporación ao sistema literario galego, a recensora resalta por riba deste feito, o rescate “dun Sartre inocente e verdadeiro” (167). A referencia á tradución é sucinta, resúmese en dous comentarios non apoiados con exemplos do texto traducido. Por unha banda, elóxiase “o coidado traballo da tradutora” (167) resaltando o protagonismo de Dulce María Fernández por riba de François Davó, ao que, intuímos, considera un colaborador ou revisor. E, por outra, láméntase de que o texto meta estea “un chisco distanciada do orixinal” (167). Bótanse de menos razóns obxectivas que xustifiquen ou apoiem ámbalas dúas afirmacións.

² Entre paréntese indicárase a páxina da recensión correspondente onde sacamos a cita.

3.2. *Transcendencia da tradución inversa*

Nos sistemas literarios minoritarios a tradución inversa desempeña unha función extraliteraria de prestixio e autorrecoñecemento. Case sempre que se publica un estudo sobre a tradución dende o galego hai unha serie de constantes sobre as que se insisten unha e outra vez: lingua e literatura minoritarias e minorizadas, dependencia da lingua dominante, tradución coma ferramenta para prestixiar a lingua e coma instrumento de normalización,...

Nesta sección analizaremos algunhas recensións nas que se destaca a importancia da tradución dende o galego coma ferramenta imprescindible non soamente para acadar un recoñecemento exterior senón tamén para lograr un fortalecemento interno, tanto para a lingua e a literatura galega coma para os nosos autores que poderán así competir en mellores condicións sen renunciaren a escribir en galego.

Empezaremos coa recensión, a cargo de Ana Luna Alonso, de *Crónica de nosotros* de Méndez Ferrín publicada tamén no número 5 de *Viceversa*. Neste caso veremos como a tradución está presente non na análise detallada das eivas e acertos do produto final, senón nas súas implicacións sociolingüísticas. Dende o sistema exportador, cunha etiqueta de *pequena literatura* (Figuerola, 2001: 140), a exportación cara a lingua maioritaria faise con certo desexo militante, non soamente para darse a coñecer senón tamén para gañarse un recoñecemento interno e externo, para afianzarse e *autoafirmarse*. Neste contexto, celébrase o feito de que a literatura galega sobrevivise a séculos de intentos de silenciamento e de que estea a conquistar novos camiños, resistindo inclusive a proba do estranxeiro, é dicir, “a proba da tradución ás outras linguas de cultura” (156).

Ana Luna resalta a “moi boa acollida por parte da crítica estatal” deste proxecto dunha “pequena editorial zaragozana, Xórdica” (157). Nunha nota ao pé de páxina, enuméranse todas as traducións do autor galego ás demais linguas peninsulares. A recensora lamenta, asemade, a denominación de *literatura de periferia* que cisman empregar os críticos ao facer eco de proxectos coma este, nos que se aposta polas *outras* literaturas peninsulares, como é o caso da literatura galega.

Por outra banda, a tradución ao castelán de *Crónica de nós* sérvelle tamén á recensora de estímulo para facer un breve paseo polo “panorama narrativo galego da segunda metade da década dos anos cincuenta” (155), subliñando o parentesco existente entre a Nova Narrativa e o *Nouveau Roman* francés, e entre Méndez Ferrín, un dos autores máis senlleiros da nosa literatura, e Jean-Paul Sartre.

Alén de tratar temas de carácter literario, hai nesta recensión un espazo para a tradutora encargada deste proxecto, Celina Suso Pasquier. Tras un repaso polas tres etapas principais da obra de Méndez Ferrín, esbózanse os principais ingredientes dalgúns dos oito relatos de *Crónica de nós*, obra considerada por moitos coma a que mellor reflicte o talento do escritor ourensán. Neste

volume lemos o Ferrín “máis complexo” (158), o que supón unha pedra máis no camiño daqueles que o verten a outras linguas. Feito este que non pasou por alto pola responsábel desta recensión ao eloxiar o “dominio da técnica e da lingua por parte da tradutora, que ofrece unha versión áxil na que se mantén o ritmo e o barroquismo do máis puro estilo ferriniano” (157).

Neste percorrido polas recensións das traducións inversas, detémonos agora en “Evocar fronteiras para atravesalas”, artigo de Ana Luna Alonso publicado en 2000 no número 6 de *Viceversa*. Desta volta, faise eco da versión francesa d’*O lapis do carpinteiro*, obra que comparte con *Memorias dun neno labrego*, de Xosé Neira Vilas, a honra de seren as obras galegas máis traducidas. Levado á grande pantalla, traducido a máis de vinte linguas e amplamente apoiado polos lectores galegos — conta con vinte e tres edicións—, *O lapis do carpinteiro* foi acollido en Francia coma “un petit chef-d’œuvre de finesse et sensibilité qui s’élève tel un chant d’espoir au milieu des horreurs de la guerre”, tal e como reza a información que Gallimard ofrece nos seus catálogos.

Un dos feitos que máis resalta a autora da recensión é que desta volta a tradución francesa fíxose a partir do orixinal en galego, a diferenza do que pasara con *En sauvage compagnie*, cando o texto de orixe fora a autotradución castelá de Rivas. *Le crayon du charpentier* leva a sinatura de Ramón Chao e Serge Mestre. O vilalbés fora tamén o responsábel de “La langue des papillons”, como nolo recorda Ana Luna (290).

Convén resaltar que a autotradución e o emprego da versión castelá coma un novo orixinal son fenómenos propios do noso espazo tradutolóxico. Dasilva Fernández (2009: 152) cualifica a autotradución dende unha lingua minorizada a outra maioritaria e de nivel estatal coma unha actividade diglósica na que a verdadeira nacionalidade literaria do escritor desvanécese. A dirección de realización da autotradución adoita ser dende a lingua minoritaria á maioritaria, de tal forma que esa segunda vida que lle dan ao libro véndese coma orixinal, enterrando a verdadeira creación primixenia.

Manuel Rivas xa experimentou nalgunhas ocasións a actividade definida por Blanco Amor coma “traducir en carne propia” (Dasilva Fernández, 2008b: 391). O efecto subsidiario desta práctica é que a tradución castelá véndese e expórtase coma orixinal, empregándoa nas traducións a outras linguas. Pero, ao mesmo tempo, a autotradución pode ser un milagre de renacemento e de cirurxía plástica, xa que os autores-tradutores aproveitan a súa liberdade para realizar mudanzas, ampliacións ou recortes na obra orixinal. Na novela, *As chamadas perdidas*, as diferenzas entre o orixinal galego e a autotradución castelá de Rivas “van máis aló do eido tradutolóxico” (Dasilva Fernández, 2008a: 406). Emporiso, logo das súas experiencias coma autotradutor, Rivas prefire non volver a “meterse dúas veces no maxín das súas personaxes que, ademais, ‘son incapaces de pensar en español’” (290).

No derradeiro parágrafo da recensión, no que se fai un balance do traballo dos tradutores, a autora realiza unha sutil crítica da práctica autotradutora ao

afirmar que o traballo de Ramón Chao e Serge Mestre é “correcto na medida en que non caen no *constante perigo da ampliación ou mesmo da substitución de textos literarios, como acontece en moitas ocasións cos escritores que deciden traducirse a si mesmos*” (294, cursiva nosa).

Por outra banda, a recensora celebra o feito de que os autores galegos contemporáneos estean penetrando nos sistemas literarios estranxeiros “con absoluta normalidade” (290), malia os “atracos morais e materiais da nosa administración” (290). Ana Luna subliña que autores coma Rivas e Mendéz Ferrín, exportados e incorporados no mercado francés con bastante éxito, foron deixados á marxe por parte da Consellaría de Cultura.

Insístese nas consecuencias da situación sociolingüística e política da lingua galega ao tocar o tema da recepción e “inmediata repercusión” (290) desta obra por parte dos medios de comunicación franceses. Nesta recensión coméntase, por exemplo, o feito de que o xornalista J.-B. Harang de *Libération* tivera que explicar que “Galicia non está en Polonia” e que “a Constitución española reconece o dereito de M. Rivas a escribir na súa lingua, o galego” (290). A hexemonía do idioma peninsular centralista da lugar a descoidos como o sucedido en *Le Monde intéractif* ao afirmar que *Le crayon du charpentier* fora “traduit de l’espagnol (galicien)”, erro emendado no propio texto ao aclarar que se trataba da “langue galicienne, dont M. Rivas a fait son outil pour la fiction”.

Se ben as cuestións sociolingüísticas son as protagonistas desta recensión, hai tamén un espazo importante para a crítica para/tradutiva. Así, coméntanse temas como a tradución dos nomes propios, as estratexias seguidas para verter os poemas e cancións e algúns aspectos ortotipográficos. A recensora ofrécenos varios exemplos ilustrativos das solucións adoptadas polos tradutores, resaltando que os aspectos menos brillantes da tradución débense á perda da “retranca” e “ironía” propia da forma de ser dos personaxes que tamén caracterizan “a forma de ser e de vivir de toda unha cultura” (292).

Alén de falarnos sobre a importancia e incidencia do autor e do libro na sociedade receptora e facer un balance tradutolóxico do produto final, Ana Luna fíxase igualmente nos peritextos, coma a cuberta da novela que emprega como reclamo “a difícil historia de amor e paixón” mediante “a imaxe dunha muller” (291) e as notas de tradución inseridas polos mediadores para aclaracións de natureza cultural específica da cultura de orixe. A recensora dános conta do desaparecemento inexplicábel da nota final do autor onde este rendía homenaxe ás persoas reais que viviron os duros acontecementos que se narran na novela.

3.3. Traducións exóticas e outras primicias

Neste apartado analizaremos as recensións que comentan a incorporación no sistema literario galego de obras procedentes doutros sistemas minoritarios, pouco influentes na historia e no panorama internacional. Nos artigos que

presentaremos a continuación subliñase o significado e a importancia para a cultura galega da importación de obras etiquetadas como exóticas, afastadas ou non canónicas. Por outra banda, analizaremos a importancia de que unha tradución ao galego sexa toda unha primicia no sistema literario peninsular. O feito de que o noso idioma se adiante ao castelán ou a outras linguas peninsulares na divulgación de certa obra ou autor é un aspecto celebrado e resaltado nas recensións.

Comentaremos, en primeiro lugar, a recensión de *Vello ceo nórdico*, a cargo de Alberto Álvarez Lugrís, publicada no número 7/8 de *Viceversa*. A obra presentada é unha escolma trilingüe (estoniano, inglés, galego) de diferentes poemas estonianos. O recensor convida á reflexión ao preguntarse sobre “o significado destas traducións tan exóticas cando faltan por traducir ó galego a maior parte da literatura universal *canónica*” (289). Lugrís apunta que, a pesar de que non se trate dun volume demandado polo público galego, proxectos coma este “interésanos a nós máis ca a ninguén” (289).

No eterno debate sobre culturas e sistemas minoritarios e minorizados, Álvarez Lugrís sinala a importancia da unión entre as culturas que non entraron no xogo da literatura *en serie*, e conservan a súa esencia senlleira fronte a influencia da corrente globalizadora. Xa que logo, o primeiro valor deste proxecto semella basearse na similitude ou paralelismo entre a historia e a situación lingüístico-cultural entre Galicia e Estonia.

O recensor infórmanos de que a aposta do *Boletín Galego de Literatura*, encargado da publicación desta escolma, terá unha correspondencia, por parte de *Akadeemia*, coa publicación dun volume sobre a literatura galega con traducións ao estoniano de textos de Ferrín, Álvarez Caccamo, Chus Pato e Emma Couceiro. Unha vez máis, grazas á tradución, os nosos autores, revestidos doutras roupaxes, cruzan fronteiras e demostran que, contra corrente, poden ser universais sen deixaren de ser esencialmente de aquí.

Máis aló de celebrar o contacto, vía tradución, entre dúas culturas que “conservan a escala da persoa e da nación” (289), Álvarez Lugrís toca tamén temas máis traditolóxicos. Resáltase nas páxinas desta recensión a introdución redactada polos tradutores nas que comparten as claves do seu labor cos lectores. Alí esbózanse os aspectos máis coidados ao longo do proceso tradutivo, por unha banda, aspectos sintácticos e de versificación e, por outra, a capacidade de respectar e manter a polifonía das voces tan dispares de cada poeta. Confesións que poñen “ó descuberto a pedra de toque da nosa poética de tradución” (291).

En tanto que crítico de tradución, Álvarez Lugrís, nun acto de sinceridade pouco frecuente nos recensores, confesa non ser capaz de “xulga-los seus méritos como tradución de textos canónicos” (291), por non poder acceder ao orixinal polo seu descoñecemento do estoniano. Así sendo, o recensor límitase a examinar a calidade do texto meta coma obra de arte autónoma e correcta na lingua termo.

Pasamos agora á recensión de dous volumes de natureza fraseolóxica traducidos do ruso ao galego (*Viceversa*, 6 (2000)). Malia non tratarse dunha obra literaria, parécenos conveniente incluír aquí unha breve análise desta recensión porque nela se destaca un elemento de interese senlleiro no espazo sociolingüístico galego: a célebre noticia de que a nosa lingua lles tome a dianteira a outras linguas maioritarias no momento de traducir algunha obra estranxeira.

Co título “A tesourería da lingua”, Alexandra Koss dá conta de dúas publicacións do profesor Valerii Mokienko subvencionadas pola Xunta de Galicia. A importancia deste proxecto, encabezado por Xesús Ferro Ruibal, reside, por unha banda, na transmisión do método do profesor Valerii Mokienko e, por outra, na visión do autor da fraseoloxía coma “un espello da particularidade irrepitible dun pobo, máis tamén o é de insospeitados elementos comúns na forma europea de ve-la realidade” (286), como o recoñecía Ferro Ruibal en Fraseoloxía.

No entanto, este proxecto conta con outro valor engadido: o feito de ser o galego a lingua que, fóra do ámbito eslavo, sexa o vehículo de transmisión da metodoloxía de Mokienko. É frecuente que as recensións inclúan algún comentario de parabéns cando o galego é a única ou primeira lingua seleccionada para acoller o *outro*, para brindarlle unha “feliz hospitalidade” (287).

Outro exemplo de obra estranxeira que contaba soamente cunha versión en galego dentro da Península é o *Cuarto libro* de François Rabelais. No número 9/10 de *Viceversa* publicouse a recensión desta tradución. Ana Luna destacaba no seu artigo o feito de que o tradutor, Harguindey, “compénsanos na súa tradución co pracer da lectura dun texto marabilloso ao que polo de agora só temos acceso en galego dentro da Península” (201), aspecto sempre celebrado coma unha vitoria para a lingua e literatura galegas. A recensora reproduce algúns fragmentos da introdución ao cargo do tradutor, entre os que destacamos o extracto no que Harguindey subliña que, malia as dificultades de verter Rabelais ao galego, a nosa lingua “acáelle perfectamente ao texto rabelesiano” dado “o carácter popular, libre e multiforme” que lle caracteriza (201).

3.4. *Críticas de tradución: as recensións de Bivir*

Á Asociación Galega de Tradutores (ATG) lle debemos numerosas iniciativas a favor da lingua e cultura galega e do desenvolvemento da práctica da tradución coma profesión e elemento dinamizador e normalizador do galego. Un deses proxectos é Bivir, Biblioteca Virtual, onde o lector pode consultar e descargar gratuitamente un número importante de traducións galegas de clásicos de onte e hoxe vertidos desde diferentes linguas. Moisés Rodríguez Barcia inicia no número 7/8 de *Viceversa* un apartado dedicado á crítica tradutiva de versións virtuais de Bivir, sendo A lenda de San Xulián o hospitalario a primeira tradución comentada.

Rodríguez Barcia, responsábel de Rinoceronte, unha editorial galega dedicada exclusivamente ás traducións, concibe este espazo coma unha “ferra-

menta de aprendizaxe” (293) con fins didácticos, “un foro en torno ó fenómeno da tradución ó galego” (293) e atril desde onde poida ser “enuizado” (293) o traballo dos tradutores. A intención de Barcia é crear un medio dedicado maioritariamente ao proceso de tradución, aspecto non tratado nas recensións doutras publicacións, pero sen caer na tentación dunha crítica que se resume á constatación de erros e acertos.

Na análise da tradución asinada por Emma Lázare, Moisés R. Barcia opta por comezar polos acertos, “que sempre custan máis identificar cós desacertos” (295). Os puntos brillantes residen, sempre na opinión do recensor, na fluidez e no atino da escolla de elementos fraseolóxicos. A continuación enuméranse os erros, máis *importantes* cós acertos polo espazo que o recensor lles dedica ás grallas. Segundo Barcia, as causas destes erros son unha revisión inexistente ou un método inadecuado e a falta dunha corrección de probas.

Os erros, ao igual que os acertos, atópanse explicados e exemplificados. A presentación dos mesmos segue este esquema: categoría do erro, texto orixinal en letra negra, texto orixinal en cursiva e tradución proposta en redonda. Ademais, no caso das decisións menos afortunadas, o recensor ofrece unha alternativa propia que, ao seu ver, sería máis axeitada. Os erros están agrupados en oito categorías, á guisa de apuntamentos dunha clase de tradución. A súa adecuación quizais se explique polo feito de que as chamadas “recensións de Bivir” estean dirixidas ao alumnado de tradución e aos profesionais para evitar que tropecen nos mesmos erros. Queremos subliñar que os aspectos comentados nesta crítica de tradución son maiormente lingüísticos, sendo a literalidade o pecado máis ilustrado con estes exemplos.

No seguinte número da revista (*Viceversa*, 9/10 (2002-2003)) é a tradución de tres contos de Chékhov a que ocupa as páxinas das recensións de Bivir. A variábel destacada por Barcia desta volta é a condición de “tradución inversa” que caracteriza a versión galega destes contos de Chékhov, asinada por unha tradutora, Alexandra Koss, que ten coma lingua materna a lingua do orixinal e non a da tradución. O recensor lamenta que a falta de tradutores galegos competentes en linguas menos internacionais coma o ruso obríganos a acudir ben a unha lingua ponte ou a un mediador que non ten o galego coma lingua materna. Barcia posiciónase claramente en contra da tradución inversa, unha práctica que cre “dende o principio condenada a perder” (193) por pecar sempre de certa artificiosidade.

Ao longo da recensión, o autor, que demostra un coñecemento sólido da lingua de orixe, vai esmiuzando os acertos e erros do texto meta, todos debidamente exemplificados e analizados. No caso das eivas, Barcia propón, de forma xustificada, a súa propia versión. Os fallos atopados débense aos enxebriños, ao uso incorrecto de nivel da lingua, da sintaxe ou da fraseoloxía.

O estudo pormenorizado do texto traducido por parte de Barcia revelou que nalgúns fragmentos Alexandra Koss botou man do castelán lingua ponte. De feito, certas pasaxes “de solución discutible” resultaron “plenamente coin-

cidentes coas da versión castelá destes contos, asinada por Ricardo San Vicente” (195). Deste xeito, a versión galega contaxiouse daqueles erros incorporados na tradución castelá. O maior dominio do castelán que do galego por parte da tradutora obrigouna a inspirarse nas solucións castelás nalgúns fragmentos. O emprego dunha lingua ponte pode supoñer unha perda e, ao mesmo tempo, unha adición, sempre queda algo no camiño e algo novo se engade. As chamadas *traducións de segunda mano* (von Stackelberg, 1984) son un fenómeno frecuente na historia das traducións en Galicia.

Logo de analizar o texto traducido, o recensor esboza un balance francamente positivo do labor de Koss, quen, na súa opinión, fixo “un traballo esforzado e rigoroso” que “supera en moito as limitacións coñecidas noutros exercicios de *pioneirismo tradutolóxico* no sistema literario galego” (196, cursiva nosa). Destacamos o emprego da palabra *pioneirismo* para cualificar proxectos coma este, que se axustan ás características das traducións comentadas no apartado 3.3. No caso destes tres contos, temos, por unha banda, unha lingua de partida que apenas conta con tradutores capacitados ou formados para traballaren co galego e, por outra, unha obra que está lonxe de entrar no concepto de best-seller contemporáneo demandado pola cultura de chegada.

Para rematar este apartado dedicado ás recensións que dedican máis espazo á análise comentada dunha tradución, referirémonos a unha recensión, que malia non pertencer á sección de Bivir, comparte certos elementos con a mesma. Trátase do artigo sobre a tradución de Fernando R. Tato Plaza da novela *Frankenstein ou o moderno Prometeo* de Mary Shelley, publicado no número 6 de *Viceversa*. Logo dunha introdución na que se realiza unha revisión da novela, do seu contexto de creación e dos seus personaxes, Raúl Araya Tauler pasa a analizar os aspectos tradutolóxicos. O recensor dedica o mesmo espazo para comentar os puntos débiles e os fortes, empezando polos fragmentos susceptibles de mellora. O comentario dos erros cumpre a seguinte estrutura: o texto traducido recalcando en negriña a frase problemática, o orixinal en cursiva resaltando en letra negriña a parte correspondente ao problema; logo explica onde reside o erro e dá, entre comiñas, a súa propia solución.

Logo de tres exemplos das *sombras*, o recensor recoñece as “boas solucións” (301), ofrecendo dous exemplos das luces ordenados de forma similar á exemplificación dos erros, sen nestes casos ter que dar unha solución mellor.

Os derradeiros parágrafos son, como de costume, un balance da tradución, deste “esfuerzo serio de comprensión do texto orixinal que se ve salientado pola utilización dun galego rico e extremadamente coidado” (299). Recoñece, así mesmo, que un traballo desta envergadura é sempre “mellorábel”, pero o que máis valor ten é o aspecto de corrección da lingua, algo frecuente nas valoracións de traducións ao galego polo peso do proceso de normalización lingüística. E, por último, felicitacións á editorial por ofrecer aos lectores galegos esta novela que “gozaremos de terror” (302).

4. Outras recensións publicadas en diversos medios

Comentaremos neste apartado recensións doutros tipos de publicacións ás que ten acceso un importante número de lectores. Á diferenza de *Vice-versa*, estas publicacións non están exclusivamente dedicadas á tradución, por iso o interese de contrastar a postura dos recensores dun e doutro tipo de publicación. Todas estas recensións están no anexo II deste traballo, delas resaltaremos o espazo dedicado á tradución e os aspectos tradutivos, se os hai, nelas tratados. Aquí as citaremos na orde en que aparecen no devandito anexo.

A recensión de Samuel Solleiro foi publicada na sección dedicada ás traducións do folleto *Editorial Galaxia novidades*, edición primavera/verán 2007. Nela anúnciase a publicación dos “clásicos universais” Molloy e Trópico de cáncer. Amais de pola referencia aos tradutores, Anxo Rei Ballesteros e Xurxo Borrazás, a tradución é asunto de destaque da recensión como parte da maquinaria normalizadora e de lexitimación do noso sistema literario. O recensor apunta, de forma moi acertada, que a selección do repertorio de obras estranxeiras que van incorporarse a un sistema literario importador supón “unha toma de posición concreta e unha escolla nunca inocente”. O feito de escoller eses clásicos concretos dálle pé a concluír que hai algo máis cá un simples xesto de política lingüística normalizadora e de intento de resarcir unha débeda co noso sistema literario. Solleiro reconece as relacións de poder que existe na tradución, unha actividade na que o tradutor é apenas un dos axentes. As razóns que explican a selección dunha obra para ser traducida son tema de interese tamén na crítica tradutiva. Por último, o recensor convida a recibir estes dous autores libres de ideas preconcebidas ou etiquetadas, cara a unha posíbel reinterpretación das súas obras.

Tamén de *Galaxia* é a revista *Grial, Revista galega de cultura*, como reza a súa cuberta. Do mesmo modo que sucede con *Viceversa*, é frecuente vermos recensións asinadas por profesores da Universidade de Vigo. Imos estudar dúas recensións, unha de *Non me deixes nunca*, novela de Kazuo Ishiguro e outra de *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga. No primeiro dos casos, María López Sández abre a súa recensión recordando a grande importancia que está a desempeñar a tradución na normalización lingüística e cultural, un aspecto xa salientado polos homes de Nós, *Galaxia* e outros persoeiros da cultura galega actual que atribúen, ademais, un “estatuto creativo” aos traballos de tradución. Da “moi coidada” versión galega da novela de Ishiguro a recensora destaca “o ben resoltos que están os usos fraseolóxicos”. Bótase de menos o nome da persoa que o fixo tan ben, xa que en ningures se menciona o nome de quen asina a tradución.

Na recensión de *Obabakoak* asinada por Xosé Manuel Dasilva figura non soamente o nome do tradutor senón tamén unha pequena referencia a súa andaina profesional coma crítico e tradutor. O bo sabor de boca que deixa esta tradución débese, segundo Dasilva, ademais da experiencia do tradutor,

a boa sintonía entre este e o autor vasco, séndolle máis fácil poñerse na pel do escritor para recrealo en galego. A tradución galega fíxose, como nos informa Dasilva, a partir do castelán, autotraducido do éuscaro. Máis concretamente a partir da versión non convencional que Atxaga fixera ao meterse na ardua tarefa de verter a súa novela ao castelán. Unha das razóns que apunta o recensor para a escolla do castelán coma orixinal en troques do éuscaro é que esta versión “por ser a derradeira merece máis creto como testemuño autorizado do autor”. Pero, tamén é un exemplo representativo da relación existente entre as diferentes linguas e literaturas peninsulares de “desigual fortaleza”. En calquera caso, Dasilva subliña que hai que celebrar a incorporación deste libro, traducido a varios idiomas, que ven a “enriquecer o noso repertorio de lecturas foráneas” e estreita “lazos entre nós [galegos e vascos]”.

Roi Vidal Ponte fai eco en “ProPostas” de *Protexta* da tradución de dúas pezas teatrais de Albert Camus que se incorporan ao “nosso pequeno sistema literario”, noticia que o recensor recibe coa mesma ledicia que tería se “acadase a Lúa”. Esta obra contribúe a encher un baleiro existente na literatura dramática en Galicia, sendo un paso máis para a “normalización editorial do teatro en lingua galega”. Vidal Ponte recorda aos tradutores doutras versións anteriores, Beiras Torrado e Manuel Guede, e eloxia a actual versión de Imma López por esta ter logrado que a tradución non cheire a tradución.

Da revista literaria *Para Leer* extraemos a recensión de Agustín Delgado, na que se da conta da publicación en edición bilingüe de *Las cenizas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini. O artigo esboza algunhas das particularidades desta primeira obra que se escribiu en verso na lingua nacional italiana, empregando o autor un italiano culto e complexo. Son enumerados un a un os trazos máis persoais desta obra, trazos estes que se deben ter en conta á hora de realizar e tamén avaliar a tradución. Delgado non pasa por alto a figura dos tradutores, aos que menciona explicitamente e dos que di perseguiron dous obxectivos ambiciosos na de por si difícil tradución da poesía: “mantener el sentido del texto e a partir de ahí construírlo en torno a su legibilidade, articulando mecanismos necesarios que posibiliten internamente una adecuada comprensión, y obviando la rima”.

Na sección 3.4 falabamos da tradución do ruso ao galego dalgúns contos de Chékhov, agora toca falar da presenza da literatura galega en Rusia. En febreiro de 2007, *El Domingo* publicaba unha recensión do décimo tomo da *Antoloxía da Literatura Galega* a cargo do centro de Estudos Galegos da Universidade de San Petesburgo. Este “magno proxecto de tradución” (4), coordinado por Elena Zernova e no que participa Alexandra Koss, permitirá que moitas das grandes figuras da nosa literatura chegue ao público ruso. En concreto, nesta escolma recóllense os dous poemarios máis representativos de Rosalía de Castro, *Follas Novas* e *Cantares Gallegos*, en edición bilingüe. Na recensión destácase igualmente o interese que a lingua galega e demais linguas do Estado espertou nos profesionais rusos, que decidiron “especializarse

nas linguas cooficiais españolas”, chegando algúns, coma Koss, a falar galego coma se fose a súa “lingua nai” (4).

Por último, revisaremos dúas recensións de *La Voz de Galicia*. A primeira está dedicada a unha banda deseñada cincuentona, *Astérix*, cuxas 34 aventuras se atopan vertidas ao galego. O aspecto tradutivo máis destacado por Rubén Santamarta é o feito de que *Astérix* fora traducido a máis dun centenar de linguas vivas e mortas, coma o latín e o grego. O aniversario foi tamén escusa para reedicións e novas traducións, coma o caso de Como caeu Obélix na marmita do druída cando era cativo, “ahora también en gallego”. As aventuras dos galos dan moito pano para mangas, mesmo deste o punto de vista tradu-
tolóxico.

Na segunda recensión, José Varela infórmanos da publicación de dous volumes que recollen unha selección de crónicas asinadas polo correspondente catalán Eugenio Xammar. A partir dos seus escritos periodísticos, o lector de hoxe poderá reconstruír a historia dun período que foi a semente do réxime nacionalsocialista e, por conseguinte, da segunda guerra mundial. O recensor non aforra palabras de eloxio para a tradutora Charo González, na súa faceta como responsábel da selección dos textos e como autora dunha “documentada e sagaz introducción”. Un labor de documentación que, supoñemos, axudaría a tradutora a verter con máis exactitude as verbas dun home que viviu aqueles momentos “con la cotidiana presión de interpretar una historia que todavía no lo es”.

5. Conclusións

Rematamos aquí este primeiro percorrido polas recensións de obras traducidas publicadas en *Viceversa*. Tratándose dunha primeira aproximación a este campo de estudo, o corpus analizado limitouse a unha pequena mostraxe dalgunhas das primeiras recensións desta revista especializada na tradución en Galicia. O noso obxectivo foi analizar unhas mostras para intentar achar certos trazos en común, tendencias e temas recorrentes que as caracterizan.

Comprobamos que as alusións á situación lingüística do galego e á debilidadade do noso sistema literario, polo seu status de lingua minorizada e literatura periférica, son frecuentes no xénero estudado. Os responsábeis das recensións celebran con euforia a chegada dunha determinada obra ou a exportación do noso patrimonio literario por ser aínda hoxe a excepción que confirma a regra.

Nas recensións de *Viceversa* sempre hai un espazo para o responsábel da tradución e para a importancia do proxecto de tradución. Na maioría das publicacións non especializadas que aquí recollemos hai tamén palabras dirixidas á figura da persoa encargada de achegar aos lectores as verbas de autores estranxeiros. Emporiso, neste tipo de publicacións, as recensións adoitan a penas tocar o tema do proceso da tradución e axústanse a unha crítica máis ben literaria sobre o argumento, tema ou valor da obra en cuestión. Cando hai un espazo para a tradución, a crítica resúmese nalgúns adxectivos sobre a súa corrección,

fluidez, lealdade ou sobre a pericia do tradutor de pasar coma unha pantasma sen que a súa presenza entorpeza a relación autor/lector.

En *Viceversa* atopamos algúns exemplos de críticas de tradución nas que os recensores esmiúzan os erros e acertos do texto meta, alén de proporcionar a súa propia versión, no caso dos aspectos problemáticos. No caso das recensións de Bivir, a análise do texto meta ten unha intención didáctica, feito que queda patente tanto na terminoloxía usada polo recensor como na forma de presentar os datos.

Nas recensións do noso corpus tamén se analizaban outros fenómenos propios do noso espazo tradutolóxico, coma a autotradución e o emprego da versión castelá coma un novo orixinal ou coma lingua ponte ou de consulta para verter obras cara o galego. Recentemente existe un interese crecente sobre o fenómeno da autotradución sobre todo en comunidades bilingües (diglósicas). Se ben os escritores adoitan amosarse pouco dispostos a poñerse na pel do tradutor, acaban por acceder a realizar esa tarefa. A dirección de realización desa autotradución é dende a lingua minoritaria á maioritaria, de tal forma que esa segunda vida que lle dan ao libro véndese coma orixinal, enterrando a verdadeira creación primixenia. Os escritores galegos saben que “unha tradución ao castelán pode facer que lean as túas obras en Francia ou en Inglaterra máis facilmente que se estivesen en galego” (Borrazás, 2007, p. 3), así sendo, unha (auto)tradución ao castelán permítelles venderse coma escritores dun sistema central e non dun sistema periférico.

As conclusións que se desprenden deste primeiro estudo deberán ser confirmadas e/ou completadas en sucesivas investigacións, co obxecto de verificar se tendencias observadas neste traballo son ou non susceptibles de aplicarse a outras recensións máis recentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMMANN, M. 2000. “Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung”. En *TextconText*. N. 5, p. 209-250.
- ANDERSON IMBERT, E. 1969. *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.
- . 1979. *La crítica literaria y sus métodos*. México D. F.: Alianza Editorial Mexicana, 1979.
- BERMAN, A. 1995. *Pour une critique des traductions: John Donne*. París: Gallimard, 1995.
- BLANCO MOURELLE, N. 2009. “Adiviñar, entender, imaxinar”. En *Grial*. N. 182, p. 110-111.
- BORRAZÁS, X. 2007. “En Galicia hai espazo para os discursos críticos, pero hai que ocupalo”. En *Protexa*. N. 4, p. 3-5.

- DASILVA FERNÁNDEZ, X. M.. 2008a. “*As chamadas perdidas* de Manuel Rivas vertidas en lingua portuguesa”. En DASILVA FERNÁNDEZ, X. M. (ed.) *O alleo é noso: contribucións para a historia da tradución en Galicia*. Noia: Editorial Toxosoutos, 2008, p. 405-412.
- . 2008b. “Competencia bilingüe e autotradución em Galicia —algúns apontamentos”. En DASILVA FERNÁNDEZ, X. M. (ed.) *O alleo é noso: contribucións para a historia da tradución en Galicia*. Noia: Editorial Toxosoutos, 2008, p. 379-393.
- . 2009. “Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia?”. En *Qua-derns*. N. 16, p. 143-156.
- FIGUEROA, A. 2001. *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais, 2001.
- GARCÍA YEBRA, V. 1995. “Sobre crítica de la traducción”. En *Hieronymus Com-plutensis*. N. 2, p. 37- 44.
- GENETTE, G. 1987. *Seuils*. París: Seuil, 1987.
- HOUSE, J. 2001. “Translation Quality Assessment: Linguistic Description vs Social Evaluation”. En *Meta*. N. 46 (2), p. 243-257.
- MAGGIORI, R. “Et pourquoi pas Sartre?”. En *Libération.fr*. [en liña] [21-11-2009]. <http://www.liberation.fr/culture/0101604222-et-pourquoi-pas-sartre> [consulta: 12-01-2010].
- REISS, K. 2000. *Translation criticism: the potentials and limitations: categories and criteria for translation quality assessment*. [Tradución de Erroll F. Rhodes de *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine Sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (1971)]. Manchester : St. Jerome, 2000.
- VON STACKELBERG, J. 1984. *Übersetzungen aus zweiter Hnad. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jh*. Berlín: De Gruyter, 1984.
- WELLEK, R. 1963. “The term and concept of Literary Criticism”. En *Concepts of Criticism*. Yale: Yale University Press.

CORPUS DE RECENSIÓNS

- ÁLVAREZ LUGRÍS, A. 2002. “Vello ceo nórdico”. En *Viceversa*. N. 7/8, p. 289-292.
- ARAYA TAULER, R. 2000. “Frankenstein ou o moderno Prometeo”. En *Viceversa*. N. 6, p. 299-302.
- BLASCO, A. 2007. “A literatura galega, en Rusia”. En *El Domingo*. N. 317, 11-II, p. 4.
- DASILVA FERNÁNDEZ, X. M. 2008. “Bernardo Atxaga en galego”. En *Grial*. N. 179, p. 110-111.

- DELGADO, A. 2009. “El vaivén y el rumor”. En *Leer*. N. 208, p. 142.
- LÓPEZ SÁNDEZ, M. 2009. “Unha grande obra da literatura universal”. En *Grial*. N. 182, p. 104-106.
- LUNA ALONSO, A. 1999a. “As palabras de Sartre”. En *Viceversa*. N. 5, p. 165-168.
- LUNA ALONSO, A. 1999b. “Crónica de nosotros”. En *Viceversa*. N. 5, p. 155-160.
- LUNA ALONSO, A. 2000. “Evocar fronteiras para atravesalas”. En *Viceversa*. N. 6, p. 289-294.
- LUNA ALONSO, A. 2004. “O Cuarto libro de François Rabelais”. En *Viceversa*. N. 9/10, p. 197-206.
- KOSS, A. 2000. “A tesourería da lingua”. En *Viceversa*. N. 6, p. 285-287.
- RODRÍGUEZ BARCIA, M. 2002. “A lenda de San Xulián o hospitalario”. En *Viceversa*. N. 7/8, p. 295-298.
- RODRÍGUEZ BARCIA, M. 2004. “Tres contos de Chékhov”. En *Viceversa*. N. 9/10, p. 193-196.
- SANTAMARTA, R. 2009. “Astérix prepara su 50º aniversario con la edición de historias inéditas”. En *La Voz de Galicia*, 27-VIII, p. 29.
- SOLLEIRO, M. 2007. “O fin da inocencia”. En *Editorial Galaxia novidades: primavera/verán 2007*, p. 8.
- VARELA, J. 2005. “La imperceptible ascensión del nazismo”. En *La Voz de Galicia*, 29-IX, p. 6.
- VIDAL PONTE, R. 2009. “A Lúa non pode esperar”. En *Protexa*. N. 10, p. 13.

“TRADUCINDO PONTES: TRADUCIÓNS DA POESÍA CONTEMPORÁNEA DE MULLER ENTRE GALICIA E IRLANDA”

Vanessa Silva Fernández
Universidade de Vigo
vsilvafernandez@hotmail.com

[Recibido 14/05/12; aceptado 18/07/12]

Resumo

Este artigo ofrece unha comparación entre dous proxectos de tradución de poesía contemporánea de muller, as escolmas *Pluriversos* (2003) e *To the Winds Our Sails* (2010). A análise comeza achegándose a ambas obras desde unha perspectiva paratextual, co obxecto de observar como se presentan os produtos acabados ante o público lector do outro sistema. A continuación, o estudo inclúe unha análise dos textos traducidos que abarca diversos planos e recolle as formas nas que as versións traducidas imitaron, obviaron ou mesmo amplificaron os efectos presentes nos orixinais. Así, discútense a nivel fónico a reprodución de ritmos, rimas e musicalidade, e a nivel semántico, o mantemento, amplificación ou redución das diferentes imaxes poéticas que aparecen nestes textos. Tamén se analiza a tradución de nocións construídas de xeito cultural, como son o espazo, as referencias históricas, as manifestacións de relixiosidade ou o xénero. Por último, recóllense as conclusións acadadas tras a observación dos textos e os seus paratextos.

Palabras clave: poesía contemporánea, muller, Galicia, Irlanda

Abstract

This article offers a comparison between two projects featuring translations of contemporary poetry by women, the collections *Pluriversos* (2003) and *To the Winds Our Sails* (2010). The study starts with a paratextual approach to both works in order to ascertain how the finished products are presented to a reader belonging to a different literary system. Then, it offers an analysis of the translated texts which touches on several layers of meaning and describes the ways in which the translated versions have imitated, obviated or even amplified the effects to be perceived in the originals. Thus, it provides a discussion

on the reproduction of rhythm, rhyme and musicality at a phonetic level and on the keeping, amplification or reduction of poetic images at a semantic level. There is also an analysis of the translation of culturally constructed notions, such as space, historical references, religious manifestations or gender. Finally, the article offers the conclusions reached through the observation of the texts and their paratexts.

Keywords: contemporary poetry, women, Galicia, Ireland

1. Introducción

Desde as últimas décadas do século XX, os sistemas literarios irlandés e galego teñen sufrido profundas transformacións. Estas son o resultado visible da tendencia renovadora que, entre outras, xurdiu da man dunha xeración de mulleres que conquistaron o acceso á literatura en calidade de creadoras no canto de inspiradoras ou imaxes, como viñera sendo habitual ata daquela. Esa situación debíase á forma en que os canons literarios irlandés e galego se entrecían cos seus respectivos contextos socio-históricos ata o punto de explicar a ausencia e mesmo a exclusión das mulleres como autoras. A existencia dunha postura conservadora manifestada a todos os niveis - social, político, relixioso - afectaba á configuración de sistemas literarios nos que as mulleres, relegadas á esfera privada e a tarefas de construción e mantemento do fogar a causa da crenza no predeterminismo biolóxico, non tiñan cabida como suxeitos. Non obstante, cando ese conservadorismo se superou grazas a diferentes procesos de democratización e igualitarismo, entre os que destaca o labor dos grupos feministas e de apoio aos dereitos das mulleres, novas dificultades agardaban ás autoras.

Así, á escaseza de oportunidades que estas tiñan para crear as súas obras uníase ademais a falta dun canon con figuras femininas que servisen como antecedente e referencia para as novas creadoras¹. De xeito aínda máis grave, o canon existente si incluía a obra de autores establecidos que tiñan abusado da imaxe da muller para simbolizar grandes nocións (nación, lingua, relixión,...) ata o punto que esta quedara reducida a unha serie de arquetipos arraigados nos imaxinarios de ambas tradicións literarias². As obras destas autoras pódense ver daquela como unha ondada que varreu eses estereotipos dando lugar a novas formas de expresión na literatura contemporánea.

¹ No caso galego, como recorda Helena González, non foi dabondo «la presencia poderosa y rica de Rosalía de Castro, que actúa como modelo permanente para toda la literatura posterior». E iso porque aínda que o sistema literario galego «presume de tener una mujer como voz fundacional, [...], tan emblemática figura no generó un movimiento de literatura femenina, ni siquiera en un período tan vital como el de la década de los veinte y treinta» (2000, p. 196).

² Arquetipos ou prototipos femininos como os que Carmen Blanco recolle en *Nais, damas, prostitutas e feirantas* (1995).

O xénero literario que, tanto en Galicia como Irlanda, se ten visto afectado de xeito máis radical por un repentino incremento no número e visibilidade de autoras é o poético. Tras un longo período de silencio, a identidade feminina ten logrado pasar de obxecto a suxeito, apropiando o poema e reapropriando o discurso feminino neste. Este auxo simultáneo, que vén acompañado dunha revolución nas formas de considerar e tratar os contidos e continentes poéticos, non está a pasar desapercibido para a comunidade académica, que na última década lle ten dedicado grande número de páxinas á análise de ambos fenómenos. Cabe resaltar entre os autores e autoras que se teñen centrado neste tema a figura de Manuela Palacios González, que non só está detrás de diversos volumes monográficos³ sobre a cuestión senón que ten propiciado o establecemento dun diálogo entre ambos sistemas literarios que superou o ámbito da crítica e alcanzou unha dimensión artística mediante a publicación das edicións bilingües das escolmas poéticas *Pluriversos* (2003) e *To the Winds Our Sails* (2010). Ese diálogo literario, esas pontes que se establecen entre a creación das autoras galegas e irlandesas grazas ás respectivas traducións que chegan ao outro sistema literario, será o tema do presente estudo.

Chegados a este punto, faise necesario recordar a seguinte afirmación de Lawrence Venuti acerca da tradución:

Translation [...] inevitably domesticates foreign texts, inscribing them with linguistic and cultural values that are intelligible to specific domestic constituencies. This process of inscription operates at every stage in the production, circulation, and reception of the translation. It is initiated by the very choice of a foreign text to translate, always an exclusion of other foreign texts and literatures, which answers to particular domestic interests. (1998, p. 67)

En virtude deste comentario, para coñecer os procesos subxacentes á tradución da poesía irlandesa en Galicia e da poesía galega en Irlanda, débense explicar en primeiro lugar as motivacións tras as escollas dos textos a traducir. Por iso, o segundo epígrafe deste artigo estará dedicado á recollida de información que os paratextos das traducións obxecto de estudo poden proporcionar, principalmente acerca das circunstancias que, no seu día, rodearon a produción das traducións e que, na actualidade, rodean a recepción das obras finalizadas. A continuación, o terceiro epígrafe centrarase na análise deses produtos finais, prestando atención aos aspectos fónicos, rítmicos, léxicos, semánticos e culturais. Finalmente, ofrecerase unha relación daquelas conclusións que a análise dos textos e os paratextos nos permitan acadar.

³ Véxanse *Palabras extremas. Escritoras gallegas e irlandesas de hoy* (coeditado con Helena González Fernández, 2008), *Writing Bonds. Irish and Galician Contemporary Women Poets* (coeditado con Laura Lojo, 2009) ou *Creation, Publishing, and Criticism. The Advance of Women's Writing* (coeditado xunto a María Xesús Nogueira e L. Lojo, 2010).

2. Obxectos de estudo

Neste epígrafe analizaranse os paratextos que envolven as dúas escolmas poéticas nas que se centra o presente estudo para desvelar como se presentan estes produtos ante os lectores e lectoras. A información que tales elementos proporcionan tamén permitirá coñecer a perspectiva desde a que as compiladoras se achegaron ao proceso tradutor. En ambos casos, este proceso aspira a superar a dicotomía domesticación / estranxeirización - que Venuti define en *The Translator's Invisibility* baseándose nunha distinción previa de Schleiermacher - para acadar unha identidade entre o texto orixinal e o traducido. Tal identidade resultaría da existencia, como se argumentou na introdución, dun contexto socio-histórico e literario común ás autoras e a quen as traduce, o que produciría o estado de harmonía que Venuti deu en chamar “simpático”. O autor explica como o termo lle chegou por primeira vez a raíz dunha conversa con outro tradutor:

He explained that when author and translator live in the same historical moment, they are most likely to share a common sensibility, and this is highly desirable in translation because it increases the fidelity of the translated text to the original. The translator works better when he and the author are *simpatico*, said my friend, and by this he meant not just ‘agreeable’ or ‘congenial,’ meanings which this Italian word is often used to signify, but also ‘possessing an underlying sympathy.’ The translator should not merely get along with the author, not merely find him likeable; there should also be an identity between them. (1995, p. 273)

Esa afinidade entre a versión orixinal dos textos e a súa tradución beneficiará asemade aos lectores e lectoras que estean familiarizados coa obra das poetas do seu respectivo sistema literario, posto que atoparán na lectura dos textos pertencentes ao outro sistema elementos que producen efectos similares baixo novas aparencias. Describírase a continuación como os paratextos dos nosos obxectos de estudo tentan recrear e reforzar esa sensación de familiaridade.

2.1. *Pluriversos*

Publicada en 2003, esta escolma fai referencia ao xénero, nacionalidade e contemporaneidade das autoras nela recollidas por medio do subtítulo *Seis poetas irlandesas de hoxe*, que tamén se inclúe no lombo. A cuberta sinala o feito de estarmos ante unha edición bilingüe e presenta, encadrada no seu centro, unha imaxe do poeta e pintor Baldo Ramos que se repite en menor tamaño na contracuberta. Acompañando a esa miniatura da imaxe, aparecen ademais na contracuberta os selos da editorial e do “Ireland Literature Exchange”, unha organización cuxo obxectivo é a promoción internacional da literatura irlandesa, especialmente a través do apoio á tradución cara a outras linguas. Trátase, polo tanto, dun produto que se presenta como alleo e co que se tenta estable-

cer unha ponte mediante a tradución (“edición bilingüe”) e a arte (imaxe de portada). Trala portada – na que baixo o nome da editora, Manuela Palacios, atópanse o dos tradutores, a propia Palacios e Arturo Casas – o “Limiar” segue a recordar aos lectores e lectoras que se parte desde a estrañeza:

tampouco é esta unha poesía con vocación universal, pois fai gala en todo momento da súa especificidade cultural e histórica. Desde a súa diferenza, fálanos doutros modelos sociais, doutros conflitos e doutras solucións, doutras linguaxes e doutros ritmos. (p. 9)⁴

Non obstante, inmediatamente comézanse a alicerzar as pontes de unión entre as autoras irlandesas e o público lector galego:

historicamente, galegos e irlandeses demos en imaxinar unha comunidade de intereses, en soñar uns mitos semellantes, en desenvolvernos nuns patróns parellos, en padecer a opresión e en recorrer á emigración para sobrevivir. Por todas estas razóns, estes versos fálannos tamén a nós e o seu compromiso social convérteos nunha po-ética. (p. 9)

Tras presentar a situación das mulleres poetas en Irlanda, o “Limiar” continúa cuns breves apuntes acerca das seis autoras escolleitas (Eavan Boland, Paula Meehan, Nuala Ní Dhomhnaill, Mary Dorcey, Medbh McGuckian e Anne Le Marquand Hartigan) que amosan os diferentes xeitos nos que cada unha acadada a meta común que supón “reivindicar unha re-escritura da identidade feminina” dentro do seu sistema literario (p. 13).

Dentro deste grupo de autoras, un caso especial dáse coa elección de Nuala Ní Dhomhnaill. Esta poeta escribe e publica a súa obra poética exclusivamente en gaélico⁵, polo que se recorreu no seu caso ás traducións ao inglés que dos seus poemas teñen publicado outros poetas. O uso desas traducións intermedias, a cuxos autores e autoras Palacios fai visibles nomeándoos no apunte correspondente, pode resultar problemático. Así, as esperanzas que Palacios e Casas manifestan no seu agradecemento - «a estes poetas-tradutores, que, grazas ás súas versións inglesas nos permitiron [...] traballar na tradución ao galego coa esperanza de contribuír nós tamén ao enriquecemento do texto

⁴ Unha especificidade que Palacios e Casas optan por preservar na súa tradución sen ofrecer aos lectores e lectoras ningunha guía (ou N.T.) que aclare aqueles termos ou referencias que lles poidan resultar incomprensibles. Este aspecto ilustrárase no epígrafe 3.1.

⁵ Unha escolla que, como ela mesmo explica, fixo e mantén desde moi nova: «Writing Irish poetry in English suddenly seemed a very stupid thing to be doing. I switched language in mid-poem and wrote the very same poem in Irish, and could see immediately that it was much better. [...] I had chosen my language, or more rightly, perhaps, at some very deep level, the language had chosen me. If there is a level to our being that for want of any other word for it I might call “soul” (and I believe there is), then for some reason that I can never understand, the language that my soul speaks, and the place it comes from, is Irish. At sixteen I had made my choice. And that was that. It still is. I have no other» (1997, p. 47-8).

orixinal mediante significantes e significados novos» (p. 16)⁶ - pódense ver truncadas ao usar versións como a que Paul Muldoon fai do poema “An Traein Dubh”, que bordea xa no que se pode considerar non unha tradución senón unha «creación particular surgida de la inspiración primera de un poema ajeno; una especie de variación sobre el mismo tema» (Gallegos, 2001, p. 81)⁷.

Como conclusión ao seu “Limiar”, Palacios non esquece remarcar as confluencias das poetas contemporáneas en Irlanda e Galicia, deixando caer así unha luva que aínda tardaría sete anos en ser recollida por outra escolma poética:

O fenómeno da irrupción das mulleres na tradición poética irlandesa ten certas concomitancias co vigoroso pulo da poesía actual escrita por mulleres en Galicia. Nos dous casos, semella haber unha relación entre xénero poético e xénero feminino que non está suficientemente analizada, pero con consecuencias que deberían ter máis alcance có oportunismo mercantil ou a moda. Historicamente, o sistema literario galego ten aberto as súas portas á produción cultural irlandesa co obxecto de ampliar perspectivas e establecer complicidades. Sería desexábel que esta vía de comunicación non fose de sentido único e que o sistema literario irlandés aproveitase [...] para establecer novos vínculos con literaturas que, como a galega, están a vivir procesos semellantes. (p. 21-22)

2.2. *To the Winds Our Sails*

O primeiro que destaca ao achegarse ao paratexto de *To the Winds Our Sails* (2010) é que, ao contrario do que acontecera na cuberta de *Pluriversos*, nesta ocasión é a imaxe a que domina a cuberta da escolma mentres que a información escrita ocupa uns cadros demarcados sobre esta. Trátase ademais

⁶ Con esta mentalidade, Palacios e Casas extrapolan cara o gaélico irlandés o comentario de Corinna Krause sobre a situación do gaélico escocés cando indica que «efforts to translate Gaelic texts into languages other than English may provide another beneficial translation environment for Gaelic. It is most likely that such a translation environment relies on, and therefore invites, creative collaborations between authors and translators, which, in itself, would ensure an active engagement with the Gaelic language in terms of actual communication - an arguably vital consideration in the context of any “lesser used” language» (2008, p. 138). Tales beneficios son, sen dúbida, os que outra “lesser used language”, o galego, recibirá ao ser traducido cara ao inglés e o gaélico na outra colección obxecto de estudo.

⁷ Neste sentido e referíndose a este mesmo poema, Justin Quinn afirma de Muldoon: «the liberties he takes [...] display an impatience and lack of interest in the original» (2008, p. 150). Tales liberdades, cuxa significación discute Bernard O’Donoghue (2000), son apreciáveis e perpetuadas na tradución que aparece en *Pluriversos* xa desde as primeiras liñas do poema:

Taggan an traein dubh
isteach sa stáisiún

Tan certo como que o *Xinete Decapitado*
veu a *Ichabod Crane*,

(p. 139)

dunha imaxe que, por medio das pequenas teselas que se xuntan para crear diferentes veleiros, empeza xa a mostrar a existencia de realidades comúns. Como ocorrera no caso anterior, tamén aquí o subtítulo - *Irish Writers Translate Galician Poetry* - pon de manifesto o destino da obra das autoras e a súa orixe, aínda que desta vez non especifica o seu xénero nin contemporaneidade. Para encontrar tales datos os lectores e lectoras deben ollar a contracuberta e descubrir que nas páxinas do volume os agarda “the best writing from Galicia’s contemporary women poets”. Esta contracuberta é tamén un espazo no que o fenómeno da tradución, xa presente no subtítulo que se repite en tapa e lombo, se fai aínda máis visible. Así, a xeito de columna disposta no lado esquerdo, pode verse unha relación das autoras cuxa obra foi escolleita para figurar na colección e xusto debaixo de cada un dos nomes aparece aquel das súas tradutoras ou tradutores. Esa visibilidade de quen traduce reforzase na táboa de contidos, nos que a páxina esquerda recolle en negriña o nome das dez autoras - Luz Pozo Garza, María do Carmo Kruckenberg, Xohana Torres, Marilar Aleixandre, Luz Pichel, Chus Pato, Ana Romaní, María do Cebreiro, María Lado e Xiana Arias - namentres que a páxina dereita os deixa en cursiva e ofrece o formato máis destacado ao nome das doce tradutoras e tradutores - Nuala Ní Dhomhnaill, Anne Le Marquand Hartigan, Celia de Fréine, Mary O’Malley, Catherine Phil MacCarthy, Lorna Shaughnessy, Maurice Harmon, Caitríona O’Reilly, Máighréad Medbh, Paddy Bushe, Rita Kelly e Martin Nugent.

No que corresponde ao xa mencionado establecemento de pontes entre a tradición literaria galega e a irlandesa, é a editora Mary O’Donnell quen trata de facelas máis sólidas na súa introdución á escolma. Neste texto, O’Donnell ofrécelle ao público lector a súa experiencia persoal das converxencias entre Irlanda e Galicia ao tempo que reivindica a necesidade de facer recíproco «the clear interest in *Irish* writers by Galician scholars and poets over the years» (p. 17, cursiva no orixinal)⁸. A continuación, déixase intuír que a escollo de tradutoras e tradutores⁹ fíxose co obxecto de propiciar a identificación entre quen traducía e quen era traducida, tratando así de acadar o ideal “simpático” ao tempo que se evitaba en parte unha problemática frecuente no proceso de tradución:

When a translator plays the part of the reader, [...] she must apply both her knowledge and her intuition to the author’s universe of discourse, [...]. In practice the translator often knows more about the

⁸ Un interese que tamén se veu apoiado economicamente por un organismo cultural irlandés, neste caso The Arts Council, como se aclara ao pé da páxina de dereitos.

⁹ Entre os que O’Donnell parece recoñecer de xeito máis especial á figura de Nuala Ní Dhomhnaill, por razóns que son obvias cando se ten en conta o compromiso desta a non publicar a súa poesía en inglés. Que esta poeta irlandesa ofrezca na colección catro recreacións poéticas en inglés dos poemas de Luz Pozo Garza non só fala do potencial do proxecto para establecer un diálogo entre tradicións, senón que suporá un xesto cunha significación moi especial para o público lector irlandés.

literary tradition the author writes in, but less about his living reality. (Zlateva, 1990, p. 31)

O'Donnell dedica ademais unha mención especial á tradutora Minia Bongiorno García, que colaborou no proxecto preparando unha primeira versión literal cara ao inglés dos poemas que cada autora escolleu para que a representasen na colección. A literalidade e respecto polo orixinal das súas versións evitan que se teña que falar aquí, como se fixo con anterioridade, dos riscos que implica o uso de tales traducións intermedias.

A continuación da introdución de O'Donnell, inclúese a peza “Galician Women Poets Today: Moving from Strength to Strength”, escrita por Palacios. Como segunda editora do proxecto, ofrece aquí os trazos máis destacados da produción poética de cada unha das dez poetas que figuran na colección. Esa información vese completada ao final do volume coa addenda “About the Poets” escrita por María Xesús Nogueira e Laura Lojo e na que constan os datos bio-bibliográficos máis destacados sobre as poetas galegas e as súas tradutoras e tradutores.

No que se refire ás esperanzas que as editoras depositan sobre o volume, resulta curioso que as palabras de O'Donnell parezan responder ás de Palacios en *Pluriversos* e que se dirixan cara ao establecemento dun diálogo do que o propio continente destas verbas xa é testemuña:

this anthology hopes to contribute to the further shaping of such discourse, given the commonality of socio-cultural and to some degree, political histories, shared by Ireland and Galicia. Its is hoped that in Galicia the work of the Irish poets will be seen as reciprocation, an unequivocal answering-call to the sometimes visionary work of our sister-poets down the Atlantic seabord [...] and that finally it can be said that in literary terms a two-way channel between our cultures has been forged. (p. 19)

A firmeza dese “canal de dúas vías entre as nosas culturas” ao que se refire O'Donnell, ou ponte como se lle vén chamando no presente estudo, depende en grande medida da capacidade de quen traduce para reproducir con éxito os efectos dos orixinais e evitar as perdas de información para o potencial público lector que se vai achegar a eles desde unha cultura allea. O seguinte epígrafe centrarase nas traducións propiamente ditas para tratar de confirmar que se cumpre este requirimento.

3. Análise das traducións

Á hora de analizar os nosos obxectos de estudo, débese sinalar que o fenómeno tradutor enténdese aquí como a capacidade para crear e manter un equilibrio entre o texto de orixe e o de chegada, de xeito que se produza o establecemento dunha ponte entre eles. No caso de traducións poéticas, son varios os factores que hai que ter en mente e contrapesar para asegurar o éxito da empresa tradutora. En primeiro lugar, como xénero literario e dadas a súa

calidade fónica e concentración semántica, a poesía presenta ante quen se dispón a traducila unha serie de retos ás veces mesmo insuperables. Encol disto, o texto orixinal está producido nun momento histórico concreto e inscríbese nunha cultura específica que quen traduce debe traer cara ao ámbito doméstico. Ademais, quen traduce non só debe coñecer e comprender ese contexto histórico e cultural no que a obra foi creada, senón tamén cal era a relación e actitude de quen creaba cara el. Así, é relevante e necesario que entre a persoa traducida e a tradutora se estableza esa “simpatía” que, como se comentou anteriormente, defende Venuti. En suma, á hora de apreciar o resultado dunha tradución poética débese establecer como criterio a existencia, ante estes aspectos e referencias, dun equilibrio entre os conceptos de creación e recreación, como o que apuntaba J. A. Gallegos:

Tiene que ser creación en el sentido de que al traductor / poeta se le da una idea - la del TO - como si fuera una especie de inspiración exterior a la que tiene que dar una nueva forma verbal poética mediante el instrumento que él posee - su propia lengua -, en el que tiene todo el poder de inventar nuevos ritmos, nuevos sonidos, nuevos conceptos. Es ahí donde el poeta tiene el derecho y la capacidad de crear, de practicar eso que es la poesía: un conjunto de ‘desvíos’ de la lengua corriente y a lo que normalmente no se atreve un traductor que no sea poeta. Pero es también recreación en el sentido de que, a partir de esa primera idea, el poeta traductor no posee la facultad de seguir libremente el sentido de su inspiración, sino que tiene que permanecer sujeto al curso del resto de ideas que le suministra el poema original. [...] [S]i ese traductor sigue disciplinadamente la inspiración del poema original de principio a fin, habrá logrado recrear en su propia lengua la inspiración del primer poeta, al que se siente identificado. (2001, p. 81)

Vemos nesas últimas verbas que Gallegos recolle tamén a necesidade de establecer un alicerce de simpatía se se quere asegurar a firmeza da ponte tendida. No seu caso, caracteriza esta identificación como a experimentación de «una comunidad de espíritu y de sentimiento con el otro poeta» (p. 81). Dado que a existencia desta comunión se defendeu xa no punto anterior, corresponde agora centrarse na discusión e análise doutros planos: o fónico, o semántico e o cultural. Para iso, identificaranse algunhas das pasaxes cuxa creación e recreación poderían supoñer un reto maior, comparando como a presenza de diversos aspectos nas versións orixinais foi obviada, recollida ou amplificada polas versións traducidas¹⁰.

¹⁰ Ao longo desta análise, á hora de citar os nosos obxectos de estudo, referirémonos coas abreviaturas *P* e *W* a *Pluriversos* e *To the Winds Our Sails* respectivamente.

3.1. Aspectos fónicos e rítmicos

Ao achegármonos á poesía contemporánea, o primeiro que se pode observar en calquera antoloxía é a práctica desaparición de convencións poéticas anteriores no que se refire ao esquema métrico e á rima. Non obstante, se ben a ausencia dese encadramento dominado pola regularidade de metro e rima no verso parece visible, non é total, feito que a persoa que traduce debe ter en conta, como advirte Isidro Pliego:

Este hecho, muy común en la poesía de este siglo, permite cierto grado de libertad al traductor, éste puede sentirse liberado de la esclavitud métrica para concentrar sus energías en la equivalencia del sentido. No obstante, y en contra de la libertad absoluta de movimientos que se deduce de esta afirmación, existen consideraciones métricas que, aun con todo, siguen dominando las traducciones literarias de calidad. La estrofa puede no estar definida en el TLO, la longitud del verso puede ser inconstante, pero ello no significa que exista ausencia de ritmo; el ojo atento del lector [...] descubrirá, sin duda, cierta intención. (1996, p. 121-22)

E iso porque o que se pode percibir na poesía contemporánea é a substitución dun ritmo tradicional, marcado a golpe de sílaba e salientado por rimas a fin de verso, por novos ritmos - conectados en ocasións con recursos xa presentes na estrutura tradicional como os paralelismos ou as aliteracións - que crean unha nova musicalidade para o poema. O ritmo vese ademais dislocado cara ao interior do poema, e deixa de ocupar a marxe que supoñía a fin do verso para internarse nel ou para agocharse á espera de que unha voz descubra os seus efectos ao reproducilos en alto.

O primeiro recurso que se comentará en relación co plano fónico refírese aos paralelismos. Estes teñen unha grande visibilidade, polo que non soen ser obviados á hora de traducir. En ocasións, o ritmo vese incluso reforzado cando a versión traducida supera a repetición de estruturas e introduce a rima. Os seguintes fragmentos - o primeiro de Aleixandre traducido por O'Malley e os dous seguintes de Dorcey traducidos por Palacios e Casas - poden servir de exemplo:

nin negociaría como Brancaneves
un acougo ó prezo de cociñar lavar
coser e calcetar

she would never make Snow White's
[Bargain -
washing and cooking
and knitting and sewing
in exchange for shelter

(*W*, p. 74-75)

I would hold up the stars
to keep from burning you
quiet the sea
to keep from waking you.

Afastaría as estrelas
para que non te *queimen*
acugaría o mar
para que non te *esperte*.

(*P*, p. 176-77)

You are stooped and frail
and thin
your fingers swollen
your knees don't work.

Estás eslombada e feble
e fraca
os dedos inchados
os xeonllos enferruxados.

(*P*, p. 196-97)

Cunha relevancia propia dentro da categoría dos paralelismos está o recurso da anáfora, que aquí se destaca polo seu potencial para crear ritmo máis que pola súa vertente sintáctica e cuxo frecuente emprego na poesía pódese ver demostrado pola súa presenza en dous dos tres exemplos anteriores. Neste caso, o recurso tampouco desaparece, posto que a súa ausencia destacaría enormemente en versións bilingües como as que nos ocupan, onde a páxina impar aspira a ser unha imaxe reflectida, simétrica da par. Esa ilusión alcánzase ata cando esa imaxe só vai poder ser comprendida por unha pequena porcentaxe do público lector, como no caso das traducións ao gaélico en *To the Winds Our Sails*. Móstrase así no emblemático “Penélope” de Torres traducido por de Fréine:

Que ramos [...]
Que cor [...]
Que acadas [...]

Go n-ardaíonn [...]
Go gcruthaíonn [...]
Go sábhála [...]

(*W*, p. 58-59)

Noutras ocasións, a anáfora vese modificada, como sucede neste fragmento de Kruckenberg traducido por Le Marquand Hartigan, onde desaparece para converterse nunha epanadiplose que contribúe enormemente á creación de ritmo no texto de chegada:

Eramos *tan* nós mesmos
tan lonxe da realidade
tan inconscientes da barbarie

We – *so* ourselves
so far from reality *so*
unaware of cruelty

(*W*, p. 52-53)

Por último, pódense atopar fragmentos nos que o recurso se dilúe. Tal é o caso do seguinte exemplo, no que a “anáfora horizontal” que Boland crea elimínase no galego debido á conservación da flexión de xénero e número na primeira e terceira liñas e por unha cuestión léxica na segunda:

women <i>of</i> work, <i>of</i> leisure, <i>of</i> the night	mulleres <i>do</i> labor, <i>do</i> lecer, <i>da</i> noite
<i>in</i> stove-coloured silks, <i>in</i> lace, <i>in</i>	<i>con</i> sedas da cor do lar, <i>con</i> encaixes, <i>sen</i>
[nothing,	[nada,
<i>with</i> crewel needles, <i>with</i> books, <i>with</i>	<i>coas</i> agullas de calceta, <i>con</i> libros, <i>coas</i>
[wide-open legs	[pernas abertas

(*P*, p. 60-61)

Tamén o léxico parece ser responsable da ausencia da epífora no seguinte fragmento de Dorcey, que podería ter sido solventada con outra escolla de palabras, se cadra cambiando “ten nenos de máis” por “lle sobran os nenos”:

The woman who raises children	A muller que cría os nenos
The woman who can have no children	A muller que non pode ter nenos
The woman who has too many <i>children</i>	A muller que ten nenos de <i>máis</i>
The woman who wants no children	A muller que non quere nenos

(*P*, p. 182-83)

O seguinte recurso empregado para crear ritmo interno e apoiar a musicalidade inherente á poesía tamén vén de vello. Trátase da aliteración, que moitas veces se perde debido a súa menor visibilidade sobre a páxina e á dificultade de atopar escollas léxicas na lingua de chegada que coincidan en son e senso coas presentes na lingua orixinal. Iso é o que pasa no poema de Boland “Mastectomy”, onde as verbas reflicten primeiro tanto a violencia do proceso para a muller como os sons que escoita desde a mesa de operacións. Algo máis adiante, escolle palabras que acomodan mediante o seu son a depresión que comeza a sentir. A versión de Palacios e Casas, pola súa parte, acomoda os significados léxicos sen poder engadir as particularidades fónicas do texto de orixe:

fields gulching	agros afundidos
into trenches	en trincheiras
cuirasses stenching	o fedor das armaduras,
a mulch of heads	un estrume de cabezas
[...]	[...]
I flatten	Fico aplanada
to their looting,	polo seu saqueo,
to the sleight	pola habelencia
of their plunder.	da súa pillaxe.

(*P*, p. 52-57)

Pero tamén se poden atopar grandes acertos neste respecto en ambos volumes. A tradución que Medbh fai do poema “tres” de Lado recolle a dureza da vida do mar ao tempo que evoca os sons das ondas e a calidade sibilante do galego da costa á que o texto se refire:

novembro é o lugar onde o mar desexa	november is the place where sea
[a carne.	[seeks flesh.
sabe os nosos nomes íntimos	It has learned our secret names
e é por iso que os percebes enganan	and percebes sing them like sirens.
[con voces de serea.	(<i>W</i> , p. 138-39; negriña no orixinal)

Dun modo similar, na tradución do poema “Child Burial” de Meehan por parte de Palacios e Casas, a dor da nai pola perda do seu fillo e as súas preparacións para enterralo alcanzan un momento de maior emotividade na versión

galega, onde a sucesión de consonantes bilabiais e vocais pechadas e arredondadas simulan os bicos de despedida da nai:

my lamb, my calf, my eaglet,
my cub, my kid, my nestling,
my suckling, my colt.

meu año, meu cuxo, meu aigote,
meu cachorro, meu cabuxo, meu paxaruco,
meu pequeniño, meu poldro.

(*P*, p. 78-79)

Un último aspecto a comentar neste apartado é a posible aparición, aínda que pouco frecuente, dun esquema de rima tradicional. Nas escolmas aquí tratadas, esta situación dáse en dous dos poemas de Le Marquand Hartigan e a solución pola que se inclinan Palacios e Casas é diferente en cada caso. No caso do poema “Land”, dous fragmentos presentan este tipo de rima, en ambos casos trátase de fragmentos que se diferencian por medio dun sangrado especial dos versos anteriores e neles aparecen as mesmas interlocutoras, unha nai e unha filla. A tradución ao galego nestas ocasións respecta a diferenza visual por medio do sangrado pero non a diferenza rítmica, cuxa conexión con formas tradicionais ou convencionais de creación poética pode estar a funcionar como énfase do tema dos propios fragmentos: a visión tradicional do matrimonio (o primeiro percíbese como un comentario sobre a non elección de parella e o segundo sobre a obrigación tradicional que a muller tiña de chegar virxe ao matrimonio).

Mother when you bade me
Take his hand to *dance*.
Do the will of God dear
this is the only *chance*.
I obeyed you Mother
without a second *glance*
took me to my duties
learnt to do the *dance*.
It is the will of God dear,
nothing’s left to *chance*.

Miña Nai cando mandaches
que o collese da man para o baile.
Fai a vontade de Deus queridiña
é a túa sorte.
Obedecinche Nai
sen pensalo dúas veces
acatei os meus deberes
deprendín o baile.
É a vontade de Deus queridiña
non hai outra sorte.
(*P*, p. 298-99)

Smooth down
Smooth down
Dear Mother,
The pure white sheet she *said*,
Lie down
Lie down
Dear Daughter,
On this your marriage *bed*.
Listen
My dear
O listen,
Sing roses
White and *red*.

Estende
estende
Nai Querida
a pura saba branca dixo ela,
Déitate
déitate
Filla Querida,
neste teu leito nupcial.
Escoita
queridiña
oh escoita
cantan as rosas
brancas e vermellas.

(*P*, p. 304-05)

Pola súa parte, na tradución do poema “Sour Apple” si se aprecia a preocupación por recrear o esquema da rima do orixinal, aínda que aproveitando para cambiar a rima en cada unha das tres estrofas, polo que se lle resta unidade á composición:

[...]clear and <i>sane</i> ,	[...]clara e cabalmente,
[...]	[...]
[...]be blinded <i>again</i> .	[...]cega novamente.
[...]	[...]
[...]any child's <i>game</i> ,	[...]como un neno xoga,
[...]	[...]
[...]be foolish <i>again</i> .	[...]de novo tola.
[...]	[...]
[...]as a <i>pain</i> ,	[...]na miña palma,
[...]	[...]
[...]be simple <i>again</i> .	[...]de novo parva.

(P, p. 308-09)

3.2. Aspectos léxicos e semánticos

Á hora de abordar os aspectos léxicos, tense en mente a seguinte afirmación de Venuti, que advirte:

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader. This difference can never be entirely removed, of course, but it necessarily suffers a reduction and exclusion of possibilities – and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language. (1995, p. 18)

Conforme a este apunte, a análise centrase aquí no mantemento, amplificación ou redución das imaxes poéticas que as autoras crearon mediante as súas escollas léxicas nos orixinais. No primeiro caso, o mantemento das imaxes poéticas, o poema na lingua de chegada aspira e consegue reproducir o efecto que tiña na lingua de partida. A maioría dos grandes acertos neste sentido pódense observar na reprodución de rexistros lingüísticos. Un destes rexistros é o coloquial, que aparece á miúdo na poesía contemporánea desafiando nocións previas que caracterizaban este xénero literario como aquel que se presentaba necesariamente ao lector ou lectora envolto en referencias escuras ou cultas¹¹. Entre algúns destes acertos están os tres seguintes, nos que Palacios e Casas recollen en galego a viveza e aparente despreocupación coa que as voces poéticas se expresan namentres falan de cuestións serias que afectan á imaxe das mulleres.

¹¹ Véxase, por exemplo, o recordatorio de O’Donoghue sobre a concepción da poesía para Yeats, quen consideraba «that emotion in turning into art must be packed in “ancient salt”: subjected to formal control» (2000, p. 176).

Sempre baixaba pola Praza Vella Many's the time I'd wend my way
 [through the Old Square
 (*W*, p. 66-67)

E todo se cumpría naquela primavera And all that was to happen
 de auganeve en Dublín. came to pass that sleety spring in Dublin.
 (*W*, p. 30-31)

Xa nun plano máis ligado ás escollas léxicas destacan pasaxes como a tradución do poema de Boland “Woman in Kitchen”, onde a tradución de Palacios e Casas recolle e explica a simboloxía do orixinal:

White surfaces retract. White sideboards light the white of walls. Cups wink white in their saucers. The light of day bleaches as it falls on cups and sideboards. She could use the room to tap with if she lost her	[sight. [...] [...], the dryer stops dead. The silence is a death. It starts to bury the room in white spaces. [...] [...]
--	---

in a room white and quiet as a [mortuary.	[un día precisalo. [...]
--	-----------------------------

As <i>brancas</i> superficies repréganse. O <i>branco</i> chineiro as <i>brancas</i> paredes <i>alumea</i> . As cuncas chiscan <i>brancas moxenas</i> nos pratos A <i>luz</i> do día <i>albea</i> ao seu paso cuncas e chineiros. Había servirille a ella tanta <i>brancura</i> como <i>bastón de cego</i> se	[...], detense a secadora. O silencio é unha <i>morte</i> . Comeza a sepultar o cuarto con <i>brancos</i> espacios. [...] [...] nun cuarto <i>branco</i> e calmo como un [<i>mortuorio</i> . (<i>P</i> , p. 58-59)
--	--

Outros exemplos nos que a versión galega reverbera a imaxe orixinal son os tres que se dan a continuación, entre os que o primeiro destaca por facer visible a riqueza léxica do galego, onde as aproximacións baseadas en significados de Boland en “The Women” encontran significantes concretos. Os dous que o seguen extráense do poema “Scenes from a Brothel” de McGuckian:

This is the hour I love: the in-between, neither here-nor-there hour of the [evening.	Esta é a hora que eu quero: a do medio, nin lusco nin fusco, a hora de serán. (<i>P</i> , p. 60-61)
---	--

the same eyes, but not the same look	os mesmos <i>ollos</i> , pero non o mesmo <i>ollar</i> (<i>P</i> , p. 242-43)
--------------------------------------	---

with the sheets gushing up like a [beautiful expanse of water. The mirror doubles [distances so the garden is a cascade of paths.	coas sabas <i>abrollando</i> a <i>cachón</i> como unha [fermosa <i>enchente</i> de <i>auga</i> . O espello duplica as [distancias, polo que o xardín é unha <i>fervenza</i> de sendas. (<i>P</i> , p. 244-45)
---	---

Por último, tamén cabe a posibilidade de que se produza na versión traducida do poema unha redución da imaxe poética, que ben pode verse diluída ou directamente eliminada. Por exemplo, e en conexión cunha imaxe relacionada coa auga como a que vén de verse, das catro palabras que evocan primeiro un ambiente acuático no seguinte fragmento do poema “My Sister Lets Down Her Hair” de Meehan, só se conservan dúas na versión de Palacios e Casas, diluíndo (ou, neste caso, enxugando) a forza da imaxe orixinal. Curiosamente, cando a expresión “rivery hair” volve aparecer un pouco despois no poema, a tradución si recolle o termo e a asociación acuática:

her <i>rivery</i> hair, the strong <i>flow</i> of her [hair, in the mirror her golden hair. The little clouds of our breath <i>eddy</i> across the [room to the further <i>shore</i> of the window [...] with her <i>rivery</i> hair, her golden hair,	do seu cabelo, do <i>cadoiro</i> mesto do seu cabelo, no espello o seu cabelo dourado. As pe- quenas nubes do noso alento refolean polo cuarto ata a <i>ribeira</i> afastada da ventá [...] co <i>callón</i> do seu cabelo, o seu cabelo dou- rado
--	--

(P, p. 92-95)

Un caso similar podémolo atopar na tradución do poema “Por que sei que te vas ás veces...”, de Romaní, onde dúas referencias similares ao principio e ao final do poema, que conseguen crear para este unha estrutura circular, recóllense na versión ao inglés de Harmon cun léxico diferenciado, eliminando así as conexións existentes no orixinal:

Por que sei que te <i>vas</i> ás veces e sinto o <i>roce</i> do teu corpo contra as <i>silveiras</i> [...] por ser a <i>póla</i> da memoria que docemente te <i>roza</i> cando <i>volves</i>	Because I know you sometimes leave and feel your body tangle with the thorns [...] to be the limb from the past that softly trembles against you when you turn
--	--

(W, p. 110-11)

A tradución distinta de fragmentos semellantes cuxa repetición ten como obxecto establecer unha imaxe concreta tamén pode afectar incluso ao sentido do poema, como pasa no caso de “That the Science of Cartography is Limited” de Boland, onde a introdución do adxectivo “agarimoso” polo que podería ter tamén interpretado como unha referencia ao aroma do piñeiro ou mesmo como o nome dunha especie botánica afecta á forza da reivindicación final da poeta sobre os lugares castigados e esquecidos pola historia:

[...] cannot show the fragrance of [balsam, the gloom of cypresses [...] the line which says woodland and cries [hunger and gives out among sweet pine and cypress,	[...] non poida amosar o recendo [balsámico, a señaidade dos alcipestres. [...] a liña que di fraga e berra fame e morre entre o agarimoso piñeiro e [o alcipeste (<i>P</i> , p. 28-31)
--	---

Unha ilustración máis de perda de significado e, curiosamente, tamén ligada á natureza podemos encontrala na tradución que Palacios e Casas fan de “A Woman’s Right to Silence”, de Meehan. Aquí, a interpretación de “ash” como o adxectivo “acinsadas”, no canto do posible nome de árbore, “freixo”, afecta a acumulación de imaxes protectoras. Así, nun poema que comeza coa idea de salvación, e segue coa mención a un pexego - que se debe ler aquí en relación á proximidade e coñecemento da autora respecto das crenzas budistas¹² - a aparición do freixo (considerado unha árbore protectora no imaxinario popular europeo e usado en remedios da menciña popular en Galicia) non quedaría fóra de lugar:

I fancy it could save me, the way the fuzz on a sweet peach, [...] [...] can save me; or those first ash leaves [...]	imaxino que podería salvarme, igual que a peluxe dun pexego doce, [...] [...] pode salvarme; ou esas primeiras follas acinsadas [...] (<i>P</i> , p. 110-11)
--	---

Un último caso que se pode presentar é o do fragmento de “Sibila en Ribadavia” traducido por de Fréine, onde a interpretación da palabra “peregrino” como substantivo no canto do verbo “peregrinar” conxugado na primeira persoa do singular do presente de indicativo (igual que “regreso” un pouco máis abaixo), fai da viaxe da voz poética un proceso completamente virtual ou mental. A versión orixinal de Torres, sen embargo, preserva a ambigüidade nese respecto:

¹² Proximidade que aflora na súa obra poética e que se estableceu durante a adolescencia da autora: «[Buddhism] came from the counterculture that was I was floating in when I was a young teenager, from West Coast literature, from books that were passed around like the Holy Grail on street corners in Finglas» (Allen Randolph, 2009, p. 247).

Peregrino ata o mundo amatista das
[viñas:
é que nada se entenderá de todo
se antes non regreso ao punto de
[partida.

Pilgrim who recalls the amethyst
[vineyards:
the essence of life will not be grasped
unless I return to the beginning.
(*W*, p. 62-63)

Outro aspecto que se pode mencionar con referencia ao léxico é a tradución dos xogos de palabras. O xogo coa linguaxe parece desafiar a seriedade convencional do xénero pero o que soe ocultar tras a súa aparencia humorística, igual que xa se comentou con anterioridade ao falar do rexistro coloquial, é un comentario máis profundo. A tradución de tales xogos soe presentar unha grande dificultade, posto que se basean en expresións que soen ser específicas á lingua dunha cultura concreta. Por iso non sorprende que non fosen recollidos nos tres seguintes exemplos, nos que vemos, respectivamente, a Dorcey e Le Marquand Hartigan traducidas por Palacios e Casas e a Lado traducida por Medbh:

The woman who *shops* for food
The woman who *shops* for clothes,
[for perfume
The woman who *shoplifts*

armouse toda aquela lea, Adán ás
tolas
dicindo que ela o botara todo a per-
der.
(*P*, p. 288-89)

A muller que merca comida
A muller que merca roupas, perfume
A muller que rouba
(*P*, p. 184-85)

porque non te das ido *aínda que*
[marcharas

There was all that fuss, Adam *going*
Bananas saying that she'd *tipped*
[*the apple cart*

because you may start out, but you'll
[*never leave*
(*W*, p. 136-37; en cursiva no orixinal)

Sen embargo, tamén se detectan ocasións nas que si habería a posibilidade de recrear na versión traducida os efectos da orixinal pero non se fixo. Tal é o caso dos dous fragmentos que seguen: a tradución do poema de Dorcey tería reproducido os efectos orixinais se Palacios e Casas tivesen substituído “marea” por “corrente”, mentres que O’Malley optou por non usar as expresións “down our throat” or “up our veins” a pesar de existir na lingua de chegada cun dobre sentido similar ao que introducira Aleixandre.

The woman who swims against the
[tide
The woman who swells the tide that
[drowns
The woman who swims against it.

A muller que nada contracorrente
A muller que enche a marea que afoga
A muller que nada en contra.
(*P*, p. 190-91)

facémolas nosas gorxa abaixo
vea arriba

we reclaim them in the throat
in the veins

(*W*, p. 80-81)

Por último, noutras ocasións, a versión traducida recolle practicamente os mesmos significantes que se atopan no orixinal, pero cun aparentemente pequeno cambio nalgún termo ou na xerarquía sintáctica que afecta ao significado do conxunto do texto. Iso ocorre, por exemplo, no caso de “Páxina Atlántica” de Pozo Garza, onde a versión galega permitiría interpretar o que segue a “Todo se pode ler” como unha única referencia de lugar ou como tres referencias independentes. A versión inglesa de Ní Dhomhnaill, non obstante, opta por desfacerse da ambigüidade do texto:

Todo se pode ler nesta páxina atlántica	Everything can be read on this page of [the Atlantic
na sustancia unitaria do narcisismo [celta	in the unitary essence of the deep self- [obsession of the Celts
Na camelia gaélica do xardín de Binn [Eadair	which flowers in the Gaelic camellia in a [garden in Binn Eadair.

(*W*, p. 38-39)

Dun xeito similar, tamén son poucos os cambios que se poden apreciar na tradución das últimas liñas do poema “Ofelia” de Torres, pero o xogo creador e sintáctico no que entra de Fréine orixina un final radicalmente diferente:

Doente e soa, ao límite do ocaso,	Alone and infirm, a starless sky
terás un ceo duro, sen estrelas,	will await you at the edge of dusk:
podes romper a luz como unha rama:	though your life snap like a branch,
na escuridade brillarán teus ollos.	your eyes will shine in the dark.

(*W*, p. 60-61)

3.3. *Referencias culturais ou históricas.*

Este epígrafe recolle aqueles aspectos dos textos orixinais que están ligados ao marco cultural ou histórico no que as súas autoras están inscritas. A linguaxe e as temáticas dos poemas vense influídas polo espazo onde estes se producen e reciben; en consecuencia, quen traduce atópase ante a tarefa de dar unha solución na lingua de chegada a eses aspectos, que serán sen dúbida os que máis se interpoñan na meta inalcanzable de facer chegar a quen lea as mesmas connotacións que percibiron os lectores e lectoras do orixinal. En concreto, analizaranse aquí unha serie de fragmentos cuxa tradución pode pór de manifesto os fenómenos de construción cultural que existen tras nocións como o espazo, a historia, a relixiosidade ou o xénero.

A primeira noción a analizar, o espazo, revélase xa como construción cultural nos pequenos detalles. Así, tras ler os dous volumes, poderase apreciar que na poesía en Irlanda a dor identifícase cun espazo concreto, que se encontra por debaixo do plano normal de existencia. Así, nos seguintes exemplos,

vese como a tradución de Palacios e Casas de dous fragmentos relacionados coa morte na obra de Meehan engadiu esa connotación cando a referencia no orixinal estaba máis ligada ao enterramento pero non cando se facía unha referencia á “existencia” tras o pasamento. Evidenciando esa noción cultural, no terceiro exemplo obsérvase como Harmon engadiu esa connotación sen que o orixinal de Romaní a incluíse, adaptando así o texto para crear no público irlandés a sensación que se lle quixo explicar ao galego:

[...], and some old soul is <i>lowered</i> to his kin. [...]	[...], e algunha alma vella <i>desce</i> onda os seus. [...] (<i>P</i> , p. 84-85)
so cold <i>down</i> in the dark.	tanto frío alí na escuridade. (<i>P</i> , p. 76-77)
que andaría tebras e agonías	I would <i>descend</i> through darkness and pain (<i>W</i> , p. 110-111)

Obviamente relacionadas coa noción de espazo están as referencias a lugares físicos, que, irremediamente, aparecen ligados a lugares mentais. Así, “o cabo máis occidental da costa”, un lugar próximo e familiar para alguén que comezou creando no Batallón Literario da Costa da Morte como Lado, é presentado ante o público irlandés que le a versión de Medbh como a fin do mundo:

no cabo máis occidental da costa	where the world ends on the western cape, (<i>W</i> , p. 138-39)
----------------------------------	--

No que se refire aos topónimos, estes presérvanse na súa lingua orixinal nas versións galegas de *Pluriversos*, pero soen experimentar unha domesticación nas versións ao inglés de *To the Winds Our Sails*, ás veces con resultados que engaden connotacións interesantes. Tal é o caso dos dous exemplos que seguen; no primeiro, Phil MacCarthy traduce o orónimo “Alto das Penas” no poema de Pichel substituíndo o significado do elemento “penas” polo do seu homógrafo, converténdoo así nun novo elemento que reforzará a imaxe de dor que o poema transmite. No segundo caso, referido ás mesmas creadoras, o fitotopónimo “Souto” vese substituído por “heights”:

Desde o Alto das Penas	From the Summit of Sorrows (<i>W</i> , p. 84-85)
E esa muller que berra no Souto [coma unha tola	And that woman who screams from the [heights like a mad one, (<i>W</i> , p. 90-91)

O último exemplo relacionado co espazo refírese á xeografía política de Irlanda. No poema “The Statue of the Virgin at Granard Speaks” de Meehan preséntasenos a voz dunha estatua da Virxe María desde a súa gruta na vila de

Granard. O primeiro que nota esa voz é o anuncio de inverno que chega do norte. O que a tradución de Palacios e Casas oculta, cando se substitúe “across the border” por “o país todo” é a referencia á fronteira coa Irlanda do Norte, de onde o vento chega con novas dos “Troubles” que alí se están a dar:

November wind sweeping across the [border. [...] on the wind that carries intimations of garrison towns, walled cities, [ghetto lanes where men hunt each other and invoke the various names of God [...]	O vento de novembro varre o país todo. [...] no vento que arrastra testemuños de vilas guerreiras, cidades fortificadas, [calellos de gueto onde os homes se dan caza invocando os diversos nomes de Deus [...]
--	---

(P, p. 80-81)

Polo que respecta ás nocións históricas, pódense diferenciar aquelas referencias que evocan eventos pasados ou sitúan o poema na contemporaneidade e aquelas que mencionan a personaxes históricas. A tendencia xeral ante tales referencias pasa, na maioría dos casos, por incluílas na tradución sen explicalas¹³. Así, a quen le o texto fóra do seu contexto de recepción orixinal e desexa comprendelo plenamente, as versións traducidas déixanlle o único recurso de reler o poema unha vez procurada a información relevante noutras fontes. Entre os fragmentos que entrarían nesta categoría, constituíndo un recordatorio visible de que o lector ou lectora se achega a un produto creado noutra cultura, están os cinco seguintes, extraídos dos poemas “The Death of Reason” e “Daughters of Colony”, ambos de Boland, “The Pattern” de Meehan, e “An Bhatráil” e “Ceol”, ambos de Ní Dhómhnaill¹⁴:

When the Peep-O-Day Boys [...]	Cando os rapaces de Peep-O-Day [...]
	(P, p. 32-33)
Who left for London from Kingstown [harbour - never certain which they belonged to.	Que partían para Londres desde o porto de [Kingstown - sen certeza ningunha sobre cal era o lugar [de seu.
	(P, p. 40-41)
First she'd scrub the floor with [Sunlight soap	Primeiro refregaba o chan con xabron Sun- light
	(P, p. 66-67)

¹³ Como xa se comentou no punto 2 ao discutir os elementos paratextuais en *Pluriversos*. No caso da segunda escolma, só hai dúas N.T. en toda a colección, ambas de Medbh, explicando as referencias aos percebes e ao parque de Bonaval nos poemas de Lado.

¹⁴ Pódese observar que todos estes exemplos corresponden á colección *Pluriversos*. No caso de *To the Winds Our Sails*, dada a comentada maior proximidade a unha postura de domesticación, este tipo de referencias desaparece na súa maior parte. Nótese por exemplo como a referencia cultural do verso «Nin os cadernos rubio darían ocultado» de do Cebreiro se substitúe pola versión doméstica «No guide to pure line can obscure» de O'Reilly (*W*, p. 120-21).

is ag cuimilt *Sudocrem* dá chabhail e a alivialo con *Sudocrem*
(*P*, p. 134-35; cursiva no orixinal)

Brúim mo mhéar ar chnaipe agus tá Doulle a un botón e Raidió na Gaeltachta
[R na G ofrece a previsión atmosférica para o día.
ag tabhairt faisnéis na haimsire don
[lá inniu (*P*, p. 148-49)

No que respecta ás referencias a personaxes históricas ou literarias, a tendencia segue sendo a mesma e non se cambian nin se explican. Hai un par de casos nos que as opcións tradutoras poden dificultar ata un certo punto a comprensión de quen lea o texto de chegada. Isto ocorre na recreación do poema “A Terra Devastada” de do Cebreiro, onde O’Reilly optou por non facer explícitos os nomes dos persoeiros literarios que aparecen no poema (Virginia Woolf e T.S. Eliot), considerando que o seu título e texto proporcionaban xa suficiente información para que os lectores do texto de chegada os recoñecesen. Por iso, no canto das oito liñas finais do poema de Cebreiro, na versión en inglés aparecen cinco (o que tamén supón a perda do xogo de palabras que evoca a figura de Woolf preparando a man os textos do poema de Eliot na súa imprenta):

Foron aparecendo diante dela,
os que T.S. chamara
para que lle deixaran escribir
e o insomnio desfixese
aquele fero *martelo* de palabras.
Ou sería un *castelo*?

She can hear the hanged man he invoked
speaking to her in the voice of a bird.
It will not let her sleep.
Only her sensitive fingers can say
what kind of edifice they have made.

Iso pensa Virginia, pero non se Os dedos case nunca se confunden.
[confunde. (*W*, p. 122-23)

Un caso moi similar atopámolo en *Pluriversos* co poema “The Most Emily of All”. A galeguización do antropolónimo Emily por Emilia pode chegar a despistar ao público lector respecto da figura literaria que a poeta, McGuckian, está a evocar. E iso porque esa figura é aquí máis coñecida como Emily Dickinson que como Emilia Dickinson¹⁵.

No que se refire ao terceiro aspecto dentro deste grupo de referencias culturais, a relixiosidade, hai que destacar a coexistencia tanto dentro da cultura irlandesa como da galega de dúas grandes tradicións: unha relixión institucio-

¹⁵ A interpretación fundaméntase nas propias referencias do poema, que poden ser máis ou menos escuras. Considérese, por exemplo, a afirmación de Peggy O’Brien: «The Emily of the title must be Dickinson because McGuckian in the last line refers to her own “clove brown eyes.” The reader immediately thinks of Dickinson’s response to Higginson who inquired about the color of her eyes: “the color of sherry in the glass that the Guest leaves”» (1992, p. 240). Unha confirmación maiúscula ao respecto derivase da inclusión do poema na colección *Visiting Emily: Poems Inspired by the Life and Work of Emily Dickinson* (2000).

nalizada representada polo cristianismo de corte católico e unha relixiosidade ou espiritualidade máis libre ligada á natureza ou mesmo á maxia e ao sobrenatural. Por iso, as referencias culturais referidas á relixión institucionalizada poden ser trasladadas á lingua de chegada sen sufrir demasiadas modificacións e sen precisar explicacións adicionais. Isto é o que sucede coa identificación de San Cristovo como patrón dos viaxeiros e coa rogación que a Virxe de Granard dirixe, de forma ironicamente pagá, ao Sol nos poemas de Meehan traducidos por Palacios e Casas:

[...] St Christopher strung on a silver [wire, as if I were embarking on a perilous [journey	[...] San Cristovo pendurando dunha ca- dea [de prata, coma se estivese a embarcar nunha perigosa [viaxe
	(P, p. 70-71)
hear me and have pity	escóitame e ten piedade.
	(P, p. 86-87)

Nalgunhas ocasións estas referencias sofren algunha modificación e non chegan á versión traducida coa forza da que dispoñen no orixinal. Tal é o caso do poema “My Sister Lets Down Her Hair”, tamén de Meehan, onde o léxico empregado pola voz poética evoca a doxoloxía *Gloria Patri*, que resultaría apropiada como final para a súa pregaría matinal. A opción por imitar a fórmula litúrxica “como era” no canto de “igual que” tería reforzado a imaxe na segunda versión:

As it was yesterday, and the day before, so shall it be now in memory a prayer for her going forth.	Igual que onte, e antonte, darei agora como lembranza unha pregaría pola súa partida.
	(P, p. 92-93)

Para rematar esta casuística, debemos referirnos ás ocasións nas que esas referencias relixiosas ou espirituais son modificadas de forma máis radical ou eliminadas. Isto sucede, por exemplo, na tradución que Nuala Ní Dhomhnaill fai do poema “Bosque de Rododendros” de Pozo Garza, onde non só desaparece a referencia ao día da semana cunha maior connotación relixiosa na cultura occidental, senón que se reafirma a inclusión do espazo que aparece no poema (a montaña de Howth) dentro desa segunda tradición que se mencionaba anteriormente, a da espiritualidade ligada á maxia:

Nesta mañá tan fría de Dublín nun [domingo de marzo vaimos miña nai á montaña de Howth a ese lugar sagrado...	On this freezing cold Dublin morning in March Mother, let us go to the Hill of Howth and that sacred place of <i>magic</i> .
	(W, p. 34-35)

Do mesmo xeito, desaparece na versión de Palacios e Casas a referencia ás “corn dollies” (bonecas de folla de millo que se fan na sazón da colleita e que representan á Nai Terra) que aparecen no poema de Le Marquand Hartigan “Moon Baby”, ligado á fertilidade da que as bonecas de millo son símbolo:

Harvesting.	As carretas do millo
Dance and caper.	bailan e brincan.
Corn dollies	da colleita.

(P, p. 278-79)

A derradeira construción cultural a analizar é o **xénero**. Podemos dicir que en grande medida a noción do xénero nos poemas está construída de forma léxica ou morfolóxica, en tanto que só coñecerá o xénero da voz poética se esta se manifesta nun ou noutro sentido. Ata ese momento, pode xogar cos privilexios que lle garante ser a voz narradora do poema, posto que, como apunta Susan L. Lanser,

In gender-inflected languages, the first person tends to be the least gendermarked pronoun; [...]. This gives *narration* the possibility of an unmarked, sexually ambiguous position that *story* conventionally lacks; [...], a narrator, *as* narrator, is much more able than any narrated character to operate without denoted sex. (1999, 172)

Será a función de quen traduce realizar unha análise previa acerca de se a voz poética se identifica cun ou outro xénero (ou con ambos) e, de ser así, de como se produce esta identificación e de se é relevante para conservar a significación e efectos do poema evitar que a versión traducida revele “antes de tempo” tal identidade. Claramente, esta tarefa é moito máis difícil se a lingua de chegada está tan marcada polo xénero gramatical como o galego, no que se precisarán diversas estratexias para eludir á referencia explícita a un xénero se este non aparece no texto orixinal. Iso sucede, por exemplo, co poema “When You’re Asleep” de Dorcey, no que atopamos a reversión de roles entre unha nai e, como o texto galego asume, unha filla, ao afirmar desde a primeira liña un «Tesme rendida» (219). E iso a pesar de que en todo o texto orixinal non se pode atopar ningún trazo léxico o morfolóxico que indique que a voz poética é unha filla e non un fillo¹⁶. Non obstante, tal dificultade tamén se pode presentar na tradución ao inglés, como no seguinte fragmento de “Isto non é literatura feminina...” de Arias, no que Bushe optou, ante a necesidade gramatical de engadir un suxeito, por incorporar un sen marcas de xénero:

¹⁶ Por suposto, a escolla de Palacios e Casas está informada pola abundancia de obras en todos os xéneros da produción literaria contemporánea en Irlanda que recollen o conflito xeracional entre nais e fillas. De feito, varios poemas do volume asumen esta temática. Pero en casos como nos deste poema, existen diferentes escollas léxicas que funcionarían no contexto – tales como “tesme para o arrastre”, “estasma de desgastar/consumir”, “desgástasme/consumesme” – e coas que se podería preservar intacta a ambigüidade presente no orixinal.

Isto non é literatura feminina, dixo
[mentres escribía unha obra
de teatro para nenos.

This is not feminine literature, the author
[said, while writing
a play for children.

(*W*, p. 156-57)

Por outro lado, pódese atopar tamén coa situación contraria, é dicir, cunha voz poética que insiste en mostrar e reivindicar o seu xénero empregando toda clase de recursos morfolóxicos, sintácticos ou semánticos. Esta situación é cada vez máis común na poesía contemporánea e correspóndese co que a autora Nicole Brossard denomina “rituais de presenza”:

we know that patriarchal language discredits, marginalizes, constitutes the feminine as inferior, when it takes us into account; but most of the time, language makes women non-existent, obliging us to perform *rituals of presence* which exhaust the most vulnerable, while electrifying the most audacious amongst us. Thus *to write I am a woman* is full of consequences. The work on representation and appearances draws us into a trajectory which goes from fear to desire, from aphasia to memory, from fragmentation to integrity, from humiliation to dignity, from alienation to consciousness, from auto-censure to transgression. (1992, 123; cursivas e negriña no orixinal)

Ante esta situación, quen traduce debería considerarse na obriga de recoller esa inquietude creadora, asegurándose de que tal mensaxe chega a todo o público lector, independentemente da lingua na que reciban o texto. Neste caso, quen traduce cara unha lingua cunha menor inflexión de xénero terá a responsabilidade de crear as estratexias que permitan facer visibles tales rituais¹⁷. Concluírase esta análise das traducións de poesía contemporánea de muller en Irlanda e Galicia con dous exemplos a este respecto. Mentres que o primeiro recolle o fracaso da tradución inglesa á hora de reproducir a identificación de xénero que aparece no poema “Ofelia” de Torres (que de Fréine podería ter salvado quizais co manido “we women”), o segundo testemuña o éxito da estratexia tradutora de Lorna Shaughnessy, que é quen de realzar a unión de ambos xéneros na polifonía poética de Chus Pato:

¹⁷ Tamén moi frecuentes na poesía galega contemporánea como expón Nogueira: «The development of gendered women’s writing is one of the most relevant phenomena in the Galician literature of the last decades. This discourse has been especially important in the field of poetry; since the 1980s, this space has embraced voices that pronounced their text from a *markedly feminine* perspective and often questioned the values established by patriarchal discourse» (2009, p. 97).

Todas morremos no curso que é a vida nós mesmas, expoliadas na vixilia	We die many times during life, robbed of being even while awake. (<i>W</i> , p. 60-61)
[...], @s falantes, [...] con outros moitos e moitas na nosa [condición [...]]	[...], the wo/men who speak it,[...] surrounded by wo/men in the same [predicament [...]] (<i>W</i> , p. 96-97, 100-101)

4. Conclusións

Ao longo deste artigo, abordáronse os obxectos de estudo desde dous niveis diferenciados. En primeiro lugar, relacionáronse estes produtos con algunhas das teorías do corpus de crítica da tradución coa intención de definir a filosofía tradutolóxica na que se basearon os tradutoras e tradutores á hora de crear as súas versións. En segundo lugar, tense procurado comprobar se se cumpre o obxectivo que cada unha das escolmas se marcaba: ollar cara a creación allea coa esperanza de tender unha ponte ou nexo de unión en virtude da cal esa ollada atope despois reciprocidade. Coa análise que se ten desenvolvido en mente, procederáse a continuación a recordar os xeitos nos que os produtos finais, as escolmas *Pluriversos* e *To the Winds Our Sails*, operan a estes dous niveis, que non son senón a manifestación dunha mesma forma de ver o proceso da tradución.

Ambas escolmas parten dunha admiración cara á obra das poetas contemporáneas da “tradición allea” que impulsa a preservar e difundir unha pequena parte desa tradición co obxecto de que non se perda, se coñeza mellor na “tradición propia” e mesmo que logre transformar a esta última. A ferramenta utilizada para esta conservación e difusión é a da tradución, ou re-escritura, que está lonxe de ser un proceso aséptico:

“Translation”, then, is one of the many forms in which works of literature are “rewritten”, one of the many “rewritings”. In our day and age, these “rewritings” are at least as influential in ensuring the survival of a work of literature as the originals, the “writings” themselves. [...] What the development of Translation Studies shows is that translation, like all (re)writings is never innocent. There is always a context in which a text emerges and into which a text is transposed. (Lefevere e Bassnett, 1990, p. 10-11)

E é que, no proceso de establecer pontes mediante a tradución, quen traduce debe coñecer ben os riscos que toda re-escritura agocha para alcanzar a identidade máis plena entre texto de orixe e versión traducida. Noutras palabras:

Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures. [...] Foreign literatures tend to be dehistoricized by the selection of texts from translation, removed from the foreign

literary traditions where they draw their significance. And foreign texts are often rewritten to conform to styles and themes that *currently* prevail in domestic literatures, [...]. (Venuti, 1998, p. 67)

Quen traduce móvese así entre a necesidade de traer o orixinal cara á propia lingua e o risco de diluír as características que en primeiro lugar o definían. En definitiva, para acadar a identidade entre orixinal e versión, habería que manterse nunha hipotética liña entre a domesticación e a estranxeirización ou, dada a inexistencia de tal espazo ideal, tentar equilibrar o peso de ambos procesos inevitables dentro do produto final. Tendo analizado en detalle as escolmas poéticas seleccionadas e tendo especialmente en mente os aspectos recollidos no epígrafe 3.3., pódese afirmar que ningunha delas conseguiu, en aparencia, ese equilibrio.

Así, en *Pluriversos* pode verse un espírito tradutor que tende cara a estranxeirización do texto, moi posiblemente relacionado co profundo coñecemento do contexto de partida e a incipiente canonización das autoras irlandesas nun panorama literario supranacional¹⁸, que leva a Palacios e Casas a conservar na medida do posible as significacións e símbolos do orixinal sen ofrecer ao público lector unha interpretación dos mesmos¹⁹. Pola súa parte, *To the Winds Our Sails* representa opcións dispares²⁰, debido ao carácter polifónico dun proxecto que busca unha voz tradutora propia para cada unha das voces orixinais, pero tende en maior medida cara a domesticación do texto orixinal. Isto pódese relacionar coa liberdade que as tradutoras e tradutores (todos eles recoñecidas autoras e autores en Irlanda), recibiron para recrear o texto orixinal, ademais de co desexo de traer non só cara á lingua senón tamén cara ao contexto de chegada os efectos do orixinal. Na tradución dos poemas da tradición allea ambas escolmas evidencian que, baixo o que en aparencia poderían considerarse procesos de domesticación (ou de estranxeirización) pode visibilizarse en realidade o potencial da tradución para desencadear subversións e transformacións do canon alleo:

Translation, then, always involves a process of domestication, an exchange of source-language intengibilities for target-language ones. But domestication need not mean assimilation, i.e., a conservative

¹⁸ «Os dous criterios principais que me levaron a escoller as seis poetas desta colección foron a relevancia dos seus textos para o contexto socio-cultural galego e o seu impacto na crítica literaria internacional, pois os seus versos xa teñen provocado debates de moito interese tanto entre o público lector coma entre a crítica especializada» (*P*, p. 11).

¹⁹ De feito, as únicas ocasións nas que a versión galega se desvía radicalmente do orixinal veñen determinadas polo uso de versións intermedias que o transformaran, como se viu no epígrafe 2 respecto da inclusión dos poemas de Nuala Ní Dhomhnaill na escolma.

²⁰ Compárese a versión que O'Reilly fai de "A Terra Devastada" de do Cebreiro coas explicacións ofrecidas por Medbh acerca de Bonaval en "catro".

reduction of the foreign text to dominant domestic values. It can also mean resistance, through a way of recovery of the residual or an affiliation with the emergent or the dominated - [...] thus forcing a methodological revision and a canon reformation.” (Venuti, 1995, p. 203)

Non obstante, tal potencial transformador non se podería acadar se non mediase nel o “ideal simpático” que xa se definiu e localizou entre as autoras e quen as traduciu. É, en definitiva, enriba desta corrente de simpatía onde asentán os alicerces das pontes que unen a produción das autoras irlandesas e galegas para que cada unha reforce os cambios que a outra está a provocar no seu respectivo sistema literario. Estas pontes, creadas a través de tres linguas²¹ e tendidas entre dous contextos socio-históricos e literarios, enriquecen aos lectores e lectoras que a elas se achegan e descubren nun produto que se presenta como alleo unha grande sensación de familiaridade²². Este efecto será maior canto mellor coñeza ese público lector a obra das súas propias poetas contemporáneas, de xeito que atope efectos familiares no produto novo (o contido da obra traducida) e mesmo efectos novos no familiar (o canon literario en inglés, gaélico ou galego no que veñen de introducirse esas obras).

Como coda a esta conclusión, vista a naturalidade coa que se lograron traducir as pontes entre a poesía contemporánea de muller en Irlanda e Galicia, non resulta arriscado afirmar que os procesos de tradución nos obxectos de estudo víronse beneficiados pola existencia dunha identidade ata certo punto compartida. Tal identidade atópase reflectida nun imaxinario común que resulta da conxunción de circunstancias socio-históricas semellantes que se teñen construído de forma cultural, como poden ser o raizame celtista, a influencia do cristianismo católico unida á subsistencia de formas de espiritualidade máis antigas, a omnipresencia de dúas paisaxes (a rural e a marítima) ou, en décadas recentes, a progresiva liberalización da imaxe da muller das cadeas que representaban os estereotipos baixo os que se fosilizara nestas respectivas culturas. Polo tanto, comprobada a firmeza dos alicerces desas pontes que nas escolmas *Pluriversos* e *To the Winds Our Sails* se construíron, cabería pensar que, unha vez acadado o ideal simpático, ambas coleccións poden aspirar sen dificultade a aproximarse a outro ideal, desta vez o defendido por Walter Benjamin:

²¹ Sendo, a través das pontes inglés/gaélico > galego e galego > inglés/gaélico, un mostrario dos tres posibles tipos de pares de linguas que Tsvetan Petkov recolle ao falar «about translation from and into languages of limited diffusion [...]. The first one is from a wide-spread into a language of limited diffusion. [...] The opposite pair is translations from a language of limited diffusion into a wide spread language. [...] And finally the third pair is from one into another language of limited diffusion» (Petkov, 1988, 190-91).

²² Familiaridade que as editoras buscan reforzar introducindo información sobre as autoras, o seu contexto e a súa obra nos paratextos que envolven as traducións.

Como os anacos dun vaso roto que, para se deixaren recompor, precisan adaptarse no máis mínimo detalle mais sen exactitude absoluta, así a tradución, en vez de asemellar ao sentido do orixinal, debe irse amoldando na propia lingua de xeito amoroso e polo miúdo á maneira de ter en mente o orixinal, para facer que ambos se poidan recoñecer como anacos en tanto que fragmento dun vaso, como fragmento dunha lingua maior. (Baltrusch, 2007, p. 99)

Nese proceso cara alcanzar a lingua maior ou recomposición do vaso fragmentado, tanto autoras como tradutoras e tradutores xa chegaron a un espazo común. Así, máis que situarse no propio e incluír o alleo, en ambos casos podemos ver como quen traduce sae do propio para encontrarse co alleo. Este encontro dáse nun terceiro espazo de cultura híbrida, no que se produce o diálogo entre tradicións, recoñecendo as actitudes semellantes e deprendendo a través das diferentes novos xeitos de relacionarse coas “pre-condicións” comúns ou mesmo as particulares. Ese terceiro espazo permitirá aos seus visitantes - autoras, tradutoras e tradutores e lectoras e lectores - obter un coñecemento máis extenso do acadado e unha maior creatividade á hora de enfrontarse ao que está por vir.

Referencias bibliográficas

- ALLEN RANDOLPH, J. 2009. “The Body Politic. A Conversation with Paula Meehan.” *An Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts* 5, p. 239-71.
- BROSSARD, N. 1992. “Writing as a Trajectory of Desire and Consciousness.” En COLLIER, G. (ed.) *US / THEM: Translation, Transcription and Identity in Post-Colonial Literary Cultures*. Amsterdam: Rodopi, 1992.
- BALTRUSCH, B., GARRIDO VILARIÑO, X.M. e MONTERO KÜPPER, S. 2007. “‘Die O Aufgabe cometido des de Übersetzers quen traduce’ Von de Walter Benjamin.” *Viceversa* 13, p. 79-103.
- BLANCO, C. 1995. *Nais, damas, prostitutas e feirantas*. Vigo: Xerais, 1995.
- GALLEGOS ROSILLO, J.A. 2001. “El capricho de la traducción poética.” *Trans* 5, p. 77-90.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. 2000. “Las poetas y las poéticas desde la posguerra hasta hoy: ‘¡Yo también navegar!’”. En ZAVALA, I.M. (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- KRAUSE, C. 2008. “Voicing the Minority: Self-Translation and the Quest for the Voice in Gaelic Poetry.” En PASCHALIS, N. & KYRITSI M-V. (eds.) *Translating Selves. Experience and Identity Between Languages and Literatures*. London: Continuum, 2008.

- LANSER, S. L. 1999. "Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice." En GRÜNZWEIG, W. & SOLBACH, A. (eds.) *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr, 1999.
- LEFEVERE, A. & BASSNETT S. 1990. "Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies." En BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (eds.) *Translation, History & Culture*. London: Cassell, 1990.
- NÍ DHOMHNAILL, N. 1997. "Why I Choose to Write in Irish, the Corpse That Sits Up and Talks Back." En SHAW SAILER, S. (ed.) *Representing Ireland: Gender, Class, Nationality*. Florida: UP of Florida, 1997.
- NOGUEIRA, M. X. 2009. "Dolls, Princesses and Cinderellas: New Feminine Representations in Contemporary Galician Women's Poetry." En PALACIOS, M. & LOJO, L. (eds.) *Writing Bonds. Irish and Galician Contemporary Women Poets*. Oxford: Peter Lang, 2009.
- O'BRIEN, P. 1992. "Reading Medbh McGuckian: Admiring What We Cannot Understand." *Colby Quarterly*, 28.4, p. 239-50.
- O'DONNELL, M. & PALACIOS, M. (eds.) 2010. *To the Winds Our Sails. Irish Writers Translate Galician Poetry*. Cliffs of Moher: Salmon Poetry, 2010.
- O'DONOGHUE, B. 2000. "Dispassionate Syntax: Irish Poetry at the End of Yeats's Century." *BELLS: Barcelona English Language and Literature Studies* 11, p. 171-86.
- PALACIOS GONZÁLEZ, M. (ed.) 2003. *Pluriversos. Seis poetas irlandesas de hoxe*. Santiago de Compostela: Follas Novas, 2003.
- PETKOV, T. 1988. "Literature in Languages of Limited Diffusion: An Attempt at a Definition From the Point of View of Translation." En NEKEMAN, P. (ed.) *Translation, Our Future / La traduction, notre avenir*. Maastricht: Euroterm, 1988.
- PLIEGO SÁNCHEZ, I. 1996. "La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español." *Trans* 1, p. 111-23.
- QUINN, J. 2008. *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry, 1800-2000*. Cambridge: CUP, 2008.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- . 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.
- ZLATEVA, P. 1990. "Translation: Text and Pre-Text 'Adequacy' and 'Acceptability' in Crosscultural Communication." En BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (eds.) *Translation, History & Culture*. London: Cassell, 1990.



Instrumenta

O Catálogo da Tradución BITRAGA. Unha ferramenta tradutolóxica.

Ana Luna Alonso, Iolanda Galanes Santos, Áurea Fernández Rodríguez,
Silvia Montero Küpper

O dicionario moderno inglés-galego.

Alberto Álvarez Lugrís

Traducir videoxogos dende a paratradución.

Ramón Méndez

Miradas ao espazo urbano para-traducir a cidade de Bilbao

María Ángeles Romasanta

O CATÁLOGO DA TRADUCIÓN BITRAGA. UNHA FERRAMENTA TRADUTOLÓXICA

Aurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos,
Ana Luna Alonso, Silvia Montero Küpper

Universidade de Vigo
bitraga@uvigo.es

[Recibido 08/06/12; aceptado 18/07/12]

Resumo

Neste artigo presentamos o catálogo da tradución galega BITRAGA. Esta ferramenta recolle nunha base de datos de consulta libre todas as referencias das traducións literarias editadas en formato libro dende e cara ao galego a partir de 1980. Os parámetros que incluímos nas fichas das publicacións (orxinais e traducións) apuntan tanto a aspectos de índole externa ao texto traducido como a aspectos internos do propio texto: autorías (inclusive información biobibliográfica), editor, tipo de edición (por exemplo bilingüe), ano, direccionalidade, información na páxina de créditos, notas, críticas, xénero literario, soporte da publicación, información sobre a introdución, notas ou outros peritextos, así como referencias a textos críticos entre outros.

O catálogo combina catro fichas básicas: Tradutor/a, Autor/a, Tradución e Monografía (texto orixinal) que se comunican entre si. A súa vez, cada ficha está vinculada coas outras de xeito que accedemos con axilidade ás diferentes informacións.

Palabras clave: tradutoloxía, tradución literaria, catálogo virtual, bibliometría, ferramenta tradutolóxica.

Abstract

Neste artigo presentamos o catálogo da tradución galega BITRAGA. Esta ferramenta recolle nunha base de datos de consulta libre todas as referencias das traducións literarias editadas en formato libro dende e cara ao galego a partir de 1980. Os parámetros que incluímos nas fichas das publicacións (orxinais e traducións) apuntan tanto a aspectos de índole externa ao texto traducido como a aspectos internos do propio texto: autorías (inclusive información biobibliográfica), editor, tipo de edición (por exemplo bilingüe), ano, direccio-

nalidade, información na páxina de créditos, notas, críticas, xénero literario, soporte da publicación, información sobre a introdución, notas ou outros peritextos, así como referencias a textos críticos entre outros.

O catálogo combina catro fichas básicas: Tradutor/a, Autor/a, Tradución e Monografía (texto orixinal) que se comunican entre si. A súa vez, cada ficha está vinculada coas outras de xeito que accedemos con axilidade ás diferentes informacións.

Keywords: translatology, literary translation, virtual catalog, bibliometrics, translation tool

O Catálogo da Tradución Galega BITRAGA¹ preséntase ao público con motivo da celebración do Día Mundial da Tradución 2009 na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo². A ferramenta recolle nunha base de datos de consulta libre todas as referencias das traducións editadas en formato libro dende e cara ó galego a partir de 1980, o que constitúe unha *conditio sine qua non* para a investigación rigorosa sobre a historia da tradución en Galicia e para os Estudos de Tradución en xeral. Os motivos que levaron a deseñar este catálogo son moi variados; pero unha das razóns fundamentais foi a inexistencia dun rexistro de características parellas que permita coñecer con exactitude e fiabilidade a nosa actividade tradutora. Entendemos, ademais, que pode servir de modelo para outras comunidades culturais.

1. Por que se fixo?

BITRAGA é un catálogo virtual elaborado por un grupo de profesoras e profesores da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo no que se compilan as referencias bibliográficas de todos aqueles textos literarios traducidos cara e dende a lingua galega, publicados como monografía dende 1980 ata a actualidade. Un período especialmente produtivo que ten como punto de partida a regulación do uso da lingua galega e que xera entre outras unha importante cantidade de traducións literarias, en función dunha importante demanda inicial de importación (e máis tarde de exportación) de literatura infantil e xuvenil, que outras ferramentas con características semellantes exclúen³. O Catálogo reúne a obra de ficción traducida dende e cara ao galego tendo en conta os textos de autoría colectiva, as adaptacións, as novas edicións ou versións e procura facer constar todos os datos de interese sobre a procedencia dos textos, así como da súa recepción (referencias paratradutivas).

¹ Biblioteca da Tradución Galega en: <http://www.bibliotraducion.uvigo.es/>.

² Cf. vídeos de presentación de BITRAGA en: <http://tv.uvigo.es/gl/serial/603.html>.

³ Para o éuscaro: <http://www.basqueliterature.com/Katalogoak/Euskaratik> e para o catalán: http://www.llull.cat/_esp/_eines/trac_cerca.cfm?seccio=eines&subseccio=trac.>.

Universidade de Vigo

bitraga
biblioteca da tradución galega

> Monografías
 > Traducións
 > Publicacións Periódicas (Tradución)
 > Publicacións Periódicas (Orxinal)
 > Autoras/es
 > Tradutoras/es
 > BITRAGA
 > bitraga@uvigo.es

Observatorio da Tradución en Galicia

O grupo BITRAGA elabora dende o ano 2004 a BIBLIOTECA DA TRADUCCIÓN GALEGA que contén a referencia bibliográfica dos textos literarios traducidos cara a e dende a lingua galega; co obxectivo de proxectar a importancia política e cultural da produción traducida.

Este catálogo favorece o intercambio científico dos datos con todas aquelas persoas interesadas neste ámbito de coñecemento: tradutoras/es, editoriais, asociacións profesionais, asociacións de escritoras/es, comunidade académica, así como calquera outra institución, organismo público e privado.

Nesta primeira fase, a Biblioteca da Tradución Galega recolle as traducións literarias publicadas no período 1980-2008. Este proxecto está aberto ás súas suxestións ou ampliacións co fin de enriquecer este catálogo, aínda en versión provisional.

En BITRAGA damos conta da referencia da biblioteca onde atopar os volumes, tendo como localización física preferente a da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo. Ante a inexistencia dunha biblioteca nacional que recolla de modo discriminado este fondo, BITRAGA cobre parte desta carencia a través da información paratextual ofrecida. Por outra parte, o carácter aberto do proxecto implica que o catálogo medre a medida que xorden novas traducións e que se amplíe coas contribucións das persoas implicadas directa ou indirectamente co labor do grupo de investigación.

O plan de traballo avanza cara á incorporación doutras tipoloxías textuais non literarias, así como cara a outros formatos quer sexan as publicacións periódicas quera edición audiovisual ou dixital. Inventariar as traducións implica unha fase de pescudas para verificar os datos, localizar o(s) texto(s) de partida ou cotexar a información nos propios textos. Hai textos que requiren unha análise exhaustiva e por veces aínda non se poden dar por resolta a investigacións. Ademais, as fichas non se poden dar por «pechadas» definitivamente, porque nelas figuran campos que cómpre actualizar no tempo (por exemplo: críticas e premios, traducións por autor/a).

Aínda que consideramos que a consulta das propias obras é imprescindible para lograr a maior precisión posible e controlar a calidade de información na nosa base de datos, empregamos varias **fontes de documentación** no baleirado inicial, tanto en formato dixital como en papel, das que citamos algunhas:

- As panorámicas compiladas en *Viceversa. Revista Galega de Tradución*⁴, que ofrece dende 1995 unha listaxe das referencias bibliográficas das tra-

⁴ En: [<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>].

- ducións cara ao galego, firmadas por Constenla Bergueiro (anos 1995-2004) e Luna Alonso (2005-2008).
- O *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas*, froito do proxecto dirixido por Carlos Casares (2003), que recolle tanto monografías como publicacións periódicas traducidas cara a outras linguas.
 - Os datos do CD-Rom titulado: *O libro galego, onte e hoxe: do século XIII ao XX* (2004), publicado pola Federación de Libreiros de Galicia.
 - Os informes de literatura elaborados polo Centro de Investigación Ramón Piñeiro (CIRP).
 - Os catálogos en liña *Biblioteca de literatura infantil e xuvenil (Blix)* de Galix, así como o da *Biblioteca Infantil y Juvenil* da Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
 - Documentos como o coordinado pola especialista en creación infantil e xuvenil galega, Blanca-Ana Roig Rechou, titulado: *Producción da literatura infantil e xuvenil en galego* (2005).
 - A información que indican as editoras nos seus catálogos.
 - As noticias do portal literario do Consello da Cultura Galega.
 - Os rexistros bibliográficos da *Agencia Española del ISBN* que é preciso cotexar con outras bibliotecas de ámbito estatal como a rede de bibliotecas universitarias españolas entre outras (*Rebiun*). Pois o ISBN adoita indicar o tradutor, a lingua de tradución e publicación, pero non ofrece nunca o lugar da editorial nin discrimina a primeira das demais edicións.
 - As bibliotecas nacionais e as de ámbito académico doutros países.
- Os xa citados repertorios electrónicos do Instituto Ramón Llul, así como o da asociación EIZIE.

- A base en liña do *Index Translationum* elaborada pola UNESCO.

Todas elas recollen informacións de interese sobre a tradución de obra galega mais resultan parciais en canto a número de rexistros e datos e non sempre fiables. En todo caso, a necesidade de exhaustividade que require o obxectivo investigador motivan a creación da base BITRAGA pois só se pode partir da totalidade dos datos para interpretar e caracterizar verazmente o recente proceso de tradución en Galicia.

2. Como se fixo?

O catálogo combina catro fichas básicas: Tradutor/a, Autor/a, Tradución e Monografía (texto orixinal) que se comunican entre si. Isto é, cada ficha está vinculada coas outras de xeito que accedemos con axilidade ás diferentes informacións. Podemos facer buscas centradas no volume de traducións realizadas por un mesmo tradutor, o número de traducións dun determinado autor, as traducións existentes dunha obra, etc. Ademais dos elementos básicos que especifica a norma ISO 69011 para as referencias bibliográficas das monografías, incluímos nos rexistros das publicacións algúns parámetros paratradutivos que

traspasan as informacións que adoitan figurar nos catálogos bibliográficos, de modo que os resultados non só nos revelan qué se traduce, senón tamén quen traduce, dende e a que linguas e culturas. E a partir de aí podemos analizar os textos, os epitextos e os peritextos que acompañan a tradución. A seguir, resumimos os campos deseñados para cada ficha:

- Autoría da tradución ou do texto orixinal segundo se trate da ficha do texto orixinal ou da súa tradución, editor, título da tradución e do orixinal, tipo de edición, formato da publicación, lugar, ano, colección e ISBN.
- Información biobibliográfica sobre a autoría da tradución e do texto orixinal.
- Identificación do/da ilustrador/a.
- Xénero literario e grupo destinatario da tradución e da versión orixinal.
- Lingua e cultura traducida e de partida de cada unha das obras.
- Direccionalidade da tradución.
- Especificación da parte traducida: obra completa, fragmento, publicado ó abeiro dunha antoloxía, etc.
- Edición: monolingüe, bilingüe, trilingüe, etc.
- Localización e sinatura.
- Soporte da publicación.
- Información sobre a introdución, notas ou outros peritextos.
- Referencias a textos críticos.
- Premios recibidos (autor/a, tradutor/a, obra, tradución).
- Fonte consultada para a información anotada (indícase o catálogo, o libro propio).
- Observacións.
- Ficheiros (vinculan as imaxes das cubertas e portadas ou, de se-lo caso, o texto traducido).



Traducións	
Título	Gargantúa e Pantagruel
Autoras/es Nome	Enrique Herguindey Banet
Publicacións	Gargantua et Pantagruel
Ilustracións	Xosé Barreiro
Xénero	LIT_Narrativa_Novela
Lingua	Galego - glg
Direccionalidade	Directa
Ano	1991
Edición	monolingüe
Formato, volume, fascículo, número, páxinas	33 cm, il., 340 p.
Obra completa, Antoloxía	Obra completa

Os parámetros na ficha dos textos orixinais (Monografías) coinciden coa dos textos traducidos (Tradución), agás o campo «Direccionalidade», información que nos permite saber se se trata dunha tradución realizada directamente

dende o texto orixinal (Directa) ou se tivo que pasar a través dunha segunda lingua de mediación (Indirecta). Así, a selección dos parámetros para o deseño das fichas está condicionada polos obxectivos do catálogo. Un dos nosos obxectivos é facer visibles as persoas que traducen, dado que ocupan un lugar importante no proceso tradutivo ou mesmo na recepción da tradución (lembramos as cubertas de traducións nas que se promociona o texto destacando a autoría da tradución no caso de ser persoa coñecida).

As listaxes permiten deducir datos de interese sobre a actividade tradutora, pois indican a cantidade de textos traducidos por unha mesma persoa, o ritmo da súa actividade tradutora (véxase a etiqueta «Año»), os xéneros literarios cos que traballa, as culturas que manexa, etc.

The screenshot shows the Bitraga website interface. On the left is a navigation menu with categories like 'Monografías', 'Traducións', and 'Publicacións Periódicas'. The main content area is titled 'Listaxe Traducións' and contains a table with 18 records. Each record includes a title, the translator's name (Arias López, Valentín), the genre (e.g., 'LTT_Narrativa_Releto_LIX'), the language (Gallego - glg), and the year (1984-2008). A sidebar on the right indicates '81 Registros'.

Título	Tradutoras/es	Xénero	Lingua	Ano
O soldador de chumbo	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1984
A bela surriñe do bosque	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1985
A biblioteca	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1985
A estrutura da literatura	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1989
A derriba de Gulliver	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1989
A estrala misteriosa	Arias López, Valentín	LTT_Banda_deseñada	Gallego - glg	1988
A fila do espantallo	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Novela_LIX	Gallego - glg	1990
A fractura do moicardo	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Novela_LIX	Gallego - glg	1996
A fila negra	Arias López, Valentín	LTT_Banda_deseñada_LIX	Gallego - glg	1986
A muller alveira: conto noroeste	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto	Gallego - glg	1984
A orella rota	Arias López, Valentín	LTT_Banda_deseñada_LIX	Gallego - glg	1990
A pantasma de Canterbury	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Novela_LIX	Gallego - glg	2008
A pastora dos oxeiros	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1985
A raíza das ervas	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1989
A raíz das abellas	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto_LIX	Gallego - glg	1985
A raíz das neves	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Releto	Gallego - glg	1986
A volta ao mundo en oitenta días	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Novela_LIX	Gallego - glg	2008
A volta ao mundo en oitenta días	Arias López, Valentín	LTT_Narrativa_Novela_LIX	Gallego - glg	2008

As monografías e as traducións dende ou cara ao galego que se enumeran nas listaxes están hipervinculadas coas correspondentes referencias bibliográficas. Da mesma maneira pódese recuperar a información ordenando as listaxes segundo os campos «Título», «Tradutor/a», «Xénero», «Lingua» e «Año». Detallamos a seguir algúns parámetros salientables que nos guiaron na confección das fichas:

Publicación. Nos rexistros das traducións indícase o título do texto orixinal que enlaza coa ficha da respectiva publicación e *viceversa*. Nas fichas dos textos orixinais enumérase cada unha das traducións que se chegaron a publicar dunha obra ofertando así unha rápida visión sobre a súa recepción. No caso das versións dunha obra galega en diferentes culturas, estes datos testemuñan a proxección dun texto e da cultura galega. Nas traducións ó galego, as novas

edicións dunha tradución ou a nova versión dunha obra literaria tamén apuntan á recepción da obra en cuestión.

The screenshot shows the 'bitraga' website interface. The header includes 'Universidade de Vigo' and the 'bitraga' logo with the tagline 'biblioteca da tradución galega'. A left sidebar contains a menu with categories: 'Monografías', 'Traducións', 'Publicacións Periódicas (Tradución)', 'Publicacións Periódicas (Orixinal)', 'Autoras/es', 'Tradutoras/es', 'BITRAGA', and 'bitraga@uvigo.es'. The main content area displays the following information:

Título	O lapis do carpinteiro
Autoras/es Nome	Manuel Rivas
Traducións	Der Bleistift des Zimmermanns The Carpenter's Pencil El lápiz del carpintero Le crayon du charpentier El lapis del fustier Terenska olovka Eron he-nosolim Olávek stálará ZimmermannsBleistift Timpurinkynä O lapis do carpinteiro To mprini tou eniourgu (To ykólō tou Eulourov) Der Bleistift des Zimmermanns O lapis del carpinteiro Il lapis del telegrame Monieur he pappasneue El lapis del carpinteiro The Carpenter's Pencil Kalm al-nayr Kerandesh plotnika Marango Kalem Mál Zimmermannspolood Nizartev avonak
Ilustracións	
Xénero	LIT_Narrativa_Novela
Lingua	Galego - glg

Xéneros literarios. Diferenciamos o xénero literario seguindo a clasificación «Narrativa», «Poesía», «Teatro», «Banda deseñada» e «Guión de filme». No caso da narrativa resultou oportuno diferenciar ademais a novela do relato ou dos relatos (sobre todo no caso das antoloxías). No tocante á narrativa infantil e xuvenil non sempre foi sinxelo diferenciar entre relato e novela debido sobre todo á estrutura e á extensión do texto, polo que fixamos o relato en menos de 50 páxinas. Con todo, cando a estrutura (argumental) ou o título do texto o indica, clasificámolas como tal, facendo caso omiso da extensión. A taxonomía literaria preséntase como segue:

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| LIT_Banda deseñada | LIT_Banda deseñada_LIX |
| LIT_Narrativa_Novela | LIT_Narrativa_Novela_LIX |
| LIT_Narrativa_Relato | LIT_Narrativa_Relato_LIX |
| LIT_Narrativa_Relatos | LIT_Narrativa_Relatos_LIX |
| LIT_Poesía | LIT_Poesía_LIX |
| LIT_Teatro | LIT_Teatro_LIX |
| Guión de filme | |

O tipo de etiquetado que empregamos –LIT por «literatura» para diferenciar os textos das publicacións de non ficción, seguido do etiquetado do xénero e subxénero, de ser o caso, e finalmente engadindo o destinatario infantil e xuvenil– facilítanos a explotación do corpus.

No campo «xénero» marcamos o destinatario mediante a abreviatura LIX para distinguila da literatura dirixida ao público adulto. Este dato permite comprobar se hai cambios no trasvase cultural. De feito, a novela *Siddhartha* de Hermann Hesse (Trad. Franck Meyer) comercializouse en Galicia como literatura infantil e xuvenil, polo que no campo «xénero» da ficha da tradución se define como 'LIT_Narrativa_Novela_LIX' mentres que na ficha do texto orixinal se anota 'LIT_Narrativa_Novela'.



Publicacións	
Título	Memorias dun neno labrego
Autoras/es Nome	Xosé Neira Vilas
Traducións	Memorias dun neno labregoo (búlgaro) Memories d'un nen de paolis Memories d'un nen labregoo Mušico besermitar balen oritapapenit Tagbuch einer Kindheit in Galicien Amintira emi copil de Tara Memories de un niño campesino Il mio amico e il giuramento Memories dun neno labregoo (chínés) Memories dun neno labregoo (checo) Memories dun neno labregoo (ruso) Memories dun neno labregoo (ucraíno) Kaslan been oherapool Kimeya Cash Memories de un pequeno campesiño Les adules / Destin Memoirs of a peasant boy Memories de un niño campesino Memories dun neno labregoo (esperanto) Memories de un niño campesino Memories de un niño campesino
Ilustracións	Seane, Luis (cuberta)
Xénero	LIT_Narrativa_Novela_LIX
Lingua	Gallego - glg
Ano	1961

Lingua. De maneira similar que se indica o ano de publicación dunha obra ou a súa tradución, tamén é relevante coñecer a procedencia xeocultural dun texto importado ou exportado (pois traducimos culturas, non textos codificados nunha determinada lingua). Isto levounos a dar conta tanto da lingua como da respectiva comunidade, polo que no catálogo marcamos a procedencia cultural indicando o código de lingua de acordo coa norma ISO 639-1 e de modo subsidiario (caso de confusión), a norma ISO 639-2.14.

Xunto desta notación engadimos o código de país, segundo a norma ISO 3166 alfa-2.15. Por exemplo: unha obra orixinal escrita en alemán e publicada en Alemaña figura coa notación “de D”, no caso de que se publicase en Austria a notación de lingua sería “de AT”. Outros exemplos: fr BE, fr CA, por BR, es CU, de CH, para o francés de Bélxica, o de Canadá, o portugués do Brasil, o español de Cuba ou o alemán estándar de Suíza (aínda que por veces o lugar de edición non implica unha variante lingüística)⁵. Con todo, esta dobre marca-

⁵ Caso da tradución ao alemán da obra *Baleas e baleas* de Luisa Castro (*Wale und andere Gedichte* [trad. de Juana e Tobías Burghardt] publicada en Suíza). As traducións ó alemán suízo identificaríanse con ‘gsw’.

ción resultaba insuficiente no caso de variantes dialectais de comunidades non estatais, para as que non sempre existe un código ISO de país, por iso neses casos optamos por incluír xunto co código de lingua a mención explícita do lugar de publicación. Sería o caso de “cat (Valencia)” para o catalán de Valencia ou “nl (Flandres)” para o neerlandés de Flandres. No tocante ás variantes non contemporáneas diferénciase o grego “el” do grego antigo (el ant) ou o alemán moderno “de” do medio alto alemán “gmh”.

Direccionalidade. Distinguímos as seguintes indicacións:

- «Directa»: Indícase cando hai constancia documental de que se traduciu directamente do texto orixinal sen empregar versións ponte.
- «Indirecta»: Indícase cando hai constancia documental de que non se traduciu directamente da versión orixinal, senón doutra(s) versión(s) ponte. Neste caso, cítanse en «Observacións» a ou as versións que serviron de punto de partida para a tradución final⁶.
- «Sen mención»: Indícase cando (aínda) se descoñece a direccionalidade, trátase de datos que son obxecto de investigación.

Estas etiquetas requiren unha investigación específica, pois con frecuencia as informacións das portadas dos libros ou das páxinas de crédito das publicacións non son precisas. Tampouco son fiábeis todas as indicacións que figuran nas fontes electrónicas ou en soporte papel que manexamos. Se ben se trata de bases de datos que nos fornecen valiosa información, os datos das linguas de tradución (cando se inclúen) non sempre coinciden co proceso tradutivo. Resulta, xa que logo, imprescindible facer pescudas que esixen a consulta previa ós catálogos existentes, ás informacións nos propios libros (páxinas de créditos, cubertas), ás indicacións das editoriais ou á declarada competencia lingüística e cultural dos profesionais. Para seleccionar na ficha da tradución a etiqueta da direccionalidade do proceso tradutivo, resulta adoito indispensable complementar os datos cun cotexo dos textos implicados. Logo de varias investigacións detectamos que a práctica da tradución indirecta foi diminuindo ao longo dos últimos dez anos a favor de traducións directas sobre todo no caso das importacións,⁷ pero tamén no das exportacións, aínda que a proxección da literatura galega pasa en moitas ocasións pola tradución dende o castelán.

Obra completa. Antoloxía. O catálogo especifica cada un dos compoñentes e participantes nas antoloxías para ter constancia da literatura (aínda que fragmentaria) que se importou ou exportou. Do mesmo xeito especifica-

⁶ O espazo reservado para esta información complementarase coa visualización das imaxes das cubertas, portada e páxina de créditos no apartado que denominamos «Ficheiros».

⁷ Un feito grato que posiblemente se deba á sensibilización do público lector, apoiado pola profesionalización da actividade tradutora en Galicia logo da implantación da licenciatura en Tradución e Interpretación na Universidade de Vigo en 1992.

mos se a tradución monográfica corresponde integralmente a unha obra literaria ou a un fragmento, que se anota debidamente identificado. Este tipo de dato pode chegar a ser dunha transcendencia inesperada: a omisión dun epílogo ou das notas a pé de páxina presentes na obra de partida pode carrexar un cambio na intención da obra orixinaria e así influír decididamente na recepción desta.

The screenshot shows the BITRAGA website interface. The header includes the logo for 'Universidade de Vigo' and 'bitraga biblioteca de tradución galega'. The main content area is titled 'Traducións' and displays the following metadata:

Monografías	
Traducións	Título [Anthology of Galician literature 1196-1981 = Antoloxía da literatura galega 1196-1981]
Publicacións Periódicas (Tradución)	Autoras/es Nome VV. AA.
Publicacións Periódicas (Orixinal)	Publicacións [Anthology of Galician literature 1196-1981 = Antoloxía da literatura galega 1196-1981]
Autoras/es	Ilustracións
Tradutoras/es	Xénero LIT_Narrativa_Relatos
BITRAGA	Lingua Inglés (Reino Unido) - en GB
bitraga@uvigo.es	Direccionalidade Directa
	Ano 2010
	Edición bilingüe
	Formato, volume, fascículo, número, páxinas 344 p. 24x17 cm
	Obra completa, Antoloxía Antoloxía de 55 textos en prosa e en verso comprendidos entre os anos 1196 e 1980. anthology contents: Mendinho, At St. Simon's chapel I took my seat; Martín Codax, My beautiful sister, come with me; Pero Meago, The pretty girl stood; Dinis of Portugal, Though I'm so far away; Fernan Velho, Maria Perez went and declared this; Alfonso X of Castile, Pero da Ponte, I hope between you; How Holy Mary made a monk sit still for three hundred years; Fernán Martín, from Trojan Chronicle; Anonymous, A Miracle of St James Written by Pope Calixtus; Verses; There was once a very rich man who'd inherited; Our Lady on the Hill and Cospello Lake; The False Woman; Proverbs and riddles; Pedro Vázquez de Nebra, Respite finem; Gabriel Feixoo de Arauco, from Famous Interlude Concerning Fishing in the River Miño; Martín Sarmiento, from Conversation of 24 Galician Realities; Francisco Aldán, To Galicia; Rosalía de Castro, Farewell, rivers and springs; Foreigner in Her Own Land; Manuel Curros Enríquez, May; Eduardo Pondal, Very often on the native heath; Manuel Curros Enríquez, from The Divine Graces; Valadín López Casal, Declaration of Descent; Profound Silence.

Fonte. Cada ficha resume o resultado dun esforzo investigador polo que nos pareceu imprescindible deixar constancia das fontes de información consultadas. A referencia ás fontes é tamén un indicativo para a fiabilidade da información á vez que reflicte a fase da investigación xa que non só se indican os catálogos consultados que consideramos solucións provisorias ou en todo caso, previas á consulta ou da análise do propio libro e, de se-lo caso, da investigación pertinente.

Introdución e notas. As introducións, prólogos, epílogos, notas, agradecementos, etc. representan unha valiosa fonte de información para caracterizar unha tradución e situala no seu momento socio-histórico. Nestes peritextos temos atopado apreciacións metatradutivas que tematizan tanto aspectos lingüísticos coma culturais. Son unha fonte de información que revelan a percepción e recepción do «outro» dende moitos ángulos. Por esta razón dedicámoslle nas fichas un campo no que se reproducen o argumento e teor destes elementos.

Textos críticos e premios. Na ficha inclúense tamén etiquetas para epítextos como críticas sobre a publicación ou a autoría, así como os premios recibidos, de ser o caso, tanto de creación como de tradución. Un dato este último que queremos cotexar co impacto interno ou externo do texto traducido. Interésanos saber se os premios funcionan sistematicamente como avais para

garantir o éxito dunha obra importada ou exportada e se a tradución recibe recoñecemento na cultura de recepción.

Observacións. Os comentarios que recollemos neste campo, finalmente, son de variada índole para dar conta de diferentes factores que inciden na tradución como proceso ou produto: axudas á tradución recibidas, texto fonte empregado para a elaboración da tradución (edición do orixinal diferente á 1ª edición ou versión ponte noutras linguas), existencia de reimpresións e comentarios metatradutivos da autoría da tradución ou da persoa que actuou como mediadora intercultural. Este campo permítenos incluír parámetros que poidan informar de maneira directa e indirecta sobre todo tipo de aspectos paratradutivos.

A tradución non se produce nun baleiro. Por esta razón precisamos analizar na súa integridade, na que incluimos, sempre que sexa posible, as editoriais, os promotores, as tradutoras ou os peritextos que condicionan o proceso da tradución ou o propio acto de percepción do texto. Tratamos de recoller algúns destes aspectos paratradutivos na ficha do catálogo coa esperanza de que estes rexistros das traducións e dos orixinais permitan avanzar cara a unha apreensión da evolución dos cambios lingüísticos, culturais e sociolóxicos en Galicia dende o contexto tradutolóxico. Dende BITRAGA queremos fomentar con este catálogo o intercambio científico dos datos e das experiencias con todas as persoas interesadas: for tradutoras/es, editoriais, asociacións profesionais, for a comunidade investigadora, así como calquera outra institución ou organismo público e privado.

Consideracións finais

O catálogo BITRAGA preséntase como unha ferramenta cunha dupla dimensión, unha de compilación de datos e outra de investigación. Permite localizar os textos orixinais e traducidos no período analizado, reflicte a evolución dos textos traducidos e ademais inclúe rigorosa información para analizar de modo sistemático cales foron e cales son na actualidade as tendencias na escolla de obras, autoría, profesionais que traducen, editoriais, combinacións lingüísticas, espazos culturais, etcétera. Co material rexistrado o grupo de investigación BITRAGA agarda poder levar a cabo outros proxectos xa en curso⁸, así como estudos sobre o impacto da recepción de traducións dentro e fóra do territorio galego, elaborar panoramas detallados das obras traducidas nos diferentes espazos culturais, descubrir cales son os criterios de selección dos textos importados ou exportados, coñecer as políticas de edición de traducións (públicas e privadas) ou os propios comportamentos tradutivos textuais e paratextuais.

⁸ Sirvan de exemplo a monografía de Fernández Rodríguez; Galanes Santos; Luna Alonso e Montero Küpper (2012), ou os artigos: Fernández Rodríguez; Galanes Santos; Luna Alonso e Montero Küpper (2011); Fernández Rodríguez (2010); Galanes Santos (2010); Luna Alonso (2011a), (2011b) e (2010) ou Montero Küpper (2011) e (2010).

Referencias Bibliográficas

- BITRAGA. Biblioteca da Tradución Galega.* Grupo BITRAGA. <www.biblio-traducion.uvigo.es>.
- BLIX. Biblioteca de literatura infantil e xuvenil.* Elaborada coa colaboración de Galix e Biblioteca nova 33. <www.filix.org/>.
- CASARES MOURIÑO, Carlos (dir.). 2003. *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas. Unha primeira achega*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. <www.culturagalega.org/especiais/aviles/catalogo_traducidas.pdf>.
- CIRP. 2009. *Informes de Literatura (1995–2005)*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. [Dispoñible en liña: <http://www.cirp.es/> - 10/03/12].
- EIZIE. 2010. *Catálogo de traducciones literarias*. [Dispoñible en liña: <http://www.eizie.org/Tresnak/LitKatalogoa> - 10/03/12].
- FEDERACIÓN DE LIBREIROS DE GALICIA. 2004. *O libro galego onte e hoxe*. Santiago de Compostela: FLG-USC. [Dispoñible en liña: <http://www.librarias.org/noticia.php?idnoticia=66>].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ; GALANES SANTOS; LUNA ALONSO & MONTERO KÜPPER (eds.). En prensa. *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Series: Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico. Berna, Berlín, Bruselas, Fráncfort, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea. 2010. «La traducción en Galicia y la industria editorial (1980-2008)». En GALLÉN, Enric; LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Series: Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico. Berna, Berlín, Bruselas, Fráncfort, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang. Vol. 2, p. 93-107.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea; GALANES SANTOS, Iolanda; LUNA ALONSO, Ana & Silvia MONTERO KÜPPER. 2011. «A literatura galega en inglés. Unha realidade emerxente». En *Grial. Revista Galega de Cultura*. nº 191, T XLIX, pp. 104-115
- FUNDACIÓN SÁNCHEZ RUIPÉREZ. 2009. *Catálogo Biblioteca infantil y juvenil*. Salamanca: CILIJ. [Dispoñible en liña: <http://www.fundaciongsr.es/catalogos/frames2.html> - 10/03/12].
- GALANES SANTOS, Iolanda. 2010. «Panorama da literatura traducida en Galicia (1980-2008): fluxos literarios peninsulares». En GALLÉN, Enric; LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Series: Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico. Berna, etc.: Peter Lang. pp. 109-124.

- INSTITUT RAMÓN LLULL. 2010. *TRAC: traduccions del català*. [Disponible en liña: http://www.llull.cat/_cat/_eines/trac_cerca.cfm?seccio=eines&subseccio=trac - 10/03/12].
- LUNA ALONSO, Ana. 2011a. «Políticas estratéxicas de tradución. Jonathan Dunne edita unha nova *Antoloxía da literatura galega (1196-1981)*». En *Boletín Galego de Literatura*. 45. 1º semestre. pp. 317-330.
- . 2011b. «Analysis Criteria for Editorial Translation Policies». En LUNA ALONSO, Ana; MONTERO KÜPPER, Silvia & Liliana VALADO FERNÁNDEZ (eds.) *Translation Quality Assessment Policies from Galicia / Traducción, calidad y políticas desde Galicia*. Bern, etc.: Peter Lang. pp. 217-233.
- . 2010. «A autoría das traducións en Galicia». En GALLÉN, Enric; LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Series: Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico. Berna, etc.: Peter Lang. pp. 139-158.
- MEC. 2009. *Base de datos de libros editados en España*. Agencia española del ISBN. [Disponible en liña: http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es - 10/03/12].
- MONTERO KÜPPER, Silvia. 2011. «Loyalty of Publishers and Quality: Galician Literary Translation Peritexts (2000-2009)». En LUNA ALONSO, Ana; MONTERO KÜPPER, Silvia & Liliana VALADO FERNÁNDEZ (eds.) *Translation Quality Assessment Policies from Galicia / Traducción, calidad y políticas desde Galicia*. Bern, etc.: Peter Lang. pp. 235-252.
- MONTERO KÜPPER, Silvia. 2010. «Parámetros e funcionalidade do Catálogo de Tradución Galega». En GALLÉN, Enric; LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Series: Relaciones literarias en el Ámbito Hispánico - Volumen 2: Berna, etc.: Peter Lang. pp. 175-192.
- REBIUN. 2009. *Red de Bibliotecas Universitarias Españolas*. [Disponible en liña: <http://rebiun.crue.org/> - 10/03/12].
- ROIG RECHOU, Blanca (coord.). 2009. *Producción da literatura infantil e xuvenil en galego*. Santiago de Compostela: USC. [Disponible en liña: http://web.usc.es/~fgroig/publicacions_rede.htm - 10/03/12].
- UNESCO. 2009. *Index Translationum*. En: [<http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.shtml>] (Consulta 10/03/12).

O DICCIONARIO MODERNO INGLÉS-GALEGO

Alberto Álvarez Lugrís

Universidade de Vigo

alugris@uvigo.es

[Recibido 08/09/12; aceptado 18/09/12]

Resumo

O Dicionario moderno inglés-galego está compilado a partir do Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI), composto por máis de 20 millóns de palabras procedentes de textos orixinais e traducións en seis linguas: alemán, castelán, euskara, francés, galego, inglés e portugués; o dicionario elaborouse a partir das seccións que conteñen a combinación inglés-galego: TECTRA (subcorpus de textos literarios), LOGALIZA (localización de software), VEIGA (subtitulación de películas) e UNESCO (texto íntegro de 32 números d’*O Correo da Unesco*). Na elaboración e do dicionario partiuse do corpus etiquetado para establecer equivalencias entre palabras dos textos ingleses e dos textos galegos, seleccionándoas en función da súa frecuencia. Despois de obter esta lista de lemas, redactáronse as entradas, que poden incluír tamén unidades fraseolóxicas, americanismos, observacións gramaticais e de uso e notas de tradución. Outra característica novidosa deste dicionario é que tódolos seus exemplos son reais, completos, contextualizados e identificados.

Palabras clave: Dicionario moderno inglés-galego, corpus CLUVI, lexicografía

Abstract

O Dicionario moderno inglés-galego está compilado a partir do Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI), composto por máis de 20 millóns de palabras procedentes de textos orixinais e traducións en seis linguas: alemán, castelán, euskara, francés, galego, inglés e portugués; o dicionario elaborouse a partir das seccións que conteñen a combinación inglés-galego: TECTRA (subcorpus de textos literarios), LOGALIZA (localización de software), VEIGA (subtitulación de películas) e UNESCO (texto íntegro de 32 números d’*O Correo da Unesco*). Na elaboración e do dicionario partiuse do corpus etiquetado para establecer equivalencias entre palabras dos textos ingle-

ses e dos textos galegos, seleccionándoas en función da súa frecuencia. Despois de obter esta lista de lemas, redactáronse as entradas, que poden incluír tamén unidades fraseolóxicas, americanismos, observacións gramaticais e de uso e notas de tradución. Outra característica novidosa deste dicionario é que tódolos seus exemplos son reais, completos, contextualizados e identificados.

Keywords: Dicionario moderno inglés-galego, corpus CLUVI, lexicografía

A editorial 2.0 Editora vén de publicar o *Dicionario moderno inglés-galego*, un proxecto que no Seminario de Lingüística Informática (SLI) da Universidade de Vigo comezamos a desenvolver hai máis de nove anos e que agora sae do prelo despois de actualizar, corrixir e aumentar a edición dixital de 2005. Nesta primeira tiraxe faise tamén unha edición non venal patrocinada pola Área de normalización lingüística da Universidade de Vigo e a Xunta de Galicia. Esta primeira edición en papel contén 1.236 páxinas con 20.000 entradas, 30.000 acepcións e 60.000 exemplos. Trátase do primeiro grande dicionario bilingüe inglés-galego e vén encher un baleiro histórico na lexicografía galega, que carecía aínda dunha ferramenta destas características.

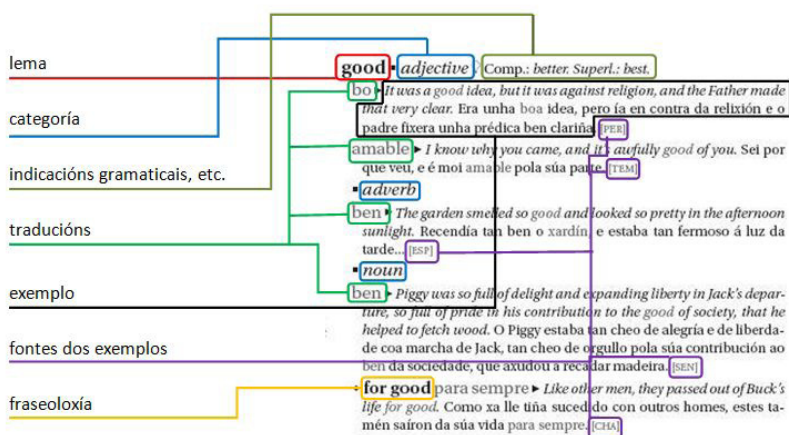
O trazo máis definatorio do *DMIG* é que se trata dun dicionario feito a partir do Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo (CLUVI, de acceso libre en <http://sli.uvigo.es/CLUVI>), un corpus de máis de 20 millóns de palabras no que se recollen textos paralelos, é dicir, textos orixinais e as súas correspondentes traducións. No caso do corpus CLUVI, temos orixinais e traducións en seis linguas: alemán, castelán, euskara, francés, galego, inglés e portugués; o dicionario elaborouse a partir das seccións que conteñen a combinación inglés-galego: TECTRA (subcorpus de textos literarios), LOGALIZA (de localización de software), VEIGA (de subtitulación de películas) e UNESCO (texto íntegro de 32 números d'*O Correo da Unesco* en inglés, francés, galego e castelán). Na sección de publicacións da web do SLI pódese atopar abundosa bibliografía sobre o proceso de elaboración e explotación do corpus CLUVI así como sobre a elaboración do dicionario.

Partiuse do corpus etiquetado para establecer as equivalencias entre as palabras dos textos ingleses e as dos textos galegos, seleccionándoas despois en función da súa frecuencia de uso. Deste xeito, os lemas do dicionario *DMIG* son todos aqueles que aparecen un mínimo de tres veces nas combinacións inglés-galego do corpus CLUVI. Despois de obter a lista de lemas, redactáronse as entradas ou artigos lexicográficos correspondentes, que conteñen as posibles



traducións galegas do lema inglés máis un exemplo de cada tradución. As entradas poden incluír tamén unidades fraseolóxicas (combinacións lexicalizadas do lema con outras palabras), americanismos, observacións gramaticais e de uso e notas de tradución. Cómpre destacar que outra característica novidosa do *DMIG* é que tódolos seus exemplos son reais, completos, contextualizados e identificados. É dicir, a diferenza doutras obras nas que se crean exemplos *ad hoc* para amosar determinados usos, o noso dicionario exemplifica sempre as distintas acepcións con citas tiradas do corpus CLUVI; son polo tanto **usos reais da lingua**, empregados por tradutores e tradutoras profesionais en textos pertencentes a distintos xéneros. Cada exemplo, ademais, vai seguido sempre da súa referencia, para podérmolo identificar no corpus.

No seguinte gráfico presentamos os elementos dunha entrada tipo:




Como se pode ver, a microestrutura do *DMIG* é semellante á doutros dicionarios bilingües, pero dáselle máis relevancia ás traducións dos lemas e ós exemplos de contextualización. Se analizamos detalladamente a estrutura interna dos artigos, podemos reparar en que os seus elementos constituintes amosan certa variabilidade, reflexo da heteroxeneidade e das irregularidades da lingua inglesa. Así por exemplo, destácanse no dicionario os casos de lemas con flexión irregular, como no caso de *louse*:

louse ■ *noun* ♀ Pl: lice

pioillo ► *A louse crawled over the nape of his neck and, putting his thumb and forefinger deftly beneath his loose collar, he caught it. Un pioillo andaba a arrastrarse pola súa caluga, e metendo destramente o polgar e o furabolo no colar frouxo apañouno. [RET]*

ou as diferenzas entre as formas tipicamente británicas e estadounidenses:

plead ▪ *intransitive verb*  Este verbo é irregular en inglés americano, adquirindo a forma *pled* para o pasado e o participio. En inglés británico, simplemente engade *-ed*.

argumentar ► *He had long been patient, pleading with the sinful soul, giving it time to repent, sparing it yet awhile.* Durante moito tempo fora paciente, argumentando coa alma pecadora, dándolle ocasión de arrepentirse, autorizándolle un prazo máis aínda. [RET]



alegar ► *Martins felt he had got all he could from Crabbin, so he pleaded tiredness, a long day, promised to ring up in the morning, accepted ten pounds' worth of bafs for immediate expenses, and went to his room.* Martins pensou que xa obüvera de Crabbin todo o que podía, de maneira que se desculpou alegando que estaba canso, que fora un día moi longo e prometeu chamalo ao día seguinte; aceptou dez libras de vales para primeiros gastos e foise á habitación. [TER]

suplicar ► *Charles and Hal begged her to get off and walk, pleaded with her, entreated, the while she wept and importuned Heaven with a recital of their brutality.* Charles e Hal pregáronlle que descendese e que seguise a pé; suplicáronllo de xeonllos mentres ela, desfacéndose en bágoas, clamaba aos ceos coa descrición dos tormentos que tiña que aturar. [CHA]

jumper ( *sweater*) ▪ *noun*

xersei ► *A kind-faced woman in a hand-knitted jumper said wistfully, "Don't you agree, Mr. Dexter, that no one, no one has written about feelings so poetically as Virginia Woolf?"* Unha muller de rostro infantil que levaba un xersei de calceta dixo ansiosa: – Señor Dexter, non está de acordo comigo en que ninguén, repito, ninguén describiu os sentimentos dun modo tan poético coma Virginia Woolf? [TER]

saltador ► *He told Stephen that his name was Athy and that his father kept a lot of racehorses that were spiffing jumpers.* Explicoulle a Stephen que se chamaba Athy e que o seu pai tiña unha chea de cabalos de carreiras, excelentes saltadores. [RET]

film ( *movie*) ▪ *noun*  Para referirse aos filmes cinematográficos e televisivos, o inglés americano utiliza preferentemente o termo *movie*.

película ► *To me it is almost impossible to write a film play without first writing a story.* Para min é case imposible escribir o guión dunha película sen escribir de antemán un relato. [TER]

filme ► *Since the film has been shown in Burkina Faso, kids have been asking in the market simply for "Konaté's thing" and that's what they get.* Dende que o filme se exhibe en Burkina Daso, a mocidade pídelles simplemente "cousa de Konaté" a algún comerciante e este véndellelos. [C31]

▪ *transitive verb*

filmar ► *The American essayist Alvin Toffler has said that to prevent children becoming passive receivers and to teach them how to decode media messages, "the best thing is to give them video cameras and send them out to film something by themselves."* Como sinala o ensaísta estadounidense Alvin Toffler, para que os novos deixen de ser receptores pasivos e aprendan a decodificar as mensaxes de maneira

lorry (🚚 truck) ▪ *noun*

camiión ► *Loaded into trucks and vans, they are exported from one country to the next, even making it to the display windows of genuine bookshops –perhaps innocently, perhaps not.* Cargados en camiións ou furgonetas, expórtanse dun país a outro e, o que é peor, chegan a invadir os escaparates das librarías legais. Inxenuidade ou complicidade dos libeiros? [C07]

Poden acompañar ós lemas, ademais, diversas notas sobre os seus usos en inglés, que serven para delimitar máis correctamente o sentido que se lle dá á palabra en cada caso:

must ▪ *modal verb* ◊ A diferenza entre *must* e *have to* radica en que o modal designa unha obriga imposta polo suxeito, unha obriga interna, mentres que *have to* expresa obrigas externas. Ex.: *I must finish my work today* > *Debo rematar o traballo hoxe* (é un deber que me propoño); *You have to drive on the right* > *hai que conducir pola dereita* (obríganme as leis nacionais).

deber ► *Further, there is the belief that every one during life or after must go on pilgrimage to San Andrés de Teixido.* Aínda máis, crese que toda persoa, en vida ou despois dela, debe ir en romaría a San Andrés de Teixido. [GAL]

deber de ► *I shone my torch on him: he hadn't got a gun; he must have dropped it when my bullet hit him.* Enfoqueino coa lanterna: non levaba pistola, debeu de deixala caer cando lle disparei. [TER]

ter que ► *Allowing that my theory of the crime was the correct one, and I believe that it must be the correct one, then obviously the Wagon Lit conductor himself must be privy to the plot.* Supoñendo que a miña teoría sobre o crime sexa correcta, e eu coído que ten que ser correcta, é evidente que o revisor de Wagon Lit ten que ter parte no complot. [ASA]

haber que ► *Athy grinned and turned up the sleeves of his jacket, saying: It can't be helped; It must be done.* Athy fixo un aceno e arregazou as mangas da chaqueta dicindo: Non se pode evitar; Hai que facelo. [RET]

▪ *noun*

necesidade ► *"Decentralization is a must," said Dr Indra Djati Sidi, director-general of primary and secondary education, adding that educational programmes devolving more authority to districts for teacher training and construction of schools had actually started two years ago.* "Descentralizaré unha necesidade", declara Indra Djati Sidi, director xeral de ensino primario e secundario, precisando que a delegación nos distritos dunha maior autoridade en materia de formación de mestres e de construción de escolas se iniciara hai dous anos. [C12]

O DMIG ofrece tamén información ortográfica, morfolóxica e de uso sobre as traducións galegas dos lemas. Malia moitos dos textos do corpus CLU-

VI dos que se tiran exemplos seren anteriores á reforma normativa de 2003, o *DMIG* unificou e regularizou a ortografía de todos os exemplos para facelos concordar coas novas directrices da lingua:

hassle ▪ *noun*

conflito ▶ *By starting a hotline, some 50 Slovenian teenagers have become pros at listening, conversing and gently settling everyday hassles.*
É o nome dunha liña aberta iniciada e animada por uns cincuenta adolescentes eslovenos. Cal é a súa función? escoitar, dialogar e resolver con calma os conflitos de todos os días. [C06]

thank ▪ *transitive verb*

dar as grazas ▶ *He thanked heaven she had left the neighborhood, and was equally thankful that he did not know where she had gone.*
Dáballe grazas ao ceo de que tivese abandonado a veciñanza e agradecía tamén non coñecer o seu paradiro. [ESP]

agradecer ▶ *His companion thanked him for the compliment; and the child, who had now got astride of his alpenstock, stood looking about him, while he attacked a second lump of sugar.* O seu compañeiro agradeceulle o cumprido, e o rapaz, que agora se esquecera do seu caxato de alpinista, quedara en pé diante del mirándoo, mentres atacaba un segundo terrón de azucre. [DAI]

bookshop (🇬🇧 bookstore) ▪ *noun*

libraría ▶ *The people who buy one of my books in the street aren't the same as those who'd buy it in a bookshop.* Os que mercan un libro meu na rúa non son os mesmo que o mercarían nunha libraría. [C07]

De grande axuda cremos que poden ser as advertencias sobre erros de lingua habituais, como algúns castelanismos moi estendidos:

syndrome ▪ *noun*

síndrome ⚡ En galego este termo ten xénero feminino ▶ *The Stendhal syndrome is not the only experience shared by modern cultural tourists and wayfarers of the past.* A síndrome de Stendhal non é a única experiencia que comparten os turistas culturais modernos e os viaxeiros do pasado. [C12]

Canto ó caudal léxico recollido neste dicionario, procurouse incluír, ademais do que poderíamos chamar léxico estándar ou común da lingua inglesa (e galega), outros grupos de palabras como

a) palabras de creación recente ou con novos significados, procedentes sobre todo dos campos das tecnoloxías da información e algunhas disciplinas científicas:

hacker ▪ noun

hacker ▶ *Other firms are offering anonymous or “pseudonymous” browsing tools, packages to control cookies –the strings of code that are planted on the user’s computer by websites– and services to block hacker intrusion.* Outras empresas ofrecen instrumentos de navegación anónimos ou “pseudónimos”, programas de control de cookies (delatores electrónicos) e servizos de protección contra os hackers ou intrusos informáticos. [C07]

pirata informático ▶ *Throughout the 1980s hackers took the symbolic role of the militant opposition.* Nos anos oitenta, os piratas informáticos simbolizaron a oposición militante. [C15]

hacking ▪ noun

pirataría ▶ *The treaty also expands the definition of hacking to include violations of contracts and the terms of service posting on websites.* A convención amplía tamén a definición do concepto de pirataría informática para que abranga a violación de contratos e condicións de servizo nos sitios web. [C07]

hacking ▪ noun

pirataría informática ▶ *The treaty also expands the definition of hacking to include violations of contracts and the terms of service posting on websites.* A convención amplía tamén a definición do concepto de pirataría informática para que abranga a violación de contratos e condicións de servizo nos sitios web. [C07]

b) nomes propios de persoa, país, cidade, ríos, mares, etc.; é dicir, termos enciclopédicos máis que lexicográficos:

Mauritius ▪ proper noun

illa Mauricio ▶ *Researchers say abnormally warm conditions persisted in sea water for more than five months in 1998, causing extensive damage to corals around island nations including Seychelles, Mauritius, Maldives and Sri Lanka.* Os especialistas afirman que polo menos durante cinco meses dese ano os mares e os océanos rexistraron temperaturas máis altas do normal, o que danou dun modo moi considerable os arrecifes que rodean as Seicheles, a illa Mauricio, as Maldivas e Sri Lanka. [C11]

Hague ▪ proper noun

a Haia ▶ *But it was not until 1998 that 120 countries (out of 160 participants) meeting in Rome adopted a statute for a permanent International Criminal Court (ICC) to sit in The Hague (Netherlands).* Houbo que agardar ata xullo de 1988 para que 120 dos 160 países representados se reunisen en Roma para aprobar os estatutos dunha Corte Penal Internacional (CPI) que se establecerá na cidade holandesa da Haia. [C23]

Ganges ▪ *proper noun*

Ganxes ▶ *In December 1996, recently elected governments in both India and Bangladesh decided to resolve decades of acrimony over the sharing of the waters from the Ganges, one of the most culturally and economically significant rivers on earth.* En decembro de 1996, os gobernos recentemente elixidos da India e Bangladesh decidiron superar anos de animosidade pola distribución das augas do Ganxes, un dos ríos con maior significación cultural e económica da Terra. [C28]

c) termos especializados que chegan á lingua común a través dos textos de divulgación científica:

bioethicist ▪ *noun*

bioético ▶ *Some bioethicists also point out that, if handled properly, these population studies could be used to show people just how much we share genetically and disprove the widespread belief that some groups are "genetically" more intelligent or advanced than others.* Algúns bioéticos insisten tamén en que, manexados debidamente, eses estudos de poboación poderían ser útiles para demostrar ata que punto o noso material xenético é o mesmo e refugata creenza corrente de que algúns grupos son "xeneticamente" máis intelixentes e avanzados ca outros. [C05]

bioethics ▪ *noun*

bioética ▶ *Bioethics is about the absolute, intrinsic worth of every individual –the very essence of human life.* Agora ben, a bioética interésase polo valor absoluto e intrínseco de cada individuo, pola esencia mesma da condición humana. [C18]

bio-fertilizer ▪ *noun*

biofertilizante ▶ *Farmers were encouraged to use organic manure, compost and bio-fertilizers.* Incitáronse os agricultores a utilizar este terco orgánico, fertilizante composto, biofertilizantes. [C29]

biogenetics ▪ *noun*

bioxenética ▶ *Advocates of the GMO revolution work in biogenetics laboratories, multinational seed and agrochemical companies, genome research, American foundations and some UN agencies, while most skeptics are out in the field.* Os partidarios da revolución dos OXM poboan os laboratorios de bioxenética, as multinacionais de sementes, agroquímica e xenómica, as fundacións estadounidenses e algunhas axencias da ONU. Pola súa banda, os escépticos son máis ben xente de terreo. [C05]

haemoglobin ▪ *noun*

hemoglobina ► *Sickle-cell anaemia (an abnormal form of the red pigment of the blood, haemoglobin) affords some protection against the deadly form of the malaria parasite, Plasmodium falciparum. Así mesmo, a anemia falciforme ou drepanocitose (unha enfermidade da hemoglobina do sangue) procura un certo grao de protección contra a malaria falciparum -forma mortal de paludismo.* [C18]

haemophilia ▪ *noun*

hemofilia ► *These genetically-modified animals can then be cloned to produce large quantities of factor IX, which is necessary for blood coagulation and is used in the treatment of haemophilia. O que se chama un transxene, para dar lugar a ovellas clónicas que producen grandes cantidades de factor IX, necesario para a coagulación do sangue e utilizado no tratamento da hemofilia.* [C24]

haemophilic ▪ *noun*

hemofílico ► *Just before public law 333 was passed, the ICBF managed to convert a former disco seized from drug smugglers in the chic Zona Rosa area of Bogota into a centre for haemophilics. Pouco antes da promulgación desta famosa lei 333, o ICBF logrou transformar unha discoteca arrebatada aos narcotraficantes na Zona Rosa, o barrio elegante de Bogotá, nun centro de acollida para hemofílicos.* [C17]

haemorrhagic ▪ *adjective*

hemorráxico ► *Sure enough, the reports of strange, horrible deaths among farm-workers started to roll in, and their cause was traced to another haemorrhagic virus, duly named Machupo, again carried by field mice. Os traballadores agrícolas contraían estrañas enfermidades e morrían de maneira horrible. Descubriuse que a causa era outro virus hemorráxico, Machupo, que portaban tamén as ratas de campo.* [C18]

Polo que respecta ó contido das entradas, cabe destacar, por último, a sección de fraseoloxía, que nalgúns casos, como os dos *phrasal verbs*, chega a ser moi amplo. Consúltese por exemplo a entrada do verbo *come*, que contén 14 unidades deste tipo, ou *go* ou *break* con 12.

cy, *gainful employment and better health through higher public spending or the spread of economic incentives*. A cidade é mais a solidiez da democracia só poden afixarse se os grupos marxizados, como as mulleres e os pobres, teñen acceso á alfabetización, a un emprego remunerado e a unha mellor atención médica, grazas a un maior gasto público ou a unha multiplicación dos incentivos económicos. [C28]

break - *noun*

fenda ► *So off they strolled down the garden in the usual direction, past the tennis lawn, past the pumpas grass, to that break in the thick hedge, guarded by red-hot poker like brashers of clear burning coal, between which the blue waters of the bay looked bluer than ever*. Así que se afastaron paseando xardin abaixo na dirección de sempre, pasaron a cancha de tenis, pasaron as plantas dos plumachos, ata aquela fenda na sebe mesta, protexida polos talos dos foguetes, dun vermello intenso coma brasaleiros con carbón ardente, entre os que as augas azuis da badia semellaban máis azuis ca nunca. [C28]

ruptura ► *He came back the next day, but she was then unable to see him, and as it was literally the first time this had occurred in the long stretch of their acquaintance he turned away, defeated and sore, almost angry – or feeling at least that such a break in their custom was really the beginning of the end – and wandered alone with his thoughts, especially with the one he was least able to keep down*. Regresou ao día seguinte, pero ela non estaba en condicións de recibirlo, e como era literalmente a primeira vez que isto ocorría durante toda a súa longa amizade, marchou derrotado e doído, case ancado –ou sentindo polo menos que tal ruptura do seu costume era realmente o principio da fin– e vagou só cos seus pensamentos, especialmente con un que non era quen de reprimir. [R25]

interrupción ► *The images come through at the rate of four or five a second (five times slower than a normal television transmission), the size of the picture is no more than 25 cm2, and line congection causes frequent sudden breaks in transmission*. As imaxes succedene a un ritmo de 4 ou 5 por segundo (ou sexa, a unha velocidade cinco veces menor que nunha televisión clásica), o tamaño da imaxe non é superior a 25 cm², a conxestión provoca interrupcións frecuentes e repentinas da difusión. [C22]

• *transitive verb* ◊ Past: broke. Part: broken

incumprir ► *Lots of rules! Then when anyone breaks'em –Whee-oh! Montes de regras! Logo, cando algún se incumpra... Leña!* [S25]

romper ► *You'll see him then and the dark world will be broken, and you can say "God speed you," the way he'll be easy in his mind*. Verac daquela e romperá a palabra escura, e pode dicirle "vai con Deus", de xeito que a súa mente fique confortada. [R22]

partir ► *His comrade talked of how a dog could break its heart through being denied the work that killed it, and recalled instances that had known, where dogs, too old for the toil, or injured, had died because they were cut out of the traces*. Os compañeiros comentaban como a un can se lle partía o corazón de tristeza se o afastaban do seu traballo, aínda que este traballo lle estivese consumindo a vida, e lembraron casos que eles conecían de cans xa vellos para o arrastre ou moi feridos que morrían ao xebralado do equipo. [C24]

mitigar ► *We found some fruit wherewith to break our fast*. Atopamos algunha froita coa que mitigamos a fame. [T24]

escachar ► *A careful investigation rendered it evident that she had revived within two days after her entombment; that her struggles within the coffin had caused it to fall from a ledge, or shelf to the floor, where it was so broken as to permit her escape*. Unha cuidadosa investigación demostrou que ela revivira dous días despois de ser soterrada; e a súa loita no interior do cadaleito provocou que este caese da repisa ou andel ao chan, e ao escachar o féretro puido saír. [R28]

crebar ► *Upon this the owl broke silence, preludeing his harangue with a pious ejaculation, for he was a devout Mussulman*. Nisto, a curuxa crebou o silencio, preludeando a súa aenga cunha exclamación pia-dosa, pois que era un devoto musulmán. [A23]

esnaquizat ► *Do you know, he would have danced the farrúre to kindling-wood in his insane joy, and broken everything on the place, if I hadn't tripped him up and tied him*. Mirade, con aquela tola alegría de seu, tería bailado ata deixax os mobles feitos estelas e esnaquizado todo se non lle fixese a cambadela e o atase. [R21]

quebrantar ► *It was this rule that the Russians were most ready to break*. Era unha regra que os rusos sempre estaban dispostos a quebrantar. [T28]

infrinxir ► *Twenty years ago, Christopher and Eileen Herman would have technically been breaking the law*. Hai vinte anos eses pais terían infrinxido a lei. [C24]

• **to break up** romper ► *Far from breaking up the marriage, that alliance had righted it*. Lonxe de romper o seu matrimonio, aquel vínculo consolidáralo. [C28]

destruír ► *The reason for the murder lies in the past – in that tragedy which broke up your home and saddened your young life*. O motivo do asasinato áchase no pasado, esa traxedia que destruíu o seu fogar e ensombrecou a súa mocidade. [A24]

rematar ► *That is the time you broke up this conversation?* Foi entón cando remataron a conversa? [A24]

• **to break up into** distribuír en ► *When, on the contrary, the difficulty is pretty equally dispersed and broken up into a series of steps, no one of which demands any exertion sensibly more intense than the rest, nothing is required of the student beyond that sort of application and coherent attention which in a sincere student of any standing may be presumed as a habit already and inveterately established*. Cando, polo contrario, a dificultade está case igualmente dispersa e distribuída nunha serie de chanzos, ningún dos cales pide un esforzo sensiblemente maior cō resto, non se lle pide nada ao estudante alén desa especie de aplicación e atención coherente que, nun estudante sincero de calquera nivel, se pode supor como un hábito xa establecido inveteradamente. [E27]

• **to break somebody's neck** romper a cabeza ► *If he was so goddam stupid not to realize it was Saturday night and everybody was out or asleep or home for the week-end, I wasn't going to break my neck telling him*. Se era tan estúpido que non se daba conta de que era sábado pola noite e todos estaban ou fóra ou a durmir ou na casa pasando a fin de semana, non fa eu romper a cabeza a dicillo. [V23]

• **to break off** romper ► *Algeron. You'll never break off our engagement again, Cecily?* Algeron: Non volvera vosade romper o noso compromiso, verdade, Cecily? [R22]

• **to break out** espetar ► *But a few moments later, when he was pointing out to her the pretty design of an antique fireplace, she broke out irrelevantly, "You don't mean to say you are going back to Geneva?"* Pero un anaco despois, cando el lle estaba chamando a atención sobre o bonito diseno dunha antiga lareira, espetoulle de xeito irrelevante –Non quereira dicir que vai volver a Xenebra? [D24]

• **to break over** dominar ► *Then Kino's fist closed over the pearl and his emotion broke over him*. O puño de Kino pechouse sobre a perla e a emoción dominouno. [E28]

• *intransitive verb*

romper ► *In the pale light he could see the little waves break over her, and her skirt floated about and clung to her legs as the water receded*. A pálida luz podía ver que as pequenas ondas romper sobre dela e a saia aboiaí ao seu redor pegándosealles as pernas cando a boga se retiraba. [E23]

• **to break down** avariarse ► *It was a miserable machine, an inefficient machine, she thought, the human apparatus for painting or for feeling: it always broke down at the critical moment; historically, one must force it on*. O aparello humano para pintar e para sentir era unha máquina miserable, unha máquina ineficaz, pensou; sempre se avariaba no momento crítico; había que botar man do herosmo para obrigalo a funcionar. [C28]

tirar abaixo ► *I found no explosives, however, nor any means of breaking down the bronze doors*. De todos os xeitos, non atopé ningún explosivo, nin ningún medio que me servise para tirar abaixo as portas de bronce. [T24]

• **to break in** interromper ► *From even this stronghold the unlucky Rip was at length routed by his tervanigan wife, who would suddenly break in upon the tranquillity of the assemblage and call the members all to naught*. Pero mesmo neste retiro seu, o malpocado de Rip acababa sendo derrotado pola terrible esposa, que interrompía de repente a tranquilidade da reunión para criticar a todos e cada un dos seus membros. [R2]

• **to break into** entrar en ► *On deck they found the men had broken into the spirit-room, and were fast getting drunk*. No sollado, decatáronse de que os homes entraran na bodega, e estaban a emborracharse moi rapidamente. [E2]

• **to break off** interromperse ► *"But do you know," she broke off, turning her quick eyes upon Madame Ratignolle and leaning forward a little so as to bring her face quite close to that of her companion, "sometimes I feel this summer as if I were walking through the green meadow again; idly, aimlessly, unthinking and unguided."* Pero sabe unha cousa? –interrompese, vobendo a súa mirada avispada cara á Madame Ratignolle e botándose un pouco adiante para achegar o rostro ao da súa compañeira. –As veces sinto coma se este verán estivese de novo percorrendo aquel prado verde, con preguiza, á deriva, sen reflexión ningunha. [E25]

rematar bruscamente ► *The manuscript broke off in the middle of a line*. O manuscrito remataba bruscamente no medio dun verso. [E22]

Dende o Seminario de Lingüística Informática da Universidade de Vigo agardamos que o *DMIG* sexa unha ferramenta útil tanto para estudantes e usuarios de inglés de tódolos niveis como para os profesionais da tradución e da interpretación, que ata agora tiñan que recorrer a “dicionarios ponte” inglés-portugués ou inglés-castelán. Agardamos tamén tódalas críticas e suxestións que os usuarios nos fagan chegar e que sen dúbida contribuirán a mellorar a súa calidade en futuras edicións.

Para rematar, os autores do dicionario queremos deixar constancia do noso agradecemento a tódalas bolseiras e bolseiros que traballaron no SLI durante estes últimos anos na construción do corpus e en versións previas deste dicionario, contribuindo así a que este proxecto saia agora do prelo.

TRADUCIR VIDEOXOGOS DENDE A PARATRADUCCIÓN

Ramón Méndez González

Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción

Universidade de Vigo

ramonmendez83@gmail.com

[Recibido 08/03/12; aceptado 18/05/12]

Resumen:

No mercado emerxente da tradución de videoxogos, a localización é algo fundamental. Ao longo do seguinte artigo o autor analiza non só as necesidades básicas da localización de videoxogos, senón as de practicamente toda práctica de tradución para a pantalla. O artigo demostra que localizar é traducir e paratraducir e, por tanto, o tradutor ten que habitar a pantalla, mergullarse no propio videoxogo e comprender todas as vinculacións existentes entre texto, imaxe, son e todos os demais elementos textuais e paratextuais que compoñen o halo de virtualidade que se transmite ao usuario final.

Palabras clave: localización, videojuegos, paratraducción, traducir para la pantalla

Abstract:

Localization is something extremely important for the new market of Video Games. In this paper we analyse not only this basic need, but also the needs of all translation products intended for the screen. Despite what is commonly held, localizing is translating and paratranslating; that's why the translator must live inside the screen, delve deeper into the video game and understand every possible link between text, images, sounds and every paratextual element that is part of the halo of virtuality that is offered to the final user.

Keywords: Screen Translation, Localization, Video Games, Paratranslation

1. Traducir para a pantalla

É bastante habitual caer no erro de considerar a tradución audiovisual e multimedia (TAM) como un tipo de tradución sinxela, rexida por regras puramente textuais nas que se lle dá moi pouca importancia a aspectos paratextuais cuxa incidencia é vital para o produto. Hoxe en día, a TAM posúe unha dimensión multisemiótica na que infinidade de factores compoñen a mensaxe. Na pantalla atópanse múltiples códigos e signos, por moito que se tente dar unha posición privilexiada a toda tradución. A lectura, interpretación e tradución de toda produción audiovisual depende do grao de comprensión da rede de sentido que se tece entre a linguaxe verbal, as imaxes, a música, os sons, as cores, o ritmo e todo o que se ve e se observa, se oe e se escoita na pantalla.

Traducir para a pantalla (sexa cine, televisión, videoxogos, sitios web, etcétera) non debería ser algo que se entenda, única e exclusivamente, coma un proceso puramente interlingüístico do texto que se escoita ou lee na pantalla, xa que se trata dun conxunto de procesos intersemióticos e multisemióticos dos múltiples paratextos que se oen e se escoitan, que se ven e contemplan, non só na pantalla (os peritextos) senón tamén fóra dela (os epitextos). Como produción multimedia e, por tanto, multisemiótica, cómpre durante o proceso de localización prestarlles unha atención especial a todos os elementos que compoñen os videoxogos. Tanto a nivel académico como profesional, estas producións multimedia están a ser comprendidas coma unha ampliación da rama da tradución audiovisual, a cal está a ser adaptada para que acolla tamén estas novas formas de representación textual e paratextual que posúen como denominador común a pantalla.

Creemos, sin embargo, que resulta interesante señalar que la presencia cada vez mayor de los productos multimedia y los puntos de conexión que la traducción de estos productos tienen con los que se exhiben en la pequeña y la gran pantalla aconsejan incluirla en un mismo bloque junto a la traducción audiovisual, de manera que suele hablarse de traducción audiovisual y multimedia para referirse a ellos de forma global. [...] La pantalla (del cine, de la televisión, del ordenador) parece ser el elemento común denominador (Agost, 2005: 124).

A idea é, precisamente, que a tradución audiovisual e multimedia (TAM) sexa máis ampla que a tradución audiovisual (TAV) ao poder incluír programas multimedia propios de todo tipo de pantallas (ordenador, consolas portátiles, teléfonos móbiles...). Aínda que é posible que non sexa suficiente con esta nova concepción, si que está máis próxima ao que supón localizar un videoxogo. A urxencia de crear un entorno académico no que se ofrezca un achegamento máis axeitado a este mercado débese á necesidade que ten o mercado dixital de contar con profesionais da tradución que saiban traballar con materiais mul-

tisemióticos en pantalla, nos que a parella texto-imaxe constrúa distintas entidades iconotextuais mestizas (Cf. Yuste Frías, 2006b) para transmitir o sentido. E nese terreo, a paratradución constitúe unha noción clave.

2. O concepto de paratradución

O profesor José Yuste Frías e o que por aquel entón era o seu doutorando, Xoán Manuel Garrido Vilariño, durante a preparación da tese doutoral deste último (Garrido Vilariño, 2004), precisaron atopar unha ferramenta de análise que fundamentase teoricamente os cambios ideolóxicos, políticos, sociais e culturais que se producían no xeito de introducir e presentar a tradución da obra *Se questo è un uomo*, a cal foi publicada en distintos idiomas coas máis variadas producións verbo-icónicas nas cubertas. Foi nese momento cando se acuñou o termo de paratradución, co cal non se referían só ao proceso de tradución dos devanditos paratextos¹ (e outros), senón tamén as implicacións ideolóxicas, políticas, sociais e culturais que supón sempre a manipulación, non tanto por parte dos propios tradutores como por parte de terceiros. As manipulacións verbo-icónicas das cubertas estudadas por Garrido Vilariño (2007: 52) resultaron ser un rico abano de manipulacións ideolóxicas na que a sombra ideolóxica do texto aparecía antes que o propio texto:

Contemplan a tradución desde un punto de vista global, que no totalizador, implica fixar a vista en lo que aparentemente está colocado en los márgenes del texto objeto de encargo de traducción, pero que tiene a veces tanta importancia como la propia traducción interlingüística del texto, porque es ahí donde se desvela la ideología. Si se leen e interpretan estos márgenes paratextuales, se está realizando paratradución. Si la traducción lee, interpreta y traslada textos, la paratraducción lee, interpreta y traslada paratextos. El paratexto es todo conjunto de producciones verbales, icónicas y materiales (ortotipografía y edición bibliográfica) que envuelven el texto para que pueda convertirse en un auténtico objeto de lectura destinado al público: el libro.

1 Segundo a clasificación de Gérard Genette (1987), son paratextos calquera elemento que envolva calquera obra escrita: título, subtítulo, intertítulo, prólogo, epílogo, notas, dedicatorias, anuncios, vocabularios, aspectos gráficos; en definitiva, aquelas mensaxes verbais e non verbais que se sitúan arredor do texto e mesmo fóra del: entrevistas aos escritores, críticas, correspondencia privada, etcétera. Segundo o lugar no que se sitúan na obra, distínguense entre peritextos (elementos que aparecen fisicamente na obra: título, subtítulo, intertítulos, prólogo, epílogo, notas, dedicatorias, advertencias, anuncios, vocabularios e todos os aspectos gráficos non verbais como, por exemplo, a elección ortotipográfica) e epitextos (inclúen aquelas mensaxes que se sitúan arredor do texto, pero a certa distancia, pois sempre se dan no exterior da obra: anuncios en revistas ou xornais, entrevistas ao autor, críticas realizadas na época, correspondencia privada e conferencias, entre outros). (Genette 1987: 7-10).

Tras ter acuñado o concepto para o estudo e análise dos paratextos na actividade tradutora coa fin de concederlles a importancia que merecen nos estudos sobre tradución, chegouse á conclusión de que do mesmo xeito que un texto non pode existir sen paratexto, unha tradución tampouco pode existir sen a súa correspondente paratradución, xa que esta non só introduce e presenta a tradución, senón que a acompaña, rodea, envolve e prolonga como tal na lingua e cultura de chegada, posibilitando a existencia da tradución no mundo editorial, xa sexa en papel ou en pantalla.

Segundo Yuste Frías (2011a: 66), a concepción e regulación de sentido de calquera texto varía en función dos seus paratextos, é dicir, en función dun determinado conxunto de unidades verbais, icónicas, entidades iconotextuais ou diferentes producións materiais que dentro do espazo material do texto o envolven, rodean ou acompañan (os peritextos) e, fóra do espazo material do texto, fan referencia a el noutros espazos externos físicos e sociais ilimitados en termos visuais (os epitextos). Dende o comezo, o concepto de “paratradución” foi creado para analizar o espazo e o tempo de tradución de todo paratexto que acompaña, rodea, envolve, prolonga, introduce e presenta o texto traducido para asegurar no mundo da edición a súa existencia, recepción e consumo, non só baixo a forma de libro (o formato no que se acuñou orixinalmente o termo), senón tamén baixo calquera outra forma de produción editorial da era dixital.

Tal é así que «a paratradución non é só a tradución de paratextos ou de textos paraliterarios» (Yuste Frías, 2006a: 194-196), senón que é un concepto moito máis complexo. Tal e como xa apuntou Yuste Frías, o prefixo *para* en grego significa “preto de”, “a carón de”, “xunto a”, pero tamén “ante”, “fronte a”, sen esquecer “en” e, sobre todo, “entre”. Trátase dun prefixo antitético, xa que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distancia, a similitude e a diferenza, a interioridade e a exterioridade. No termo paratradución, o prefixo “para” traduce á perfección as posibilidades significativas que posúe o novo concepto á hora de facer referencia non só ao espazo ocupado polos paratextos do texto a traducir ou traducido, senón tamén ao ocupado pola persoa que traduce. O concepto de paratradución pretende ser unha referencia simbólica ao lugar, físico ou virtual, que ocupan todos os profesionais da tradución no mercado real do día a día. Un tradutor é, antes que nada, un paratradutor, xa que a súa condición é a de estar ocupando sempre o espazo indicado polo prefixo “para”, está ao mesmo tempo aos dous lados da fronteira que separa as dúas linguas e culturas involucradas no proceso tradutor e paratradutor (Yuste Frías, 2005: 77). A paratradución convida o tradutor a ler, interpretar e paratraducir todo símbolo e toda imaxe que rodea, envolve, acompaña, prolonga e presenta o texto nas marxes, nos albores da tradución, porque se trata de fenómenos paratextuais de natureza social e antropolóxica que participan, xunto co texto, na construción do sentido da obra editada.

Dentro destas liñas, entra en xogo o feito de que na época actual os textos están cada vez máis acompañados de imaxes visuais e sonoras que orientan a

súa tradución, polo que a paratradución das devanditas producións paratextuais converteuse nunha necesidade no mercado da tradución, transformándose sempre nun espazo de lectura interpretativa e escritura paratradutora “entre” diferentes códigos semióticos produtores ou reguladores do sentido simbólico creado grazas á relación intersemiótica o multisemiótica. O sentido da mensaxe non é nunca a suma das palabras do seu texto, senón a totalidade orgánica das mesmas estruturadas en torno á imaxe de todo o que as rodea, envolve, acompaña, prolonga e presenta. Lonxe de ser un dato tanxible, o sentido da tradución é sempre o produtor da actividade de comprensión e expresión do tradutor e, por tanto, só poderá existir na tradución editada grazas ao suxeito que interpreta e traduce (Yuste Frías, 2008: 143).

3. Videoxogos e paratradución

A paratradución é aplicable a calquera tipo de encargo profesional de tradución, pero é especialmente importante no mercado dos videoxogos, un terreo para o cal é imperativa a necesidade de lograr o perfecto funcionamento de textos e paratextos ao mesmo tempo, xa que practicamente todo campo de estudo da tradución vese reflectido, dun xeito ou doutro, no mercado dos videoxogos, sobre todo a nivel de imaxe, xa que cada produción de ocio electrónico está fortemente marcada polas características propias do entorno visual na que foi xerada. Neste aspecto, «no se puede traducir ninguna unidad icónica o verbo-icónica si previamente no se ha sabido leer e interpretar las estructuras simbólicas del imaginario que vehicula» (Yuste Frías, 2009: 5). Símbolo e imaxe resultan estar estreitamente unidos na tradución, sobre todo en producións multimedia coma os videoxogos, xa que producen simultaneamente texto, imaxes fixas ou en movemento, son e secuencias de vídeo a partir dun código binario, ademais de todo o que se xera fóra do baño de imaxes que vivimos diante da pantalla, con portadas, xoguetes, cartas, bonecos, publicidade, etcétera.

Na era dixital actual dáselle máis importancia a uniformar e homoxeneizar a diferenzas culturas coa fin de lograr unha suposta comunicación universal na que se sigue a crer que os xestos simbólicos son universais. Algo que non podería ser máis falso e afastado da lectura, interpretación e tradución das distintas simboloxías manuais presentes nos xestos de cada cultura (Cf. Yuste Frías, 2011a). Segundo as ideas expostas nas publicacións de Yuste Frías, a tradución pode e debe marcar a distancia entre as linguas e culturas, mostrar dende a paratradución que existen non só linguas diferentes, senón tamén, por exemplo, xestos con sentidos simbólicos diferentes en cada cultura. A tradución dende a paratradución supón a existencia dun espazo físico e/ou virtual onde é posible o encontro e intercambio entre as diferentes estruturas simbólicas dos imaxinarios presentas nas linguas e culturas porque previamente houbo confrontación e diálogo.

A tradución dende a paratradución fundaméntase nunha epistemoloxía tradutiva que cuestiona, problematiza, deconstrúe a tradución para afinar na

análise de todas e cada unha das circunstancias que, na era dixital, rodean, envolven, presentan e introducen a tradución tanto en papel como na pantalla. A tradución dende a paratradución é volver a atoparse coa virtude perturbadora da reflexión, permitir experiencias inéditas nos estudos sobre tradución, multiplicar os cruces transdisciplinarios entre a tradución e outras disciplinas agora máis que nunca, en pleno século XXI, cando, coa tecnoloxía dixital, o tradutor nunca tivera tan fácil acceder á información e á documentación multimedia. Ser conscientes da tradución pode axudarnos a non sucumbir ante a maxia das novas tecnoloxía que o converten todo en multimedia, pero empobrecen a meirande parte dos contidos traducidos ao non paratraducir as formas simbólicas e icónicas adoptadas na súa presentación (Cf. Yuste Frías, 2005: 81-82).

En toda relación intersemiótica creada pola parella texto-imaxe, tal e como é o caso dos videoxogos, o tradutor traduce estruturas de sentido construídas ao mesmo tempo e no mesmo espazo polo texto e a imaxe. Non se poden separar nin afastar destes elementos, xa que tanto o texto como a imaxe participan na construción dunha mensaxe lexible e visible complementándose ambos nun movemento circular reflexivo e creativo ao mesmo tempo, creando unha relación intersemiótica na que a devandita parella texto/imaxe non é

unha mestura fusionada nin un conxunto híbrido. Tanto o texto como a imaxe manteñen as súas identidades semióticas sen renunciar ni un ápice ás mesmas porque tivo lugar unha mestizaxe estética e semiótica do textual e do icónico. A nova entidade iconotextual texto_imaxe así formada é unha entidade mixta, mestiza, onde o elemento verbal está presente ao 100% e o elemento visual tamén ao 100% en perfecta harmonía (Yuste Frías, 2006b: 269-272).

Tal e como apuntou Roland Barthes (1964), todo sistema de signos mestúrase coa linguaxe verbal, sendo moi difícil atopar imaxes que non estean acompañadas de linguaxe oral ou escrita. Deste xeito, en toda imaxe (cine, televisión, publicidade, cómics, videoxogos, etcétera) a linguaxe verbal desdobra a substancia visual e mantén, en case todos os casos, unha estreita relación estrutural coa mensaxe visual. Ler e interpretar a imaxe resulta imprescindible antes de ler, interpretar e traducir o texto que a acompaña. Traducir é interpretar, e interpretar convertese así nun xeito de tradución. A presenza da imaxe crea novas esixencias ao tradutor. Por un lado, o tradutor interpreta o imaxinario que se ten que traducir, cuxas estruturas simbólicas foron construídas asociando o texto á imaxe e viceversa; por outro lado, o tradutor incorpora, consciente ou inconscientemente, o seu propio imaxinario ao proceso de tradución (Cf. Yuste Frías, 2006b: 276).

Os videoxogos son, posiblemente, unha das creacións máis complexas do ser humano. Aínda que vivan á sombra da súa propia imaxe de simple dispositivo de ocio, non deixan de evolucionar para converterse en auténticos

fenómenos económicos, sociais e culturais, chegando mesmo a desbancar a outros medios como o cine e a televisión n oposito de forma de ocio preferida pola meirande parte da mocidade e dos non tan mozos. En toda produción para o xogo conviven texto e imaxe. Non é unha convivencia simplemente estética, senón que a propia existencia do videoxogo depende, inexorablemente, da perfecta convivencia de todas as partes. Nesta maquinaria de relojería trans-cultural e multidisciplinar, un profesional da tradución non pode limitarse a ser un tradutor máis, senón que ten que ser, máis ca en calquera outro medio, o primeiro axente paratradutor pendente de todas as distintas labores que poidan chegar a realizarse no proceso de localización e ser quen de ver o cadro completo para poder tomar as decisións máis adecuadas en cada momento:

Modern video games are complex digital systems designed to provide the player with compelling immersive experiences by the use of cutting-edge technology. Today's video games combine on a technical platform semiotic systems which are embodied visually (text and graphics) and aurally (dialogues, songs and other environmental sounds), sometimes augmented with force-feedback sensations available through the controller, all of which contribute to the player's game play experience. Video games therefore create a polysemiotic and multimodal environment where the player interacts with the game system via different communication channels (O'Hagan, 2009: 213)

4. Localizar é traducir e paratraducir

Hoxe en día, a adecuación lingüística e cultural dun videoxogo para os diferentes mercados é coñecida como “localización”. É un proceso complexo que aínda se considera relativamente pouco coñecido no gran marco da tradución, xa que é algo que vai máis aló do exclusivamente textual e do que se podería considerar a práctica tradutiva tradicional:

Localisation is an essential process to enable video games to be playable in different markets, referred to as *territories* in the game industry, than the country of origin. Today's video games are essentially a piece of software and thus game localisation shares many commonalities with software localisation. The need for 'localisation' beyond translation arose due to the shift to an electronic medium in which the text subject to the translation is couched. To turn software from one language version to another calls for extra technical processes such as extraction and reintegration of text fragments (known as “strings”) and testing to ensure that the localised software functions properly and all linguistic conversions fit both semantically and in the space allocated. Localisation entails adapting products in electronic form to make them “linguistically and culturally appropriate for a particular local market” (Esselink, 1998: 2). The adaptive inclination is particularly pronounced with game localisation, given its purpose

as a means of entertainment with the ultimate goal of localisation being to recreate a pleasurable player experience. Localised versions may have newly added features which were not in their original games. This makes localisation a functionalist translation practice (Nord, 1997) which prioritises the expected function of the translated text at the receiving end, making the fidelity to the source text less relevant (O'Hagan, 2009: 211-212).

A *Localization Industry Standards Association* (LISA, Asociación de estándares da industria de localización) define o seu termo por antonomasia como o que fai que un produto sexa apropiado lingüística e culturalmente para o mercado “local” de destino onde se utilizará e venderá. Resulta interesante constatar que a “localización” veña sempre definida en relación a un “produto” e non só ao texto do mesmo. Nun videoxogo, o “produto” é sempre a suma do texto e todos os seus paratextos.

A ideoloxía implícita da localización parece estar baseada, en primeiro lugar, na adaptación cultural pero, en realidade, a industria da localización reduce a actividade do tradutor a unha tarefa case automática porque ás multinacionais interésalles moito basearse no principio tecnolóxico da reciclaxe do texto, de tal xeito que a linguaxe non dependa de situacións específicas. Os hábitos de traballo consistentes en empregar, por activa e por pasiva, sistemas de xestión de contido baseado só nas memorias de tradución e en bases de datos terminolóxicas poderá aumentar a produtividade dun tradutor, pero, en última instancia, impóñense unha terminoloxía e unha fraseoloxía uniformes, sen posibilidade ningunha de variacións ou creatividade persoal por parte do tradutor. Cando se traballa cunha memoria de tradución, tanto o texto de orixe coma o de destino están divididos en segmentos e o traballo do tradutor limitáase, cal máquina con Recoñecemento Óptico de Carácteres (OCR), a centrarse só naqueles segmentos que sexan novos ou estivesen modificados. Chegados a semellantes casos de automatización da tarefa de traducir, hai unha falta de visibilidade do cotexto e do contexto, polo que o aspecto do documento é ata invisible xa que o formato se converte nunha serie de marcas numeradas que o tradutor non debe tocar. Pym (2003, 2004) fala da necesidade de resistir a deshumanización que resulta destas tecnoloxías de automatización da tarefa do tradutor. A tradución non é repetición, senón sempre creación. O que pode funcionar para o encargo de “localización” do texto do manual técnico dun produto de última tecnoloxía pode non funcionar en absoluto en algo tan “creativo” coma un videoxogo.

Dende o novo concepto de paratradución, o termo “localización” en tradución de videoxogos abarca todo, dende os elementos textuais contidos dentro do propio xogo ata os elementos paratextuais como as portadas, a publicidade, sen esquecermos dos peritextos icónicos e sonoros que resultan esenciais para crear o imaxinario no que habita todo xogador. A localización é todo proceso de adaptación lingüística e cultural dun produto para o mercado local de destino (país, rexión e idioma) onde se utilizará e venderá. Noutras palabras,

localizar é un termo cuxa definición ben podería ser a seguinte: traducir e paratraducir todo produto audiovisual e multimedia. Isto implica non só “traducir” a parte puramente textual do texto audiovisual e multimedia, senón tamén, e sobre todo, “paratraducir” todos e cada uno dos tipos de produción paratextual que o acompañan, rodean, envolven, prolongan, introducen e presentan tanto en pantalla coma fóra dela. Se non pode existir nunca un texto sen o seu paratexto, tampouco pode haber tradución sen a súa correspondente paratradución, sobre todo en tradución audiovisual e multimedia, onde o texto cobra vida en pantalla e fóra dela grazas aos paratextos. Por iso mesmo propoñemos neste artigo que a tradución dos videoxogos se faga baixo o prisma da paratradución, porque é un bo enfoque para comprender plenamente como funciona o mundo dos videoxogos e, por tanto, ser quen de realizar un bo labor á hora de localizar un produto e de ofrecer aos usuarios de culturas diferentes ese obxectivo principal de toda produción de ocio electrónico: meter ao xogador na pantalla e lograr que a virtualidade e o baño de imaxes lle permitan sentirse parte da aventura que está a vivir.

5. O tradutor entre o texto e a imaxe

Tal e como afirma Yuste Frías (2011b: 63), do mesmo xeito que calquera outro tipo de texto, o texto audiovisual e multimedia existe grazas aos paratextos que o acompañan, rodean, envolven, prolongan, introducen e presentan na pantalla e fóra dela. Traducir para a pantalla non pode considerarse un proceso puramente interlingüístico do texto que se vai escoitar (dobraxa) ou ler (subtitulado) na pantalla, senón que é un conxunto de procesos intersemióticos e multisemióticos na tradución dos múltiples paratextos que se ven e observan, oen e escoitan, non só dentro da pantalla (os peritextos) senón tamén fóra dela (os epitextos).

OS PARATEXTOS E A PANTALLA	
Conxunto de elementos paratextuais (unidades verbais, icónicas, entidades iconotextuais ou producións materiais) que acompañan, rodean, envolven, prolongan, introducen e presentan o texto audiovisual e multimedia na pantalla e fóra dela.	
Existen dous tipos de paratextos cando se traduce para a pantalla:	
1. OS PERITEXTOS Elementos paratextuais que acompañan, rodean e envolven o texto audiovisual e multimedia DENTRO DA PANTALLA e, polo tanto, só son accesibles unha vez activados os mecanismos de interactividade entre o usuario e o produto.	2. OS EPITEXTOS Elementos paratextuais que prolongan, introducen e presentan o texto audiovisual e multimedia FÓRA DA PANTALLA e, polo tanto, son accesibles sen activar ningún mecanismo de interactividade entre o usuario e o produto.

Esquema de José Yuste Frías, 2011b: 64.

Os videoxogos conteñen unha inxente cantidade de elementos textuais e paratextuais, ata o punto de que a localización se converte nunha actividade única e independente, que non ten comparación con ningunha outra actividade tradutiva que se teña visto ata o de agora. Os videoxogos abarcan tal cantidade de elementos, tanto lingüísticos, visuais e sonoros coma culturais, que traballar con eles require un grao de especialización propio moi elevado:

So, what is it that makes the translation of video games distinctive?

It cannot be the complexity of the dialogues, the creativity, or the playfulness involved, since we can find these same characteristics in many other types of texts, like literature, films, and comic books.

We have to go back to what was said earlier about customisation and shared authorship. The new business model for developing video games is one that makes the creative department work almost simultaneously with the localisation department. This is what I mean by shared authorship. It is a bigger coordination challenge, but it is an improvement over the previous model, where translations could only start when the game was completely finished and published, and it grants better control and consistency over the final product in all languages. I define video games as a multi-textual interactive entertainment product for mass consumption with shared authorship that is customised to attract audiences in a variety of countries. From the translational point of view, this is the only product in which the linguistic transfer is part of the development process and can, therefore, affect the actual creation of the video game (Bernal Merino, 2006: 34)

Se, xa polo xeral, cando se traduce para a pantalla o tradutor atópase sempre entre o texto e a imaxe, entre o lexible e o visible, entre o texto e o paratexto (Cf. Yuste Frías, 2011b), cando se traduce un videoxogo o tradutor atópase ante un mundo virtual no que debe habitar para chegar a realizar de xeito satisfactorio o seu traballo. É por iso que cada día se impón máis unha pedagogía da tradución que forme a mirada do futuro tradutor profesional, xa que vai ser sempre o sentido da mirada do tradutor, suxeito que traduce e primeiro axente paratradutor (Cf. Yuste Frías, 2010), o que permitirá ler, interpretar e (para)traducir o halo de virtualidade imprescindible en toda produción de xogos. E o momento de afrontalo é canto antes, en plena emerxencia da práctica da localización:

Game localisation is an emerging professional practice and the translation process involved is characterised by a high degree of freedom and a number of constraints that distinguish it from any other type of translation, thus making it an area worthy of translation studies. The reason for this lies in the nature of video games as interactive digital

entertainment which demands a new translation approach. Although it shares some similarities with screen translation and software localisation, game localisation stands apart because its ultimate goal is to offer entertainment for the end-user (Mangiron y O'Hagan, 2006: 21)

O concepto de paratradución aplicado aos videoxogos quere expresar a necesidade dunha postura, política, ideolóxica, social e cultural ante o acto nada inocente de traducir xa que o que está “preto de”, “ao carón de”, “xunto a”, “ante”, “frente a”, “en”, “entre” ou mesmo “á marxe” da tradución resulta ser a propia vida que late en todos e cada un dos textos que traducimos (Cf. Yuste Frías, 2011b). E nun videoxogo, a suma de todas as partes é de vital importancia, de tal xeito que é preciso que o tradutor se meta nese baño de imaxes e o comprenda perfectamente para conseguir transmitir as sensacións, máis que as palabras, ao usuario final.

6. Habitar a imaxe para traducir videoxogos

Se hai algo que diferencie a un videoxogo de calquera outra forma de ocio é a virtualidade, o baño de imaxes, a actitude interactiva que adopta o xogador ante o produto que se lle mostra. Outras modalidades de ocio como a literatura e a música, ou mesmo de ocio audiovisual como o cine ou a televisión, requiren un maior esforzo para conseguir meter ao usuario na acción.

Precisamente, ese xeito distinto de achegarse ao usuario que se pode ver no produto de ocio provoca que sexa case imposible que o achegamento tradutivo sexa idéntico ao de calquera outra modalidade. Os videoxogos constitúen un mundo de coñecemento independente, que fusiona tal cantidade de elementos diversos que todo o mundo ten dificultades para etiquetalos nunha disciplina concreta; tal é así que o mercado adaptouse a eles con tendas , revistas , eventos cursos de deseño e creación, etcétera, especializados,. Podería dicirse o mesmo de, por exemplo, o mundo do motor, e en certo modo hai un aspecto máis en que coincidirían: a nula importancia que se lle dá á tradución nese sector especializado. Pero a diferenza do mundo do motor, nos videoxogos non basta con ver o desenvolvemento da acción en pantalla, senón que é o xogador quen fai que a acción teña lugar, prestando atención non só ás imaxes, senón tamén aos elementos textuais e sonoros que acompañan, rodean, envolven prolongan, introducen e presentan a imaxe en pantalla e fóra dela. Aínda máis, un videoxogo pode acoller no seu interior o mundo do motor e ser tan técnico ou máis que calquera revista especializada na materia (véxanse produtos como FORZA MOTORSPORT, F1 ou GRAN TURISMO, por exemplo); o mesmo podería dicirse do fútbol, as historias bélicas, a ciencia-ficción, etcétera.

Toda historia que se conte a través dun videoxogo transmítese mediante diversos elementos paratextuais que conforman un todo, e é aí onde o tradutor debe estar preparado para comprender a totalidade do produto, o todo que se lle presenta, se quere que o seu traballo acabe sendo satisfactorio e que funcione

adecuadamente para o usuario. O obxectivo último dun videoxogo é transmitir sensacións ao usuario, empregando para tal fin todos os seus sentidos ao mergullarse completamente na virtualidade que se lle presenta na pantalla. Para conseguilo, o tradutor debe pensar na imaxe coma un elemento paratextual esencial na institución do simbólico como principio de estratexia textual. Como di Yuste Frías, ao ser unha simbolización icónica, a imaxe en tradución debe lerse e interpretarse de forma simbólica porque, a diferenza do signo (que adoita estar caracterizado sempre pola súa temporalidade), a dimensión espacial da imaxe fai dela unha especie de pantalla que invita ao tradutor a explorala e franqueala na procura do pracer que procura estar “dentro” da imaxe e non só “fronte” á imaxe (Cf. Yuste Frías, 2012c). Para conseguir estar “dentro” da imaxe, é preciso coidar co máximo mimo todos os aspectos paratextuais, xa que se, por exemplo, a dobraxe non está ao nivel mínimo esixible, o xogador desconectará da produción e faráselle difícil xogar, chegando así a un punto no que toda a función última do videoxogo acaba perdéndose e o resultado final non é outro que un sonoro e estrepitoso fracaso.

Para evitalo, o tradutor ten que ser o primeiro en estar preparado e formado para mergullarse nese baño de imaxes e comprender ese halo de virtualidade desde dentro, aceptando todos os textos e os correspondentes paratextos do xogo coma un todo e buscando unha perfecta combinación de todos eles para, igual que na produción inicial, conseguir localizar do mellor xeito posible a obra para un novo público nun novo mercado. A este respecto, traduzo ao galego as reflexiónes que fai en castelán Yuste Frías (2012a) no seu blog T&P para ofrecer unha aplicación práctica do concepto de paratradución nos procesos de tradución e paratradución de videoxogos, xa que definen, con acerto, os aspectos que debe ter en conta o tradutor á hora de afrontar o seu labor profesional neste sector:

1. Un tradutor de videoxogos non é só o suxeito que traduce os textos que se van escoitar (dobraxa) ou ler (subtitulado) na pantalla, senón tamén o primeiro axente paratradutor que debería decidir sobre a edición definitiva de todos e cada un dos paratextos que acompañarán, rodearán, envolverán, prolongarán, introducirán e presentarán o videoxogo tanto na pantalla como fóra dela.
2. Coma en toda encomenda real de tradución profesional, nunha encomenda de tradución de videoxogos instáurase unha lóxica de redes que tece vínculos de relacións entre, por un lado, o tradutor e, polo outro, un grande conxunto de segundos e terceiros axentes paratradutores non tradutores, propiamente falando (dende os actores ata o director de dobraxe, pasando polo maquetador da portada do DVD do xogo) pero que, en realidade, resultan ser quen deciden sobre o resultado final da presentación de todas esas producións paratextuais.

3. Como calquera outra produción editorial, a edición dos videoxogos descansa sobre un conxunto de postulados paratextuais que fan referencia ao xeito en que se concibe a “lectura” dos videoxogos, a súa comprensión, a súa interpretación e, por conseguinte, o xeito de xogar. Do mesmo xeito que un libro só existe cando se le, dende o Grupo de Investigación T&P consideramos que os videoxogos non existen como tales ata que, dentro da pantalla, lense, escóitanse, contéplanse e xóganse, e, fóra da pantalla, prolónganse, introdúcese e preséntanse dun xeito ou outro. A edición dos videoxogos sempre nos indica o xeito no que unha sociedade concibe e regula a produción do sentido dun xogo en pantalla e fóra dela. Agora ben, as devanditas concepcións e regras do sentido dos videoxogos poden variar dun espazo cultural a outro e, por conseguinte, dunha lingua a outra en función de determinados paratextos, é dicir, en función dun determinado conxunto formado por unidades verbais e sensacións non verbais (icónicas, sonoras e ata táctiles) que, dentro do espazo material da pantalla (os peritextos), envolven, rodean ou acompañan a todo o que se escoita ou se mira no videoxogo e, fóra do espazo material da pantalla (os epitextos), fan referencia ao videoxogo prolongándoo, introducíndoo e presentándoo en outros espazos externos físicos e sociais virtualmente ilimitados.

Ata certo punto, todo canto dixemos ata o momento podería resumirse nunha frase moi sinxela: o tradutor non pode quedar “diante” da pantalla, senón que debe entrar “dentro” dela para poder explotar completamente todas as acepcións e significacións ocultas que unha simple palabra poida ter, as cales se transmiten mediante imaxes, sons ou outros sistemas paratextuais cuxa relevancia non se fai patente ata chegar a pensar dentro do xogo². Polo xeral, todos os estudos sobre videoxogos adoitan centrarse na análise de traducións problemáticas ou erróneas, producidas precisamente porque nalgún momento do proceso de localización os axentes tradutores e paratradutores esqueceron por completo a necesidade de transmitir a sensación de estar «bañados pola imaxe» (Yuste Frías, 2012d y 2012e).

O sector dos videoxogos é relativamente novo e aínda está comezando agora a mostrar todo o seu potencial, por iso a nivel académico a formación

2 Hoxe en día, as compañías adoitan pór moitas trabas á hora de compartir información e datos desta índole cos tradutores. Porén, é posible informarse por vías oficiais e chegar a pensar dentro do videoxogo. Nese aspecto, un xogador pode ter unha maior facilidade para comprender e dar forma ao texto grazas á súa experiencia que alguén que se dedica profesionalmente á localización pero non adoita xogar a videoxogos. De aí a grande importancia de coñecer ben o sector e como funciona un videoxogo, xa que unha boa tradución e paratradución pasa por comprender ben o produto, algo que non está ó alcance de moitos na actualidade.

dos distintos axentes que participan na creación dun xogo (programadores, tradutores, deseñadores, compositores, etcétera) está demasiado verde e obsérvanse abundantes lagoas que adoitan xogar en contra do traballo en equipo que require a actividade multidisciplinar que é a tradución de videoxogos. É por iso de vital importancia formar a cada unha das partes implicadas para que estean preparadas para comprender o proceso en xeral, e non só as particularidades propias da súa disciplina. Concretamente, a nivel de tradución, implica formar os tradutores para comprender un novo xeito de traballar no que o texto non é suficiente, senón que é preciso entrar na imaxe e habitala:

La traducción de videojuegos implica una nueva relación del traductor con la imagen: toda imagen en pantalla es un espacio abierto que nos invita a entrar en ella para explorarla hasta en el más mínimo detalle y dejarse llevar por las sensaciones que procura. Por eso, en todo proceso de localización de videojuegos, el traductor debería tener voz y voto a la hora de elegir cada imagen que conformará el mundo que el jugador de la lengua y cultura de llegada tendrá que explorar a todo color. Un traductor no sólo «ve» los colores y las formas de una imagen, sino que al «mirar» la imagen percibe sus colores y sus formas de una manera muy determinada según la lengua, la cultura, el momento y el lugar del contexto comunicativo del videojuego editado en cada cultura de llegada (Yuste Frías, 2012a: en rede)

Modern games, such as the internationally successful Japanese RPG FF series, combine compelling graphics, a detailed storyline, character designs, theme songs, environmental sounds and a sophisticated game system to immerse the player in the game world. Interactivity takes place through the game controller in a virtual space represented on screen through text, graphics and sounds. Recreation of the game experience in a localised version therefore demands consideration of all these aspects (O'Hagan, 2007).

A localización de videoxogos é un proceso extremadamente complexo, no que se debe traballar minuciosamente, coidando todos os aspectos do produto para conseguir manter ese baño de imaxes que acabará supoñendo o visto bo do usuario e deixando unha lembranza inesquecible na súa memoria. Para poder localizar ben un videoxogo é preciso explorar a imaxe e comprender todos os seus detalles coa fin de para-traducir adecuadamente o imaxinario aportado pola imaxe; é dicir, habitar na propia imaxe. E que mellor xeito de facelo que xogando ao videoxogo que se está a traducir. Desgrazadamente, isto non sempre é posible dado que adoitan programarse os xogos ao mesmo tempo que se traducen, polo que hai fortes embargos de información que poden provocar

que toda axuda por parte do estudo de programación chegue con contagotas. Aínda a pesar desta limitación, sempre se pode xogar a outras producións e estar acostumados a comprender o mundo dos videoxogos en xeral, habitar a imaxe e a pantalla de xeito habitual ata o punto de que, unha vez se viva alí, visitar ao veciño sexa unha experiencia sinxela de imaxinar e de comprender precisando cada vez menos información.

7. Conclusións

Os videoxogos evolucionaron a un ritmo moi elevado e, xunto con eles, tamén evolucionaron as prácticas de tradución, indo máis aló da localización tradicional para presentar novas técnicas tradutivas que abrangan todas as necesidades dun sector en auge e aínda moi descoñecido por parte dos profesionais. Os videoxogos son producións audiovisuais que conxugan un grande número de elementos que deben comprenderse coma un todo, non como aspectos cos que traballar de xeito independente nos procesos de localización. Por iso mesmo, é preciso que, dende a aplicación metodolóxica da noción de paratradución, os tradutores de videoxogos sexan quen de cruzar o limiar da pantalla para habitar a imaxe, mergullarse no halo de virtualidade que os creadores de videoxogos queren transmitir aos usuarios finais. Só entón, cando o propio paratradutor (suxeito que traduce e primeiro axente paratradutor) comprenda e poida vivir os videoxogos coma un todo, comprendendo todos os elementos textuais e paratextuais, poderanse acadar os máximos estándares de calidade que os usuarios demandan en toda produción de xogos.

Bibliografía

- AGOST, R. 2005. «Competencia tradutora y objetivos de aprendizaje: la cultura, punto de partida», en YUSTE FRÍAS y ÁLVAREZ LUGRÍS [eds.], pp. 123-129. [Dispoñible en liña: http://paratraduccion.com/docs/TyP1/010_RAC_Competencia.pdf].
- BERNAL, M. 2006. «On the Translation of Video Games». En *The Journal of Specialised Translation*, Vol. 6, pp. 22-36. [Dispoñible en liña: http://www.jostrans.org/issue06/art_bernal.php - 28/02/2012].
- BERNAL, M. 2007. «Challenges in the Translation of Videogames». En *Tradumàtica*, Vol. 5, *La localització de videojocs*. [Dispoñible en liña: <http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/articles/02/02art.htm> - 28/02/2012].
- BERNAL, M. (2008) «Training translators for the video game industry», in DIAZ-CINTAS, J. [ed.], *The Didactics of Audiovisual Translation*: 141-155. Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins. [Dispoñible en: www.benjamins.com/cgi-bin/t_articles.cgi?bookid=BTL%2077&artid=678117234 - 28/02/2012].

- GARRIDO VILARIÑO, X. M. (2004) *Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de «Se questo è un uomo» de Primo Levi*, Vigo: Universidade de Vigo, Teses de doutoramento-Curso 2004-2005, [CD-ROM].
- GARRIDO VILARIÑO, X. M. (2007) «Ideología y traducción: la paratraducción», *Lenguas en contexto*, nº 4 – Outono 2007: 52-59.
- MANGIRON, C. (2004) «Localizing Final Fantasy – Bringing Fantasy to Reality», *LISA Newsletter*, XIII, 1.3. [Online]. Disponible en: http://www.lisa.org/globalizationinsider/2004/03/bringing_fantas.html - 02/03/2012].
- MANGIRON, C. (2006) «Video Games Localisation: Posing New Challenges to the Translator», *Perspectives: Studies in Translatology*, 14-4: 306-323.
- MANGIRON, C. [ed.] (2007) «La localització de videojocs», *Tradumàtica*, 5. [Online]. [Disponible en: <http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/Sumari.htm> - 02/03/2012].
- MANGIRON, C. (2011) «Accesibilidad a los videojuegos: estado actual y perspectivas futuras», *TRANS*, 5: 53-67. Disponible en: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_15/53-17.pdf. (Consultado o 02/03/2012).
- MANGIRON, C. (2012) «Pautas para mejorar el subtítulo en videojuegos», *Buenas prácticas de accesibilidad en videojuegos*: 108-113. Disponible en: <http://www.imsersomayores.csic.es/documentos/documentos/imserso-buenaspracticavideojuegos-01.pdf>. (Consultado o 02/03/2012).
- MANGIRON, C., O'HAGAN, M. (2006) «Game Localisation: Unleashing Imagination with 'Restricted' Translation», *The Journal of Specialised Translation*, 6: 10-21. Disponible en: http://www.jostrans.org/issue06/art_ohagan.pdf. (Consultado o 02/03/2012).
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, R. (2010) «La traducción, un factor clave», *Meristation*. [Online]. Disponible en: http://www.meristation.com/v3/des_articulo.php?id=cw4b519f8f7bae8&pic=GEN&idj=&idp=. (Consultado o 19/10/2011).
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, R. (2012) «Un día en la vida de un traductor de videojuegos», *Mundogamers*. [Online]. Disponible en: http://www.mundogamers.com/articulo-un_dia_en_la_vida_de_un_traductor_de_videojuegos-pe.89.html. (Consultado o 04/11/2012).
- O'HAGAN, M. (2004) «Translating into the Digital Age: The expanding horizons of localisation». [Online]. Disponible en: <http://lrc.csis.ul.ie/publications/presentations/2004/Conference/Presentations/MinakoOHagan.ppt>. (Consultado o 02/03/2012).
- O'HAGAN, M., MANGIRON, C. (2004a) «Games Localization: When Arigato Gets Lost in Translation», *A New Zealand Game Developers Conference Proceedings*. Otago: University of Otago.
- O'HAGAN, M., MANGIRON, C. (2004b) «Video Games Localisation and GILT: Localisation meets screen translation», Comunicación presentada na *International Conference on Languages and the Media*, 3-5 novembro 2004. Berlín.

- O'HAAGAN, M. (2005) «Multidimensional Translation: A Game Plan for Audiovisual Translation in the Age of GILT», *MuTra 2005, Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. [Online]. Disponible en: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_O%27Hagan_Minako.pdf. (Consultado o 02/03/2012).
- O'HAGAN, M. (2007) «Video Games as a New Domain for Translation Research: From Translating Text to Translating Experience», *Tradumàtica*, 5: *La localització de videojocs*. [Online]. Disponible en: <http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/articulos/09/09art.htm>. (Consultado o 02/03/2012).
- O'HAAGAN, M. (2009) «Towards a cross-cultural game design: an explorative study in understanding the player experience of a localised Japanese video game», *The Journal of Specialised Translation*, 13, [Online] Disponible en: http://www.jostrans.org/issue11/art_ohagan.pdf. (Consultado o 02/03/2012).
- PYM, A. (2003) «Redefining Translation Competence in an Electronic Age», *Meta* 48: 481-497.
- PYM, A. (2004) *The Moving Text. Translation, Localization, and Distribution*. Ámsterdam: Rodopi.
- YUSTE FRÍAS, J. (2005). *Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital*, en YUSTE FRÍAS Y A. ÁLVAREZ LUGRÍS [eds.], pp. 59-82. Capítulo disponible na web do autor: <http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202005c.pdf>. (Consultado o 17/05/2010).
- YUSTE FRÍAS, J. (2006a) «Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil», dans LUNA ALONSO, A. y S. MONTERO KÜPPER [eds.], *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2: 189-201. Capítulo de libro disponible na web do autor: <<http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006a.pdf>> Presentación e extractos do libro disponibles na rede: <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2006b) «La pareja texto/imagen en la traducción de libros infantiles», dans LUNA ALONSO, A. y S. MONTERO KÜPPER [eds.], *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2: 267-276. Capítulo de libro disponible na web do autor: <<http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006b.pdf>> Presentación e extractos do libro disponibles na rede: <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2008) «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada» *PLP Pensar La Publicidad. Revista Internacional de Inves-*

- tigaciones Publicitarias*, vol. II, n.º 1 (2008): 141-170. Artículo impreso disponible na web do autor <<http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2008.pdf>> e na web da revista <<http://revistas.ucm.es/inf/18878598/articulos/PEPU0808120141A.PDF>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2009) *Traducción Intersemiótica. Parte I: La traducción de la pareja texto_imagen*, (PDF da materia do curso de doutoramento), Vigo: Mestrado de doutoramento T&P.
- YUSTE FRÍAS, J. (2010) «Au seuil de la traduction : la paratraduction», en NAALJKENS, T. [ed.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt am Main, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang, col. *Genèses de Textes-Textgenesen* (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3: 287-316. Información detallada sobre a publicación dispoñible na web do autor: <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/prueba-libros/64-informacion-detallada/174-au-seuil-de-la-traduction-la-paratraduction.html>>
- YUSTE FRÍAS, José (2011a) « Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie » en Richet, B. (ed) *Le tour du monde d'Astérix*, París: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 255-271. Publicación dispoñible na web do autor: <http://joseyustefrias.com/docu/publicaciones/Tour-du-Monde-Asterix/JoseYusteFrias2011_Traduire_Image_Asterix.pdf>
- YUSTE FRÍAS, J. (2011b) «Traducir para la pantalla: el traductor entre el texto y la imagen», en Di Giovanni, E. [ed.] *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang: 57-88. Información detallada sobre a publicación dispoñible na web do autor: <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/216-traducir-para-la-pantalla.html>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2012a) «Fun for All 1: Videojuegos y paratraducción. Video Game's Translation and Paratranslation», en *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*, Vigo: Blog de Investigación T&P, 23/03/2012, [na rede] <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-1.html>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2012b) «Fun for All 2: La imagen en traducción. Video Game's Translation and Paratranslation», en *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*, Vigo: Blog de Investigación T&P, 26/03/2012, [na rede] <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-2.html>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2012c) «Fun for All 3: “Dentro” y “delante” de la imagen. Video Game's Translation and Paratranslation», en *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*, Vigo: Blog de Investigación T&P, 27/03/2012, [na rede] <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-3.html>>

- YUSTE FRÍAS, J. (2012d) «Fun for All 4: Habitar la imagen para-traducir videojuegos. Video Game's Translation and Paratranslation», en *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*, Vigo: Blog de Investigación T&P, 28/03/2012, [na rede] <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-4.html>>
- YUSTE FRÍAS, J. (2012e) «Inhabiting the Image for the Para-Translation of Video Games», Comunicación presentada no *Fun for All: II International Conference on Video Game and Virtual Worlds Translation and Accessibility*, celebrado na UAB do 22 ao 23 de marzo de 2012. PDF da comunicación dispoñible na web do autor <http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2012_Fun4All.pdf>
- YUSTE FRÍAS, J. y ÁLVAREZ LUGRÍS, A. [eds.] (2005) *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 1. Extractos do libro dispoñibles na web do autor: <<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/pruebalibros/48-libros/115-estudios-sobre-traduccion-teoria-didactica-profesion.html>>

MIRADAS AO ESPAZO URBANO PARA-TRADUCIR A CIDADE DE BILBAO

María Ángeles Romasanta
Grupo de investigación T&P
Universidade de Vigo
anxestrada@gmail.com

[Recibido 08/03/12; aceptado 18/05/12]

Resumo:

O espazo urbano é un espazo no que o tradutor, como suxeito que traduce e primeiro axente paratradutor, percorre a cidade coa súa mirada, le e interpreta o espazo urbano para traducir as distintas identidades que nela se representan. Bilbao é unha cidade cunha forte identidade que ofrece un interesante espazo de lectura no que desenvolver un verdadeiro exercicio de tradución intersemiótica.

Palabras clave: Paratradución, mestizaxe, espazo urbano, tradución intersemiótica.

Abstract:

Urban space is a space where the translator as subject translator and first paratranslator agent, gazes across the city, reads and interprets urban space in order to translate the different identities expressed therein. Bilbao is a city with a very strong identity and offers an interesting reading space in which to develop a real exercise of intersemiotic translation.

Keywords: Paratranslation, métissage, urban space, intersemiotic translation.

Introdución

A maioría da xente cando pensa en texto sempre pensa nunha concatenación de letras e palabras, quizá porque lembre aquelas definicións e características do texto nas clases de lingua, aquelas nas que se falaba de unidade de comunicación ou de secuencias lingüísticas; mais relacionar o texto só con palabras sería darlle un espazo demasiado reducido. Temos que sacalo dese

espazo pequeno que algúns lle queren outorgar e darlle a capacidade de *multiformidade*, de xeito que *texto* sexa todo aquilo capaz de comunicar paratraducir sentido independentemente da súa aparencia. Necesitamos que o *texto* sexa por igual o ferro que se introduce no forno para fundir, a colada que sae dese mesmo forno e a transformación final en algo novo e infinito, porque non deixa de ser constantemente novo e porque a súa percepción vai ter tantas interpretacións como ollos o capten e mentes o procesen. O *texto* non só cambia a súa forma física senón a súa dimensión significativa e simbólica cada vez que se transforma nun novo recipiente e, polo tanto, nun novo vehículo. O noso *texto* vai ser a cidade, o espazo físico no que nos movemos e que nos ofrece infinitas posibilidades paratradutivas, porque a cidade é o *hors-texte* (Yuste Frías, 2010: 304-307) por excelencia, o espazo de comunicación no que se dan todos os textos.

Paratraducir o espazo

No espazo público todo cobra sentido a través da nosa mirada, enchemos o baleiro existente a medida que dotamos ao espazo dunha interpretación do que nel hai, enchémolo coa nosa interpretación, o noso sentido, a nosa reflexión, a nosa mirada en definitiva, e a medida que enchemos ese espazo baleirase para se adaptar, para se acomodar a cada unha das percepcións que o noso sentido achega.

O espazo urbano da cidade non é unha estrutura pechada, un espazo hermético, é un espazo transitorio, un texto vivo que se modifica a través das miradas, tanto de quen crea algo nela como de quen observa, analiza, reflexiona e «ve» máis alá do material de construción ou da forma do creado. O estudo da fisionomía da cidade e o seu impacto no entorno humano está máis presente que nunca pola coñecida influencia do espazo en todos os aspectos do desenvolvemento social humano. Nada é froito da casualidade aínda que a planificación estea, ás veces, en mans da rendibilidade económica e non da creatividade.

Igual que enormes textos, as cidades teñen vida propia máis alá da que o conxunto social lles proporciona. Outorgar capacidade inanimada a un texto macrodimensional é negar a existencia da capacidade de lectura e abstracción do conxunto e do individuo. Para-traducir a cidade, o entorno require unha mirada holística. Emprender un proceso para-tradutivo é involucrarse, realizar un proceso de construción e manexar termos como mestizaxe, negociación, distancia ou dinámica de movementos ou equivalencia nun contexto moi amplo e cargado de connotacións teóricas, culturais, políticas, sociais e lingüísticas, baixo normas que ofrecen un certo grao de flexibilidade. Implica non só unha negociación coa comprensión, a intencionalidade, a cultura, o coñecemento, a sociedade, a persuasión dialéctica e a creatividade da autoría da fonte, senón tamén coa estrutura social, cultural e estética do entorno meta, tendo en conta o dominio da subxectividade.

Se o espazo urbano e as súas producións paratextuais non se abordan da forma adecuada, o resultado vai ser unha tradución e paratradución incómodas e incomprendibles para o espectador, o cidadán, o entorno en definitiva. Dúas mostras dunha estratexia paratradutiva errónea son o Aeroporto de Bilbao (en realidade é Aeroporto de Loiu, pero Bilbao ten a cualidade de absorber, arrastrar e apoderarse dos emblemas e lugares próximos) e a ponte Zubi Zuri, que comunica ambos lados da ría na zona de Abandoibarra que vai ao museo Guggenheim pola marxe esquerda. Ambas obras son do arquitecto Santiago Calatrava e ambas son polémicas (independentemente da súa beleza arquitectónica) polos seus resultados prácticos.



Aeroporto de Loiu

O aeroporto é unha construción con forma de pomba coas alas estendidas e é coñecido co sobrenome de «La Paloma». En palabras do propio arquitecto, «quere ser un espazo de acollida, que acerque o viaxeiro á parte máis bonita da paisaxe, ao verde, as árbores. É unha mensaxe de amor a estas terras e aos homes destas terras». Coa forma bicuda da terminal, o arquitecto intenta expresar a «idea do voo». A obra representa unha falla total de estratexia paratradutiva da idiosincrasia do espazo e do entorno, unha falla de lectura e comprensión non só do espazo senón da parte vital dese espazo e do que nel se produce, a saída e o retorno.

La Paloma recibe os pasaxeiros na rúa. O viaxeiro que chega a Bilbao recolle a súa maleta e sae directamente á rúa, á intemperie do norte, feito que contrasta directamente co «espazo de acollida» que menciona o arquitecto. A sensación que se ten ao recoller a maleta e saír do aeroporto é a de que te botan á rúa directamente. A finais de febreiro de 2011, once anos despois da súa inauguración, as autoridades competentes solucionaron as consecuencias desta estratexia errónea e inauguraron a renovada terminal de chegadas do aeroporto, un espazo pechado, por suposto.

Estraña interpretación fai Calatrava da acollida e do norte, semella que o arquitecto quedou no verde das árbores e coa beleza da paisaxe pero esqueceu que o norte ten un clima e que non telo en conta é caer nun erro de principiante

con continuas e desagradables consecuencias. No mesmo aeroporto, no seu desexo de reflectir a apertura da recepción e a acollida, tropezo de novo ao construír o corredor de enlace entre o aeroporto e o aparcadoiro, xa que o fixo cuberto por enriba e totalmente aberto polos laterais. A consecuencia desta *apertura*, a auga da choiva e o vento pasaban libremente dun lado a outro collendo os pasaxeiros polo medio, co cal en cuestión de segundos a xente non só corría senón que botaba sonoros insultos ao mesmo tempo de correr, e para eses insultos non fai falla tradución.

A sensación é que Calatrava visitou Bilbao nun deses característicos días de vento sur e quedou pasmado con esa visión sen ser capaz de analizar máis en profundidade, de facer unha lectura profunda do entorno, en definitiva, de paratraducir o espazo.

O segundo erro interpretativo atopámolo na ponte Zubi Zuri, coñecida tamén como a ponte Calatrava, o paraíso dos esvaróns ou o burato sen fondo do erario público bilbaíno.



Ponte Zubi Zuri

Esta ponte Zubi Zuri, que en galego significa «ponte branca», cruza a ría nun enclave céntrico e importante de Bilbao. Os problemas nesta ponte con estrutura de aceiro branco e base de paso de baldosas de cristal saíron á luz o primeiro día que choveu. As baldosas resultaron moi esvaradías. Mais como se pode esperar que chova en Bilbao, en Bilbao? Non, ho! como vai chover na cidade onde naceu o *sirimiri*? Novamente unha estratexia errónea tivo como resultado non só esvaróns, torceduras e caídas (coa desagradable sensación que produce caer nunha ponte aberta pola que tes a sensación de escorregar e caer directamente á ría) senón un goteo económico incesante para o concello da cidade no cambio desas baldosas (as baldosas tiñan un prezo de 500 € cada unha).

Con todo isto queda clara a necesidade de facer unha lectura analítica crítica e profunda non só do espazo senón de todo o que o acompaña porque

un espazo non é nada sen a xente que o vive e o percibe. Todo debe pasar por unha serie de filtros que reteñan a análise necesaria para evitar estas situacións na medida do posible. Para-traducir o espazo é unha necesidade inherente á vivencia dese espazo creado cunha finalidade concreta e evolutiva. O arquitecto Santiago Calatrava fixo unha lectura extensiva, parou en puntos superficiais e primou a súa falla de estratexia paratradutiva sobre a esencia e necesidades do espazo.

Cando se rehabilita un conxunto sen facer o correspondente estudo paratradutivo, este perde a súa identidade e pasa a ser un espazo aséptico e prefabricado, deixa de ser un acto dotado de simbolismo para converterse nun obxecto fóra de contexto, o acto comunicativo que se lle presupón deixa de ser efectivo e pasa a ser suxeito anexo impersoal. O contexto sofre a amputación de parte do seu texto e interrómpeuse a posibilidade de comunicación e con ela a interpretación e a tradución.

O espazo é un símbolo, unha entidade con identidade propia e evolutiva na medida en que esta pasa polos filtros interpretativos das persoas que visualizan e analizan ese espazo. Para-traducir os símbolos é interpretar as razóns, ou posibles razóns, o simbolismo e o contexto, e este acto implica unha nova óptica de motivación, unha motivación impulsada pola mobilidade que impregna o acto tradutolóxico mesmo. A necesidade de traducir o espazo baséase na necesidade dese espazo de interactuar con todos os elementos que o rodean, ou que poden chegar a rodealo, na medida na que ese espazo crece e se expande, pero non só a súa interacción cos elementos senón con todas e cada unha das persoas que van transitar ese espazo. Por conseguinte, a capacidade dese espazo para provocar a interacción co humano só pode partir dunha lectura paratradutiva adecuada das producións paratextuais que rodean, envolven, acompañan, introducen e presentan o texto que chamamos cidade.

A transformación e a marca da cidade de Bilbao

A transformación de Bilbao ten chamado moito a atención, non tanto pola profunda transformación física que sufriu como pola excelencia dos resultados. Esta excelencia non é consecuencia de actos de rehabilitación trazados sobre o papel senón resultado dunha continua e constante tradución e paratradución da cidade, tanto dende dentro como dende fóra. Non se fixo un exercicio de drasticidade urbanística baseado só no papel ou na división física da cidade, senón que se leu, comprendeu e escoitou o que o espazo promulgaba. Levouse a cabo un profundo exercicio de inmersión no texto. O caso de Bilbao é unha autorregurxitación da identidade, onde a nova identidade despraza á anterior sen que se perda a esencia da que se nutren todos os enlaces cos que se interrelaciona. Se a tradución é mestizaxe de identidades, esta cidade soubo configurar, compaxinar e (re)crear ese mestizaxe como poucos espazos urbanos. Absorbeuse de raíz a filosofía do ferro e a industria pesada que gobernou o destino desta cidade durante moitos anos. A mestizaxe non é destrución, non

é anular identidades; fíxose coa cidade o mesmo que co ferro, fundilo unha e outra vez converténdoo cada vez en algo novo, diferente, sen cambiar a materia, a esencia, sen converterse en algo irrecoñecible.

Non é posible entender a marca, a imaxe, a identidade de Bilbao sen ter en conta algunhas premisas básicas do carácter bilbaíno (os naturais de Bilbao son bilbaínos ou bilbainos). Como, por exemplo, que Bilbao é a cidade cuxos habitantes nacen onde queren e ao pronunciar Bilbao parece encherse a boca (por certo, hai que dicir *Bilbao* e non *Bilbau*). Bilbao é «el botxo» para os bilbaínos, tamén aparece escrito con «ch» mais o habitual é con «tx». E chámana así pola súa situación entre montes, montes que se ven dende case todas as rúas da cidade. Un *bocho* é unha cavidade, un burato, e a situación xeográfica desta cidade, rodeada de montes, leva a pensar nun *bocho*. A *bilbainada* é unha chulería que se acepta ben en todas partes e dise que *Bilbao é unha cidade que abarca toda Europa (incluíndo Begoña) e ¡coidado! Está en constante expansión. Tamén está rodeada polo Océano Atlántico e o Pacífico e ambos desembocan no Nervión*¹.



A orografía dunha cidade sempre imprime unha marca no carácter dos seus habitantes, en Bilbao isto faise aínda máis acusado, creo que poucos lugares teñen unha interacción tan profunda entre cidade e cidadáns.

Do mesmo xeito que non se pode entender a marca, a imaxe, a identidade desta cidade sen mencionar o seu pasado industrial, tampouco se pode entender sen mencionar e coñecer o seu aspecto político. Este aspecto marcou profundamente a vida da cidade e a imaxe desta cara ao exterior xa que o terrorismo supuxo un prolongado rexeitamento non só á cidade senón á súa

¹ A Virxe de Begoña é a patroa da cidade e é coñecida como a «amatxu» (nai) de todos os bilbainos.

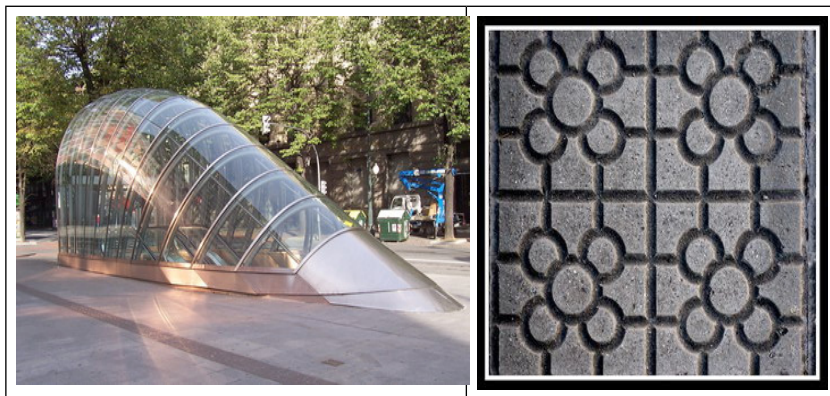
identidade. Foi moita a xente que se negou a ir ao País Vasco a causa do terrorismo nos anos 70, 80 e 90 pero aínda moita máis a que focalizou ese medo e esa atención en Bilbao pola súa forte identidade.

Ao longo de moitos anos a imaxe de Bilbao estivo asociada ás cores escuras, óxido e ocres da industria mineira e pesada. As inundacións do ano 1983 e a crise económica marcaron o inicio da transformación. No ano 1992 constitúese a sociedade Bilbao Ría 2000 S.A., unha sociedade na que colaboran as Administracións Públicas e que ten como fin dirixir a recuperación e a transformación das zonas degradadas de Bilbao e da súa área metropolitana.

Este logotipo comeza a verse por toda a cidade e na papelería municipal. Comeza a asociarse Bilbao con ese B distintivo onde a letra inicial do topónimo «Bilbao» faise imaxe para- traducir a cidade ata converterse en símbolo e marca da cidade vasca. As cores non se elixen ao azar, o vermello e mais o branco forman parte da bandeira do municipio e son as cores históricas da vila, o vermello é tamén a base da bandeira de Bizkaia. O azul xa se representa no escudo da cidade do mesmo xeito que aparece neste novo logotipo, as ondas que representan a ría de Bilbao. A medida que Bilbao Ría 2000 vai cumprindo cos seus obxectivos (en 1995 inaugurase o metro de Bilbao e no ano 1997 o museo Guggenheim Bilbao), este logotipo vai resumíndose e a cidade vive uns anos de «suspensión identitaria ou de marca» que son os anos nos que parece tomarse como substitutivo as entradas ao metro que deseñou Norman Foster, coñecidas coma «fosteritos», antes de que finalicen as obras do museo.



Logotipo Bilbao Ría 2000



Fosterito – Baldosa de Bilbao

Os *fosteritos* implican o despunte do novo desenvolvemento que pouco a pouco parece albiscar. Hai que recoñecerlle ao arquitecto Norman Foster a excelente lectura que fixo, xa que esas entradas ao metro, que recordan a forma dos vermes, paratraducen simbolicamente os inicios económicos da cidade coa minería e a orografía interna da cidade traspasada por gran número de ríos subterráneos e vellas galerías mineiras reconvertidas na actualidade. Representan a inmersión da cidade na propia cidade, o libre acceso por fóra e por dentro. Unha vez inaugurado o museo Guggenheim Bilbao, este convértese na imaxe da cidade no exterior, a máis rechamante, a exportable e coa que se intenta cambiar a imaxe plúmbea que se ten fóra. Mais xunto coa imaxe do Guggenheim recupérase un símbolo característico dos anos 20 do século XX, «a baldosa de Bilbao».

Non sabería dicir se este símbolo rexorde por unha necesidade de (re)vitalizar símbolos da cidade no seu renacemento ou se por temor a que o efecto Guggenheim non tivese toda a forza esperada. O caso é que a baldosa de Bilbao converteuse en insignias, imáns, carpetas, e todo tipo de *merchandising* asociado a un emblema e acabou convertida en doce e agora en torta de Bilbao. A cidade busca paratraducirse neste elemento paratextual situado no chan que pisa todo transeúnte e deixar o limbo no que está mergullada para recuperar a súa fortaleza e o seu carácter. Os símbolos son o medio para facerse visible ao exterior, unha (auto)regurxitación da identidade para establecer de novo as bases do sentimento como cidade *ferida* que se recuperou e quere deixar patente a súa pegada e, por conseguinte, a súa recuperación. O coñecido como efecto Guggenheim ten os seus resultados, mais a cidade non deixa de exercer a súa función de macrotexto e non cesa na súa comunicación e necesidade de facerse visible por enriba de toda obra externa. O símbolo de Bilbao Ría 2000 dá paso á entrada ao metro, á baldosa de Bilbao, ao Guggenheim e, finalmente, o círculo péchase coa nova imaxe, a nova marca da cidade, un B branco sobre fondo vermello.



A visibilidade desta imaxe atópase absolutamente en todas partes da cidade, e acomódase ao fondo no que aparece, ben intercambiando a súa cor ou ben desaparecendo por completo, mais deixando patente a súa (in)visibilidade. O B cambia de cor, do branco ao vermello con fondo branco para facerse visible nos autobuses urbanos ao tempo que serve, cambiando de novo de cor, como inicio do nome da empresa dos autobuses.

A imaxe tamén busca facerse visible sen as cores distintivas propias adaptándose ao fondo de cor madeira pero deixando igualmente patente a súa intención, a súa visibilidade e a súa importancia.



Tórnase verde nos contedores de reciclaxe ou mesmo unha das institución da cidade, o Teatro Arriaga, a toma como propia adaptándoa, convertendo o seu A inicial en sinal de identidade clónica e en relación directa coa imaxe de Bilbao. Con este acto matiza non só a súa relación coa cidade senón a súa subordinación e pertenza á imaxe da cidade.



Ademais do vermello e o branco, o azul é a cor de Bilbao, o chamado «azul Bilbao» que se compón de azul cobalto, añil e branco titanio. Esta cor é distintiva propia da cidade e non é unha marca de identidade coñecida no exterior, mais si **na cidade e da** propia cidade. Pódese interpretar e ler como a necesidade de sobreidentificación despois do limbo, non tanto cara ao exterior senón ao interior, afianzar a identidade máis propia e interna. A marca dentro da marca. De feito, esta cor non só aparece no edificio de oficinas do emblemático museo Guggenheim (marca cara ao exterior) senón que aparece en moitas fachadas de edificios, en comercios, nas bicicletas municipais, nas dos hoteis, en logotipos e, cunha cor máis suave, na sinalización das rúas. A maior parte destes elementos, nos que aparece esta cor de marca interna, son elementos paratextuais das «marxes» da cidade que dalgún xeito marcan o camiño da percepción dos transeúntes (re)vitalizando a identidade propia ante cada mirada. E con referencia a esta sinalización das rúas, no Casco Vello de Bilbao colocáronse xunto as tradicionais sinalizacións das rúas unhas placas nas que se explica a procedencia do nome da rúa e na que aparece o novo logotipo da cidade, polo que ambas as dúas son perfectamente visibles. En conxunto reflicten a paratradución que a cidade fai de si mesma ao integrar iconografía da

súa vella identidade e da nova, a mestizaxe perfecta como base tradutolóxica. A nova imaxe que parte e se nutre da antiga sen prevalecer unha sobre outra, sen anularse ningunha delas.



Azul Bilbao e sinalización

O espazo urbano desenvólvese baixo a atenta lectura de quen o planifica e o vive, mais tamén baixo a lectura da propia cidade, que como ente vivo amosa as súas propias esixencias a través de diversos medios. O resultado da transformación, neste caso, ten como estandarte unha imaxe visible, omnipresente diría eu, forte, con personalidade pero coa capacidade de para-traducirse dependendo do espazo paratextual que quere ocupar. A simbiose entre identidade, marca e símbolo estreita as súas fronteiras ata se esvaer de tal xeito que se borran e as marxes toman posicións centrais ao mesmo tempo que as posicións centrais se moven á marxe sen ter este movemento ningunha consecuencia para a identidade que se expresa. Unha vez establecida e restablecida a imaxe de Bilbao, e tendo en conta a actual situación económica e social, é hora de abordar a cuestión da acollida intercultural e multicultural con respecto a esta identidade tan marcada.

Bilbao, cidade mestiza

Bilbao, recordemos autoproclamada centro do mundo, é cidade de acollida dende os primeiros anos do século XX, aínda que só dende hai uns 15 anos a inmigración é diferente. É pronto para facer un balance real de como asume a cidade a multiculturalidade ou a chamada diversidade cultural, mais de certo existe un interese real por expandir a mestizaxe natural da cidade cara as novas visitas que comezaron a habitala. A sociedade bilbaína é asociativa e iso favoreceu a proliferación de entidades de axudas aos inmigrantes e de asociacións culturais con axuda municipal, que buscan fomentar a multiculturalidade dende a base da mestizaxe de identidades. O comercio é, por suposto, o aspecto máis visual desta convivencia nos limiares dos locais comerciais, na que destacan magrebís e africanos na súa exteriorización da forma de integración ou chamamento á comunicación e coñecemento. O Restaurante Berebar foi un dos primeiros restaurantes de cocíña árabe da cidade e

un dos que ten loitado abertamente por esa mestizaxe sen exclusión. O rótulo do restaurante aparece en árabe, español, euskera e tifinagh (escritura bereber).



Bar Restaurante Berebar

Na xanela da dereita pódese ler «benvidos» en euskera e tifinagh.

Algo moi importante á hora de comprobar a convivencia, a que non implica a oposición de integración-exclusión, nestes comercios é que acoden a eles os que chamamos «bilbaínos vellos», que son os habitantes naturais destes barrios. Este feito é unha verdadeira mostra de operación transcultural e paratradución social xa que dúas identidades moi marcadas interaccionan e, polo tanto, crecen sen desdeñar nin desterrar ningunha das propiedades da Outra. Existe a visión e o recoñecemento do Outro aínda tendo en conta que por idade e educación estes bilbaínos vellos adscritos á *txapela* non teñen bagaxe nestas lides. Os comercios abertos nesta zona forman un tecido de interesante análise sociourbana, o comercio de toda a vida vai deixando paso aos proxectos empresariais da xente nova e aos comercios dos inmigrantes, comercios cada vez máis coidados e con mellor presenza e aparencia, algo que se ten moi en conta nesta cidade, coas súas propias paratraducións dalgúns emblemas que conviven dun modo moi visible e patente. Hai que salientar que os rótulos nas tres linguas é o máis habitual nestes comercios.

Algúns executan a súa propia paratradución nos limiares dos locais comerciais deixando patente a procedencia, e con ela a identidade do local no que se instalaron. Neste bar restaurante decidiron non eliminar de todo a presenza da imaxe antiga (que se mantén igual de borrosa, cal palimpsesto), e ao manter esa parte da identidade abre o campo para que o cambio non supoña unha rup-

tura para os asiduos senón unha nova perspectiva de comunicación mantendo viva a identidade do Outro.



Restaurante Marhaba (antigo bar restaurante Begoña)

Outro son máis arriscados e paratraducen a esencia do anterior contido do local, como a que se fixo nesta outrora mesquita reconvertida en tenda de roupa co nome de *Culto*. A asociación de comerciantes paratraduce o seu interese polas novas culturas de recepción a través deste felpudo que acolle ao visitante e que lle invita a recordar unha lei básica de urbanidade.



Conclusión

Comezaba este artigo falando da cidade como macrotexto no que se presentan os diferentes discursos presentes no texto. Xa dicía Roland Barthes que a cidade é un discurso e que este discurso é unha verdadeira linguaxe. As diferentes formas nas que os elementos presentes na cidade se amosan a ollos dos lectores-transeúntes son indicativos non só da expresión dos diferentes elementos textuais senón de todos os elementos paratextuais que xorden das marxes para traducir as diversas realidades que habitan a cidade e que se expresan e fan visibles aos seus habitantes. Elementos que, moitas veces, dende esas mesmas marxes guían a lectura consciente ou inconsciente dos habitantes da cidade. Todos os elementos presentes nas marxes son tan importantes ou máis que os elementos que podemos denominar centrais, porque nas marxes está toda a información que sustenta a estrutura do que se traduce. Deste xeito,

son moitas as maneiras nas que a identidade se paratraduce para facerse visible a outras identidades e establecer a base dunha comunicación bidireccional que redunde nun enriquecemento mutuo sen excluír nada nin a ninguén, unha verdadeira mestizaxe. A mestizaxe é a forma de identidade válida se o que se desexa verdadeiramente é establecer as raíces da verdadeira multiculturalidade e que esta vaia máis alá da terminoloxía manida cara a unha operación transcultural real.

A transformación de Bilbao foi a base dende a que comezar a ver o entorno e a súa transformación partindo da súa propia identidade. Unha cidade cunha marca identitaria propia moi forte e na que a paratradución desa identidade lle permite autorregurxitala e cambiala, desprazando a vella pero sen eliminala, exercendo unha sorte de mestizaxe natural que forma parte da súa idiosincrasia. Acepta a convivencia con seu pasado e co peso que este imprimiu no carácter da cidade e ao mesmo tempo tenta crear un espazo para acoller as novas culturas que imprimirán a súa pegada nela.

Bibliografía

- BILBAO RÍA 2000. www.bilbaoria2000.org
- BARTHES, Roland (1985). *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1980). *El sentido práctico*, Madrid: Taurus.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2005). «Texto e paratexto. Tradución e paratradución» *Viceversa*, 9-10 (2003/2004): 31-39.
- LAPLANTINE, François e Alexis NOUSS (2008). *Mestizajes, de Arcimboldo a zombie*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROMASANTA, M.^a Ángeles (2011a). «Para-traducir identidades I: del Botxo a Bilbao», en YUSTE FRÍAS, J. [dir.], *Décima Píldora T&P*, Vigo: Píldoras T&P, 1/03/2011, [na rede] <<http://paratraduccion.com/index.php/es/web-tv/pildoras/145-para-traducir-identidades-i-del-botxo-a-bilbao.html>>
- ROMASANTA, M.^a Ángeles (2011b). «Para-traducir identidades II: la traducción como mestizaje», en YUSTE FRÍAS, J. [dir.], *Undécima Píldora T&P*, Vigo: Píldoras T&P, 1/03/2011, [na rede] <<http://paratraduccion.com/index.php/es/web-tv/pildoras/146-para-traducir-identidades-ii-la-traducion-como-mestizaje.html>>
- YUSTE FRÍAS, José (2005). «Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital», en YUSTE FRÍAS E A. ÁLVAREZ LUGRÍS [eds.], *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, nº 1, pp. 59-82. Capítulo disponible en la web del autor: <<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202005c.pdf>> (Consultado o 1/11/2012).
- YUSTE FRÍAS, José (2008). «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sen-

tido de la mirada». *PLP Pensar La Publicidad*, vol. II, n.º 1 (2008): 141-170. Disponible en la web del autor:

<<http://webs.uvigo.es/jyuste/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2008.pdf>>

YUSTE FRÍAS, José (2010). «Au seuil de la traduction : la paratraduction», en NAAIKENS, T. [ed.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt am Main, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang, col. *Genèses de Textes-Textgenesen* (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3: 287-316. Información detallada sobre a publicación dispoñible na web do autor:

<<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/prueba-libros/64-informacion-detallada/174-au-seuil-de-la-traduction-la-paratraduction.html>>



Traducións xustificadas

Sobre a tradución ao galego de *Pa negra*.

Eduard Velasco

SOBRE A TRADUCIÓN AO GALEGO *DE PA NEGRE*

Eduard del Castillo Velasco

Instituto da Lingua Galega

eduardcv@gmail.com

[Recibido 07/10/12; aceptado 18/10/12]

Á memoria de Emili Teixidor.

Introdución

Pa negre é unha novela catalá de Emili Teixidor. *Pan negro* é a tradución ao galego da mesma novela ou, dito doutro xeito, a versión adaptada para o público galego dunha obra pensada en catalán desde dentro do mundo catalán.

Esta translación cara ao mundo galego implica perdas, engadidos, es-trañezas, novidades e, sobre todo, comporta que *Pan negro* pertenza xa á cultura galega e á literatura galega, malia ser na súa orixe unha obra catalá.

Para recuperarmos un pouco a ruta desta viaxe, vou tratar neste artigo algúns aspectos da tradución ao galego de *Pa negre* sobre os que me parece interesante reflexionar ou facer algúns breves comentarios, como a tradución do título da obra, a intertextualidade que xera a versión galega ou algunhas solucións de tradución.

1. O título

O *pa negre* que dá título á novela fai referencia ao pan que comeron tantas familias na posguerra. Ese pan feito con fariña de centeo –no mellor dos casos– e que hoxe moitas persoas maiores non queren comer, como lles pasa co pan de millo, porque mentres á xente nova lle presta e lle gusta, a eles lémbbralles os anos da fame e da escaseza nos que se ambienta a narración, cando era un luxo comer pan branco.

Para traducir ao galego este título valorei tres opcións. A primeira delas, a tradución directa: “pan negro”. As outras foron “pan centeo”, unha maneira moi tradicional de chamarlle a ese pan e, finalmente, “pan mouro”. Esta última quedou descartada porque é moi restrinxida, porque os significados de “mouro” poderían interferir no sentido primeiro do título e porque “pan mouro” é

tamén o nome que nalgunhas partes da costa galega se lle da á esponxa de mar. “Pan centeo” non quedaba mal, pero dáballo un carácter moito máis doce e hoxe case de gourmet a un pan que perdería a connotación de negrura e de miseria que implica o sintagma “pan negro”, que doutra banda é como lle chaman tamén nalgún lugar da Galiza ao pan centeo.

Ademais, coa sombra do castelán que nos fai pensar sempre se temos que optar por solucións diverxentes, tamén valorei a posibilidade de distanciar o título do *Pan negro* da tradución castelá da novela –castelá non só pola lingua, senón tamén polo dialecto–, feita polo propio Emili Teixidor. Non o fixen porque, dunha banda, penso que cómpre actuarmos coma se o castelán non fose unha ameaza que nos leve a cometer absurdidades como prescindir de vocabulario xenuíno só porque sexa compartido coa lingua románica do lado e, pola outra, porque podemos aproveitar a coincidencia no título para que alguén que non estea interesado na tradución galega tope con ela ao buscar “Pan negro” na rede ou ao pedir *Pan negro* nunha librería ou nunha biblioteca, e nunca sabemos a través de que casualidades podemos chegar a un lector ou a un comprador potencial.



Capa de *Pan negro*

2. A intertextualidade

Traducir literatura é facer literatura. A obra traducida é sempre unha versión da obra orixinal que sofre unha transculturización e se insire nun novo sistema literario. Calquera lectura de *Pan negro* pode desvelar novas referencias intertextuais e estas, que dependerán da bagaxe de cada persoa, sempre serán susceptibles de verse ampliadas como continuamente se amplía a produción cultural.

Como é imposible facer unha lista de todas as relacións ou coincidencias que se poden establecer entre *Pan negro* e a cultura galega, gustaríame destacar só dúas pola carga simbólica que amecen á que xa tiña de seu a pasaxe en que se encontra.

2.1. *Os contos a carón do lume*

A avoa Mercè, un dos personaxes máis entrañables da historia, cóntalles historias aos cativos a par da lareira; en catalán estes relatos son *els contes de la vora del foc* (Teixidor, 2010, p. 229). Para un lector catalán, ademais de ser unha expresión popular e se cadra universal, pode ser o título dunha obra do dramaturgo Frederic Soler (os *Contes de la vora del foc*, aínda que xa moi afastada no tempo e sen presenza na memoria colectiva) ou de tantas escolmas de contos que se teñen titulado aproveitando esta frase.

En galego, porén, a referencia énos tan próxima aínda e tan clara que os *contes de la vora del foc* piden ser traducidos por “contos a carón do lume”, o que provoca que ao lelo en galego se nos abra na nosa imaxinación o mundo cheo de defuntos e lobos das terras bravas da montaña luguesa que Ánxel Fole recreou en *Á lus do candil* (1953), subtulado *Contos a carón do lume*. Estes contos son *de fer venir por* («de meter medo») [Teixidor, 2010, p. 14; 2011, p. 11], tanto en catalán coma en galego, mais os referentes que rescata a mente –e, xa que logo, as imaxes que produce– cambian ben segundo se lemos *Pa negre* ou *Pan negro*.

2.2. A derradeira lección do mestre

A escena que abre o capítulo 37 é o último día dos alumnos na escola da Novísima antes do verán, pero sobre todo éo do señor Madern, o mestre, que vai cambiar de centro ao curso seguinte e se quere despedir dos seus alumnos. Vexamos o que di o Andreu, o neno protagonista, antes de facer unha longa reflexión sobre os efectos psicolóxicos das guerras:

«Na escola, o señor Madern, o mestre, leunos un conto en castelán dun libro de lecturas que se titulaba *La última lección*, que contaba a derradeira lección dun mestre aos alumnos dunha escola rural, como a nosa, dunha provincia de Francia que pasara a ser de Alemaña por culpa dunha guerra que os franceses perderan [...]» (Teixidor, 2011, p. 252)

Cando en catalán lemos *la darrera lliçó d'un mestre*, non creo que nos veña á cabeza ningún elemento do imaxinario colectivo. Mais se en galego lemos «a derradeira lección dun mestre» (Teixidor, 2011, p. 255) ou, directamente, «a derradeira lección do mestre» (p. 265), viranos axiña á cabeza o debuxo do álbum *Galicia mártir* de Castelao no que aparecen dous nenos ollando para un home asasinado polos fascistas e que vai acompañado pola frase «A derradeira lección do mestre».

Está claro que o dramatismo da escena aumenta, aínda que sexa de xeito inconsciente, ao lérmola na versión galega. Dous exemplos, pois, de como a tradución non é unha perda, senón que é un produto distinto sobre a mesma base e, nalgúns momentos, tamén un enriquecemento da obra orixinal.

3. Algúns criterios de tradución

Recuperando a idea de que traducir é facer literatura e xerar un produto distinto do orixinal, e engadindo a constatación de que este novo produto se fai cos coñecementos lingüís-



ticos e culturais do tradutor pero tamén, e non menos importante, cos seus gustos e preferencias, poderemos chegar á conclusión de que toda tradución é unha proposta de tradución. Así mesmo, dentro do conxunto da obra traducida hai solucións que non soamente lle poden parecer discutibles ao lector senón que, seguramente, tamén o tradutor ten as súas dúbidas sobre que sexan as máis axeitadas.

A continuación vou comentar algunha escollas polas que optei en *Pan negro* e que me parece que é interesante xustificar, sexa porque lle poden resultar estrañas ao lector, sexa porque non teñen demasiada tradición dentro da literatura galega ou, simplemente, porque me parece interesante o proceso que levou ata elas.

3.1. *Produtos tradicionais*

Un dos puntos que pode suscitar diferenzas é a elección da tradución directa, da adaptación ou do mantemento dos nomes de certos produtos que non existen na cultura cara á que se adapta a obra.

Índomos aos exemplos concretos, cando no orixinal aparece *formatge* e na tradución *queixo*, cada un imaxinará un queixo ou outro segundo os seus costumes pero non se xeran problemas de comprensión. Ora ben, queixos hai en todas partes, mais nin en Cataluña se fan chourizos (e o que alí se chama *xoriç* nalgunhas comarcas nada ten que ver co chourizo do país) nin na Galiza se fan *fuet*s, aínda que sexan máis coñecidos aqueles no Mediterráneo ca estes no Atlántico. Estes graos de coñecemento ou descoñecemento xeran unha presenza desigual destes produtos na cultura galega ata chegar, ás veces, á incorporación dalgúns deles nos dicionarios galegos.

Para ilustrar este problema imos ver o grao de traducibilidade de tres embutidos concretos, a *llonganissa*, a *botifarra* e mais o *fuet*. A primeira, a *llonganissa* do catalán aparece en *Pan negro* traducida como “longaínza”. O que define este embutido é que está feito coa tripa delgada, aínda que varíe o recheo e o adubo. Optei pola tradución directa aproveitando a coincidencia da palabra e prescindindo das diferenzas que poida haber para cada lector, o que xa nos pasaba co queixo que acabamos de ver.

En segundo lugar, a *botifarra* aparece nos dicionarios galegos con este mesmo nome. No *Estraviz* como un «chouriço elaborado con carne de porco» e tanto no *Xerais* coma no *Ir Indo* coa referencia á súa orixe catalá (dos Países Cataláns!). Polo tanto, traducino polo termo homónimo, sancionado pola lexicografía galega.

O último destes embutidos, o *fuet*, parece moito máis descoñecido na Galiza –aínda que se poida atopar nos supermercados– e, en consecuencia, non ten presenza nos dicionarios galegos. Un *fuet* é unha especie de longaínza aínda máis estreita e máis longa (semellante, en certa maneira, a un látego, *fuet* en catalán). Neste caso non optei polo emprego dunha locución que glosase o significado, xa que podería chegar a ser ridículo, nin pola busca dun embutido por algún recuncho da xeografía culinaria galega que puidese ter

unha semellanza co fuet. Optei, simplemente, por manter a palabra orixinal e poñela na tradución sen ningún tipo de marca e en letra redonda; ou sexa, fixen unha proposta de introdución deste termo na lingua galega como anteriormente fixera tamén a proposta de introdución da palabra “grelos” na lingua catalá na tradución do conto “Corpo de mudanzas” de Begoña Paz (2011). Se hoxe todos sabemos o que é o sushi e o escribimos nas nosas linguas coa grafía inglesa sen problema ningún, por que non imos poder facer o mesmo co fuet ou cos grelos?: «Manteis bos dobrados, panos, copas de festa, botellas de viño, longaínzas e fuets, queixo e noces, rebandas de pan branco, pratos e coitelos...» (Teixidor, 2011, p. 138)

Finalmente, como contrapunto a este último caso, imos ver o da palabra *carquiñoli*”, que son uns pasteliños tradicionais con pouca presenza fóra de Cataluña que se adoitan tomar de sobremesa ou para acompañar o café. Aquí optei por adaptar a grafía da palabra e complementar o texto cunha nota a rodapé (e volverei máis adiante sobre isto): «Os carquiñolis (en catalán, *carquinyolis*) son un tipo de pasteliño estreito, seco e duro, moi tostado, que se fai con fariña, ovo, azucre e améndoas. [N. do t.]» (Teixidor, 2011, p. 73)

3.2. Partes da casa

A maior parte da acción de *Pa negra* transcorre nunha masía. En toda a novela mantiven a palabra “masía” cunha simple adaptación ortográfica e cambiei o sinónimo *mas* por “masía” ou por “casa” segundo o resultado estilístico de cada momento.

Unha masía (ou un *mas*) é a casa dunha propiedade rústica que pode variar de tamaño e feitura segundo a zona e os propietarios, pero no caso da masía concreta da novela é o que na Galiza sería unha casa grande, é dicir:

«a vivenda rural en todo o seu desenrolo [...] [que] ten unha economía pechada, bastándose a si mesma e contando con caseiros, traballadores e criados que constitúen unha verdadeira clientela e forman algo así coma unha prolongación da familia, xa que se senten ligados ós da casa grande por unha serie de vencellos de gratitude e de afecto» (Xaquín Lorenzo, 1982, 109-110).

Coma nesta casa grande, a masía de *Pa negra* pertence a unha familia rica absentista dos labores do campo que delega nos arrendatarios o coidado das terras e da facenda e estes, á súa vez, dirixen o equipo de mozos, criados e seitureiros que traballan na explotación. En canto á edificación, non hai un equivalente arquitectónico entre a masía e algún tipo de construción tradicional galega, pero si que podemos encontrar coincidencias tanto cos pazos coma coas casas grandes.

Por iso o *porxo* da masía que podería ser o corredor dunha casa labrega aparece traducido como “solaina” –mesmo habendo dúas...–, xa que é a solaina dos pazos o que máis se parece ao grande balcón con arcos da masías que se describe na novela, e transmite máis sensación de casa señorial unha solaina ca

un corredor. Ao mesmo tempo, evítase a confusión do corredor exterior có corredor interior da casa que tamén aparece bastantes veces na novela:

«á altura da primeira solaina da casa.» (Teixidor, 2011, p. 10) / «as mulleres sentadas na solaina de arriba debullando millo ou zurcindo a roupa» (p. 11) / «A cociña de arriba, a do primeiro andar, era a cociña de verán ou dos señores, e tiña un comedorcíño ao lado que daba á solaina» (p. 13) / «Estando ás carranchapernas na ameixeira vin a fachada negra da masía cos buratos das dúas solainas, repetidos como unha orla. Nunha das arcadas da solaina do faiado había unha luz acesa, como un misto, que se apagou enseguida.» (p. 149)



Portada do libro *Masies que cal conèixer*, cunha masía con dúas solainas

A outra parte da casa que vou comentar, e cuxo emprego foi máis afortunado nunhas frases ca noutra, é o rocho, é dicir, o lugar onde se gardan as cousas vellas que non se usan. Primeiro traducira *«quarto dels mals endreços»* por “trasteira”, mais logo valorei a posibilidade de cambiálo por “rocho”, unha palabra popular que lle dá máis sabor ao texto: «Na cociña de arriba había outra porta que daba a un rocho que facía de despensa, un lugar escuro, sen fiestras, cunha porta de saída á sala grande.» (Teixidor, 2011, p. 13)

Aínda que, como se pode ver no exemplo seguinte, quizais era mellor non cambiálo cando se usa en sentido simbólico, xa que quedaría mellor “a trasteira do cerebro”:

«E a min quedábame enterrado no rocho do cerebro o nome do Pere Màrtir mesturado con todos os cachifallos de lembranzas medio esquecidas, nomes descoñecidos, frases misteriosas e escenas inclasificables.» (Teixidor, 2011, p. 97)

3.3. *Antropónimos*

Para os antropónimos seguíu o criterio de mantelos sempre na lingua orixinal, mesmo sen adaptacións ortográficas. Cando un lector galego lea “a avoa Mercè”, pode ser que faga o *c* interdental en vez de pronuncialo con seseo, mais basta esta indicación para adaptarse á pronuncia catalá. E, mentres que

os nomes propios se manteñen igual ca en catalán, os alcumes están traducidos polo feito de o seu significado ser importante para a caracterización do personaxe. Este parágrafo ilustra ben o que acabo de dicir:

«Os nomes dos que falaban máis, á parte dos familiares coñecidos, eran os do Cara-sucia [*Cara-bruta*], a Antònia Tola [*Boja*] de casa Tona, o Louro de mal pelo [*de mal pèl*] ou o Canario [*Canari*] e mais o Civil Encrechado [*Civil Rexinxolat*], unha parella da Garda Civil que sempre ían xuntos, de xolda, dicía a avoa, “estes dous van sempre de xolda”, o padre Tafalla, superior dos Camilos e o seu acompañante, o novizo navarro, os señores Manubens, claro, os donos, o Brunet Que Non Para Nunca [*Que No Para Mai*] porque era o xefe local do *Movimiento* da aldea e por iso a avoa lle sacara este alcume, o señor Madern, o mestre, e a señorita Pepita, a ex-monxa Babeca [*Tòtila*] da Novísima, o Pere Màrtir, que foi unha gran sorpresa..., entre outros.» (Teixidor, 2011, p. 27)

Como se pode ver, no caso de *Pere Màrtir* mantiven a ortografía do complemento do nome á catalá, xa que neste caso ou facía o cambio completo (“Pedro Màrtir”), o que entraría en contradición co criterio xeral de non traducir os nomes, ou ben optaba por unha forma mixta que parecería estraña, e aquí a comprensión non queda afectada. Esta vontade de manter a ortografía en coherencia coa forma catalá tamén fixo que non acentuase o apelido *Manubens*, aínda que en galego poida levar a confusións, xa que en catalán a súa pronunciación é aguda, tal coma se en galego escribisemos “Manubéns”.

Para os nomes das casas, un asunto non menos importante na novela, fixen o mesmo: traducín os alcumes e mantiven na forma orixinal os que son hipocorísticos e os nomes detoponímicos (e tamén os que non tiña claro se son alcumes ou non...):

«Interesábanse pola orixe dos alcumes ou nomeadas de cada casa – casa Pastor [*cal Rabadà*], casa Sempre [*can Sempre*], casa da Rapaza Bonita [ca la Noia Maca], casa do Celibato de Sau [*cal Fadri de Sau*]..., e as masías de casa Tona [*can Tona*, hipocorístico de Antònia], casa Soca [*can Soca*] ou La Bruguera, e mesmo os nomes máis comprometidos como casa Merda Seca [*can Merda Seca*], casa Pixa Torcida [*can Pixa Torta*], ou casa da Pepa Sucia [*ca la Pepa Bruta*]–, tema no cal a avoa era unha enciclopedia.» (Teixidor, 2011, p. 65)

Sobre este punto só compre engadir que, do mesmo xeito que en galego existe o apócope “cas” para as casas, en catalán é moi habitual sinalalas polo apócope *ca* máis o artigo persoal, resultando formas como *cal*, *ca la*, *can*, *ca la*, etc. Só empreguei “cas” nalgún momento por razóns de estilo, e no resto

de casos usei sempre a estrutura “casa + nome”: «Os ladridos dos cans á noite, tanto os da masía coma os de cas da Roviretes, casa Rovira, inquietábannos» (Teixidor, 2011, p. 41)

E, lido meses despois da publicación de *Pan negro*, decátome de que a algún falante lle pode dificultar a lectura a coincidencia na mesma frase de *cans-cas* [plural non estándar de *can*], mais non sempre se prevén estes accidentes en pleno proceso de tradución...

3.4. *Fitónimos*

Para a tradución dos nomes das plantas guieime polas ferramentas de consulta habituais e tamén pola tese de doutoramento de Beatriz Teresa Álvarez Arias titulada *Nombres vulgares de las plantas en la Península Ibérica e Islas Baleares*. Só houbo dous casos que presentaron máis dificultade, o *gitam* e o *lletimó*, polo feito de seren plantas propias da zona mediterránea e doutras zonas da Península ibérica que teñen nome en catalán, en castelán, en aragonés, en éuscaro ou en portugués mais non en galego. Para resolver este atranco contei coa axuda de Silverio Cerradelo, formado tanto no campo das ciencias naturais coma no da filoloxía, que me aconsellou varias opcións que me levaron a optar polo nome portugués para o *gitam* (*Dictamnus hispanicus*), *fraxinella*, e por crear o neoloxismo “tomentelo real” para o *lletimó* (*Dictamnus albus*) a imitación do sinónimo *timó real* polo que tamén é coñecido este vexetal nalgúns lugares do País Valenciano.

«—Ai! —dixo a avoa Mercè coma se se dispuxese a explicar unha lección demasiado difícil para a nosa capacidade—. Os animais teñen un instinto especial para encontrar os remedios das súas enfermidades; cando teñen algunha ferida saben escoller o tomentelo real [*gitam*] e a fraxinela [*lletimó*] das outras herbas, e cando lles pica unha víbora buscan axiña o ourego [*orenga*].» (Teixidor, 2011, p. 45)

3.5. *Notas a rodapé*

En canto ás notas a rodapé, escusei redactar todas aquelas que puidesen servir só para redundar en obviedades ou ben naqueles casos en que unha nota non achegase ningún valor engadido a algo que hoxe se poida encontrar con facilidade cunha busca na rede. Un recurso para evitar a introdución dunha nota é a glosa dentro da mesma frase do que se quere esclarecer; por exemplo, cando en *Pa negre* se di «*al cor de les Guilleries*» (Teixidor, 2010, p.16), en *Pan negro* engádeselle o nome do accidente xeográfico para que o mesmo texto xa dea conta do que son Les Guilleries: «e cando volvía quedaba a alindar o gando nos fondais e pasaba as invernías no bosque, no corazón da serra de Les Guilleries» (Teixidor, 2011, p. 14)

A maiores da nota á que xa fixen referencia ao falar das comidas, engadín unha para explicar que o Sant Ferriol da «adega de Sant Ferriol» é o santo protector do viño (Teixidor, 2011, p. 16), outra para aclarar que *Patufet* é a palabra

popular derivada dunha publicación –e antes dun personaxe popular– coa que se designa(ba)n as revistas ilustradas infantís en Cataluña (Teixidor, 2011, p. 25) e outra porque me pareceu interesante non só indicar que *o avó Macià* é o alcume de Francesc Macià, senón explicitar que foi o 122 presidente da Generalitat de Catalunya durante a Segunda República (Teixidor, 2011, p. 86). Non sei se é a función das notas ao pé facer pedagogía, pero fíxeno como pequeno acto de rebeldía informativa contra todos aqueles que hoxe queren facer crer que as institucións catalás son un invento recente. Finalmente, a última das notas do tradutor está redactada para poder saber sen levantar a vista do texto quen eran dous bandoleiros que aparecen como fondo histórico na narración –se cadra é a máis prescindible de todas:

«Joan Sala i Ferrer, máis coñecido como Serrallonga, e El Fadri de Sau foron dous célebres bandoleiros de Osona, comarca na que transcorre *Pan negro*. Levaron a cabo as súas accións durante as primeiras décadas do século XVII e as súas vidas foron reelaboradas e mitificadas pola literatura e polas lendas populares.» (Teixidor, 2011, p. 106)

Hai outros casos nos que aparecen notas a rodapé con asterisco en lugar de números para poder manter algunhas estrofas de cancións populares en catalán e dar a tradución literal en galego:

«*El mestre que m'ensenya, / l'airum, l'airum, l'aireta, / el mestre que m'ensenya s'ha enamorat de mi.*» = «O mestre que me aprende / ailalelo, ailalalo, / o mestre que me aprende / namorouse de min.» (Teixidor, 2011, p. 37)

É ben comentar que a tradución de *l'airum, l'airum, l'aireta* por “ailalelo, ailalalo” é totalmente persoal, mais serve para indicar que son formas equivalentes en cadansúa lingua deste verso baleiro. Noutros casos, a nota con asterisco é para non traducir unha cita literaria, como acontece con esta de Frederic Soler, tirada da obra *Lo Ferrer de Tall* (1874): «*esmola que esmola, fes dagues, daguer, fes dagues que passin les malles d'acer...*» = «Afia que afia, fai dagas, coiteleiro, fai dagas que pasen as mallas de aceiro...» (Teixidor, 2011, p. 107)

Cabo

Neste breve percorrido pola transformación de *Pa negre* en *Pan negro* falei tan só dalgúns aspectos que me parece que poden ilustrar o engaiolante proceso de conseguir dicir o mundo rural catalán da posguerra con palabras galegas. Esta tarefa leveina a cabo non pensando en traducir o que di o texto orixinal, senón imaxinando como falarían os personaxes e o narrador se pensasen e vivisen en galego.

Podería comentar moitos outros criterios, como as escollas léxicas (pares verbais, sinonimia, dialectalismos...), o estilo, etc., mais non quixen facer un traballo exhaustivo senón tan só comentar o que me pareceu máis relevante ou curioso, e penso que xa quedaron abondo exemplificados algúns dos criterios polos que me guíei na tradución da novela, como tamén quedou claro que son eleccións sempre discutibles e modificables.

Non quero acabar sen antes desculparme polo erros da tradución. Os que hai, e algún grave, son exclusivamente responsabilidade miña. Non é habitual que un tradutor poida traballar sobre a súa tradución coa liberdade que eu tiñen en *Pan negro*. Camiño Noia e Alejandro Tobar foron as primeiras persoas que leron a tradución e que propuxeron correccións e cambios para melloralala. Reitírolles aquí o meu agradecemento e insisto en que os erros que hai son por causa de non lles ter eu en conta algunha das súas suxestións. Se o sistema literario galego tivese un funcionamento normalizado, agardaríamos pola segunda edición de *Pan negro* para introducir todas as emendas necesarias, mais seguramente quedará así fixada esta proposta de tradución dunha das novelas catalás máis vendidas da última década.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ ARIAS, Beatriz Teresa. 2006. *Nombres vulgares de las plantas en la Península Ibérica e Islas Baleares*. Tese de doutoramento inédita. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Dispoñible en liña en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=2345>> [Consulta: 1 de outubro do 2012]
- LORENZO, Xaquín. 1982. *A casa*. Vigo: Galaxia, 1982.
- PAZ, Begoña. 2011. “Cos de mudances”. *Taller de traducció del gallec i del portuguès*. Tradución de Eduard del Castillo Velasco. Barcelona: Estudis Gallecs i Portuguesos – Universitat de Barcelona, 2011. Dispoñible en liña en <http://www.ub.edu/filgalport/trad/paz_1.htm> [Consulta: 6 de outubro do 2012]
- TEIXIDOR, Emili. 2010. *Pa negre*. Barcelona: Columna Edicions, 2010.
- TEIXIDOR, Emili. 2011. *Pan negro*. Tradución de Eduard del Castillo Velasco. Allariz: Fundación Vicente Risco, 2011.



Críticas e recensiones

Poñer Experiencias en común.

Ana M^a Fdez.

Translation Quality Assessment Policies from Galicia.

Patricia Buxán

Actualidade e novas achegas na investigación dos Estudos de Tradución e Interpretación alemán-español.

Silvia Montero

A tentación de converter a noite en night.

Manoli Palacios

Forked Tongues. Galician, Basque and Catalan women's poetry in translations by Irish Writers

Áurea Fernández

Zazi no metro.

Rebeca Lema

POÑER EXPERIENCIAS EN COMÚN

MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (ed.). 2010. *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. TRADUCIÓN & PARATRADUCIÓN, VOL. 4, ISBN: 978-84-8158-520-9. 219 páxinas.

O cuarto volume da colección TRADUCIÓN & PARATRADUCIÓN, titulado *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*, do Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, conságrase integramente ao ámbito da tradución audiovisual e, dentro deste eido, máis concretamente, a unha modalidade tan atractiva e complexa como é a tradución para a dobraxe.

O profesor Xoán Montero Domínguez foi o encargado de realizar o labor de edición que deu os seus froitos neste volume, que ten a súa base, segundo el mesmo indica na presentación, no *I Congreso de Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*¹, celebrado na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo entre os días 5 e 8 de febreiro de 2007, baixo a súa dirección e coa coordinación do Grupo de Investigación Tradución e Paratradución (T&P).

Durante os tres días nos que transcorreu o congreso, reuníronse na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo numerosos especialistas na dobraxe, procedentes tanto do ámbito académico universitario coma do ámbito profesional das tres nacións citadas, Galicia, País Vasco e Cataluña. Eles foron os encargados de presentarlles aos asistentes un resumo da historia da dobraxe nas tres canles autonómicas implicadas (TVG, ETB e TV3), así como unha exposición das cuestións profesionais, mais tamén sociais, políticas e económicas que inflúen na conformación da situación actual do sector en cada unha dos tres países, o que se reflectiu nunha valiosa actividade comparativa que sacou á luz puntos de encontro e diferenzas dignas de análises e estudos posteriores.

1 Os vídeos do congreso están dispoñibles en Internet, no seguinte enlace: [<http://tv.uvigo.es/gl/serial/14.html>], da mediateca pública do portal Uvigo TV [<http://tv.uvigo.es/index.html>], da Universidade de Vigo. (Data da última consulta: 14/09/11).

O congreso formulárase como un achegamento por parte da Universidade ao mundo profesional da actividade da dobraxe, un encontro da experiencia investigadora coa experiencia profesional, tal e como se reflicte agora no título da monografía. Ese foi precisamente un dos seus logros máis salientables, que agora queda plasmado no papel grazas a esta publicación. Estableceuse o contacto e, a raíz del, un diálogo moi produtivo que permitiu a ambas partes (investigadores, docentes e estudantes de tradución, por unha banda, e profesionais do sector da dobraxe, pola outra) coñecerse mellor e deste xeito presentar a investigación e a profesión como dúas actividades complementarias que non só se necesitan entre si senón que non deben prescindir unha da outra. Así, os asistentes puideron coñecer de primeira man as valiosas experiencias de profesionais do sector implicados nas diversas fases da dobraxe: tradutores, por suposto, mais tamén responsables do control lingüístico dos departamentos de produción allea das televisións autonómicas, así como directores e actores de dobraxe. Con isto, cumpriuse un dos obxectivos principais do congreso, que era, en palabras do propio organizador:

[...] ofrecer unha formación complementaria e especializada sobre unha modalidade de tradución que está moi presente no mercado profesional no noso ámbito autonómico e [...] dar a coñecer a todos os asistentes ao curso o mercado da tradución audiovisual no tocante a empresas (estudios de dobraxe), axencias de tradución e interpretación e axentes mediadores (técnicos en recursos lingüísticos) relacionados con este ámbito profesional. (Páx. 17)².

O carácter eminentemente práctico que fora nota imperante no congreso quíxose trasladar agora a esta monografía e, así, é o fio que une a primeira parte, dedicada ás “experiencias investigadoras”, coa segunda, na que se recollen as “experiencias profesionais”. A propia escolla da palabra “experiencias”, que introduce ambos os dous grandes bloques en que se divide o volume, semella querer simbolizar esa necesidade de establecer un vínculo de unión entre investigación e profesión, entre teoría e práctica, dúas caras dunha mesma moeda que, no caso dunha actividade coma a tradución audiovisual para a dobraxe, ademais, adoitan mostrar uns límites ben difusos.

O volume comeza cun primeiro apartado que o editor dedica á presentación baixo o título “Audiovisuais con lingua propia”, no que se realiza unha breve introdución sobre os comezos da tradución audiovisual en Galicia, País Vasco e Cataluña, para logo pasar a centrarse no caso de Galicia e salientar que a orixe e o posterior proceso de consolidación social da dobraxe en lingua galega, derivado do nacemento da propia televisión autonómica a mediados dos anos oitenta, estivo e segue a estar intimamente ligado ao proceso de normalización lingüística do galego, igual que ocorre no caso do éuscaro e o catalán.

2 Todas as citas que aparecen nesta recensión foron tiradas do volume que é obxecto da mesma. A referencia bibliográfica completa atópase no encabezamento, baixo o título.

Así, faise fincapé desde o comezo no «evidente aspecto normalizador lingüístico e cultural» (páx. 17) que se buscou primeiro coa organización do congreso e, agora, coa publicación que nos ocupa.

Trala presentación, atopámonos ante a primeira das dúas partes en que se divide o volume, titulada “Experiencias investigadoras”. Este primeiro bloque confórmano oito artigos nos que se recollen reflexións que, desde unha base teórica, ofrecen diversas aplicacións a aspectos que van do máis xeral ao máis concreto dentro do ámbito da tradución audiovisual para a dobraxe.

Deste xeito, o profesor José Yuste Frías, investigador principal do Grupo T&P, dedica o seu artigo “Doblaje y paratraducción” á importancia da «lectura, interpretación y paratraducción de la imagen hasta llegar al nivel que exige el actual mercado laboral» (páx. 26), para o que, segundo afirma, o concepto de “paratraducción”, nacido en Vigo no seo da actividade académica do Grupo T&P, é un concepto clave. Tamén xira en torno ao tratamento e interpretación da imaxe en tradución o artigo titulado: “A importancia da unidade verbo-icónica na tradución audiovisual”, de Tania Arias e Lucía Rouco, licenciadas en Tradución e Interpretación pola Universidade de Vigo. Neste artigo, as autoras reivindicán a importancia da imaxe como elemento omnipresente e imprescindible e critican razoadamente a consideración tradicional da mesma como elemento subordinado.

Xerardo Couto, profesional da dobraxe, asina o artigo “Teoría e práctica da dobraxe: ulo o elo?”, no que reclama o xa mencionado encontro entre a teoría e a práctica da dobraxe, para a «xeración de instrumentos teóricos que se puidesen usar na práctica» (páx. 31), non só desde unha perspectiva descritiva, senón prescritiva, posto que os profesionais do sector viven nun mundo “prescritivista”. Esta unión entre teoría e práctica, entre o despacho universitario e o estudio de dobraxe, tamén é un dos puntos principais aos que fai referencia Andrea Martínez Beiras no seu artigo “Achegas para o ensino da TAV”, dedicado a mostrar os aspectos máis salientables para establecer unha didáctica produtiva para a materia de “Tradución para os medios audiovisuais”, inserida dentro do plano de estudos da antiga Licenciatura en Tradución e Interpretación e, agora, no do actual Grao en Tradución e Interpretación da Universidade de Vigo. A autora, como licenciada en Tradución e Interpretación e tradutora profesional de produtos audiovisuais, desde a súa experiencia como docente universitaria, salienta a importancia de posuír coñecementos sobre o desenvolvemento profesional da actividade da TAV para impartir de xeito óptimo a docencia desta materia.

Xoán Montero, no seu artigo “O proceso da tradución para a dobraxe do cine galego”, expón con detalle a situación do denominado “cine galego”, achegando gran cantidade de datos que ilustran a evolución á que se viron sometidas as longametraxes de ficción galegas desde os seus inicios, no ano 1986, ata a actualidade. O autor fai fincapé na explicación do proceso de tradución para a dobraxe ao que se someten estas “longametraxes de ficción

galegas”, un proceso complexo no que a tradución desempeña un papel singular.

Os seguintes artigos: “Vencidos por el doblaje: doblaje y subtitulación en euskera”, de Josu Barambones Zubiria, profesor da Euskal Herriko Unibertsitatea, e “El inicio de una nueva era en la traducción audiovisual y el doblaje en euskara”, de Asier Larrinaga Larrazabal, xefe do servizo de éuscaro de Euskal Irrati Telebista, ilustrannos a situación do audiovisual en éuscaro no País Vasco. O artigo de Josu Barambones, ao igual ca o de Xoán Montero, céntrase no mercado audiovisual cinematográfico e o autor preséntanos os aspectos sociolingüísticos que explican unha situación de marxinação do éuscaro nas salas de cine do País Vasco. Pola súa parte, Asier Larrinaga ofrece un panorama sobre a dobraxe ao éuscaro desde os seus comezos, nos anos 80, ata a actualidade, tendo en conta a influencia que tivo a evolución dunha lingua minoritaria e o seu proceso de normalización na consolidación do sector, posto que, como di o propio autor:

El doblaje es una actividad industrial intrínsecamente ligada a la diversidad lingüística. Al mismo tiempo también es un arte, intrínsecamente ligado a la lengua de llegada. No se puede hablar, pues, de doblaje en euskara, sin decir nada sobre el propio euskara. (Páx. 95).

Para rematar esta primeira parte dedicada ás experiencias investigadoras, Josep M. Carbó, coordinador do servizo lingüístico de dobraxe da Televisió de Catalunya (TV3), céntrase na lingua para explicar polo miúdo como se creou e desenvolveu o servizo lingüístico e o modelo de lingua para a dobraxe na canle autonómica catalá e presentar certas ideas sobre a recepción social da dobraxe en Cataluña («Aspectes relacionats amb la normalització lingüística» [páx. 117]) e sobre os aspectos propios da lingua da dobraxe: oralidade, verosimilitude, artificiosidade, rexistro, uso de variantes dialectais, etc. («Aspectes relacionats amb l'especificitat del doblatge» [páx. 118]).

A segunda parte do volume consta doutros oito artigos, asinados por profesionais que se dedican a algunha das fases que conforman o complexo proceso da dobraxe, xa sexa a tradución, o axuste e a adaptación, a dobraxe propiamente dita ou o control lingüístico das televisións autonómicas. Estes profesionais dan conta en cadanseu artigo das súas propias experiencias, polo que, como afirma o editor:

[...] o lector poderá comprobar, sobre todo no segundo bloque, que os capítulos están redactados dun xeito máis persoal ca investigador. Ao noso entender, esta característica foi a espoleta que desencadeou o éxito do evento científico. (Páx. 18).

E non podo estar máis de acordo con estas palabras. A redacción dos artigos desta segunda parte non se ve suxeita estritamente ás normas formais da redacción académica, mais non por iso as achegas que neles se ofrecen son menos valiosas, senón que, nalgúns casos, coma o da redacción fresca e informal do artigo de Ana Lemos ou o da redacción narrativa, case literaria,

do de María Alonso, a mensaxe que se pretende transmitir chega dun xeito máis ameno e eficaz ao lector, ao igual que acontecera nos correspondentes relatorios do congreso.

Rosario Pena Torres, axustadora-adaptadora, directora e actriz de dobraxe desde os primeiros anos da dobraxe en Galicia, é a encargada de inaugurar esta segunda parte do volume, cun artigo titulado: “Apuntamentos sobre o axuste e a adaptación de textos para a dobraxe”. Neste artigo, a autora realiza unha exposición clara e concisa e, ao mesmo tempo, moi completa, de varios aspectos do proceso do axuste e adaptación, un proceso que pode resultar difícil de comprender para quen é alleo á actividade, posto que se trata, como di a propia autora, dun proceso «tecnicamente moi complexo e laborioso —e en ocasións frustrante e escasamente valorado— [...] fundamental para que unha dobraxe adquira a corrección indispensable para resultar verosímil» (páx. 124). Así mesmo, ofrece exemplos prácticos que ilustran casos concretos e axudan a comprender mellor o proceso.

Outra profesional do sector, a actriz de dobraxe Ana Lemos Correa, cón-tanos, no seu artigo “Estratexias para a dobraxe de Shin Chan”, a súa experiencia persoal como dobradora dun dos personaxes que máis deu que falar dos que saíron da programación da TVG. Así, a autora ofrécenos unha explicación a grandes trazos de todo o proceso da dobraxe desde a primeira persoa, desde o punto de vista dunha profesional.

Rosa Moledo, María Alonso Seisdedos e Lluís Comes i Arderiu, os tres tradutores profesionais, así como Beatriz Zabalondo, da Euskal Herriko Unibertsitatea, son os encargados de achegar as súas experiencias persoais no eido da tradución para a dobraxe. Así, Rosa Moledo, no seu artigo “Experiencias persoais na tradución de guións para a dobraxe cinematográfica”, ofrece, cunha exposición breve e concisa, a súa experiencia no tocante ao complexo proceso xa mencionado da tradución para a dobraxe de guións cinematográficos, co que complementa e ilustra de xeito práctico a explicación teórica do artigo que Xoán Montero presentaba no primeiro bloque.

Pola súa parte, María Alonso asina o artigo titulado “Especificidades da tradución para a dobraxe ao galego”, no que narra a súa experiencia persoal como tradutora profesional, desde os primeiros anos da TVG, no ámbito da tradución audiovisual, de maneira que toda a súa exposición aparece salpicada de comentarios moi interesantes sobre a práctica profesional, acompañados de exemplos reais e moi claros de estratexias de tradución de referentes culturais, de títulos, de palabras malsoantes e insultos, exemplos de calcos, etc., así como de consellos moi valiosos: «A primeira obriga do tradutor de dobraxe: andar coas orellas abertas polo mundo» (páx. 147).

Beatriz Zabalondo, no seu artigo “Dificultades de la traducción para el doblaje en euskera”, salienta a importancia da dobraxe en éuscaro para a normalización lingüística e, tras expoñer certos apuntamentos sobre a caracterización do éuscaro como lingua minoritaria, entra a falar das cuestións morfolóxi-

cas e sintácticas desta lingua que inflúen no proceso de tradución. Os exemplos prácticos poden resultar difíciles de comprender para quen non coñeza a lingua, pero as explicacións que ofrece a autora aclaran moito e axudan á comprensión. O artigo remata cun chamamento á reivindicación dun espazo propio para a dobraxe en éuscaro (e tamén en catalán e en galego) como ferramenta indispensable para a normalización.

O último artigo relacionado directamente coa tradución preséntao Lluís Comes i Arderiu: “La traducció i l’adaptació dels temes musicals”. Neste artigo, centrándose nun aspecto concreto e, en moitas ocasións, dos máis problemáticos da tradución audiovisual para a dobraxe, como son as cancións, o autor realiza unha exposición das diferentes estratexias que se deben empregar dependendo do tipo de canción e da finalidade que esta teña dentro da trama, para o que fai unha alusión especialmente ilustrativa ás recomendacións que TV3 ofrece a este respecto. Esta exposición aparece acompañada de exemplos prácticos de traducións de cancións feitas polo propio autor, moi útiles para comprender mellor as súas explicacións.

Nun volume que, como xa se comentou máis arriba, procura un aspecto normalizador cultural e lingüístico, non podía faltar, no apartado de experiencias profesionais, un artigo dedicado ao traballo no servizo lingüístico da Televisión de Galicia, do que é responsable Ramón Novo. No artigo titulado “Control lingüístico das traducións para a dobraxe na TVG”, o lingüista Ramón Novo presenta os *Retallos de lingua*, un esbozo do que podería converterse nun “manual de estilo” do Departamento de Produción Allea da Televisión de Galicia. Con este boletín, preténdese axudar a establecer un estilo uniforme, propio, auténtico, depurado, fresco e vivo que caracterice o modelo de lingua empregado na dobraxe en galego para a canle autonómica. No artigo procédese á exposición dos principais puntos que se tratan nos *Retallos*, polo que pode ser de grande utilidade como material de consulta rápida para profesionais, docentes ou estudantes da materia de “Tradución para os medios audiovisuais” cara ao galego.

A segunda parte e, con ela, o volume, péchase cun novo artigo de Josep M. Carbó, titulado “Traducció per al doblatge: gèneres audiovisuals i perfil professional dels traductors a TV3”, no que o autor fai unha aproximación ás especificidades da tradución para a dobraxe en xeral e para a dobraxe cara ao catalán en particular, para o que realiza unha exposición dos elementos principais que cómpre ter en conta á hora de traducir un produto audiovisual. Ademais, o autor fai unha descripción, moi útil para calquera interesado, do perfil que deben ter dos tradutores para conseguir a homologación de TV3 (as aptitudes que deben ter e as probas que deben superar) así como o seguimento da calidade das traducións ás que os somete o servizo lingüístico da canle autonómica.

Ademais da xa mencionada unión entre teoría e práctica, entre investigación e profesión un dos logros principais que ao meu ver se acada coas achegas

de cada un destes dezaseis artigos do volume, é o establecemento dun punto de encontro, menos habitual do desexable, entre as tres linguas e os tres países implicadas, que, con demasiada frecuencia, son grandes descoñecidas entre si. Así, este punto de encontro permitiu levar a cabo un exercicio de comparación que saca á luz certas diferenzas, desde as relacionadas coa historia e evolución da dobraxe, derivadas de factores históricos e sociolingüísticos diferentes, ata as propiamente técnicas e laborais, cuxa posta en común achega a riqueza de contar con puntos de vista diferentes para abordar unha mesma actividade. Ao mesmo tempo, este estudo saca á luz os puntos comúns que unen aos profesionais e investigadores que traballan con calquera das tres linguas implicadas, puntos comúns que teñen que ver con factores que afectan de modo xeral á tradución para a dobraxe, mais, sobre todo, cos factores históricos e sociolingüísticos derivados do feito de traballar con linguas minoritarias e non plenamente normalizadas, como son o galego, o éuscaro e o catalán.

Deste xeito, o presente volume enche un baleiro importante e consegue, que a nosa mirada deixe de dirixirse seguido de esguello cara a Madrid, para fitar realidades que nos son moito máis próximas porque compartimos con elas puntos cruciais da orixe, da historia e da evolución e consolidación dunha actividade complexa e apaixonante como é a tradución para a dobraxe.

Ana M^a Fernández Fernández
Universidade de Vigo

TRANSLATION QUALITY ASSESSMENT POLICIES FROM GALICIA

Luna Alonso, A.; Montero Küpper, S. & L. Valado. 2011. *Translation Quality Assessment Policies from Galicia*. Bern, Peter Lang, 2011, 272 páx. ISBN: 978-3-0343-0401-6

«Translation is not produced in a vacuum; it is in the world and fortunately, more often than not, it usually contributes to its reconfiguracion» (Luna 2011: 217). Estas palabras resumen perfectamente o espírito polo que nace esta obra. A tradución de libros segue a ser unha das facetas da tradución máis visíbeis para a sociedade allea a este mundo profesional e académico, mais, fóra do imaxinario popular (onde a miúdo se fala da tradutora de libros pechada na súa caverna), hai mundos e moreas de decisións, de relacións comerciais e políticas, de colaboración entre profesionais, de normas e estilos, de ética e de reflexión, de relacións de poder... un complexo que afecta a quen traduce e como traduce, que afecta a decisión de que obra traducir, e que resulta particularmente relevante dentro do sistema literario dunha lingua minorizada. Dende diferentes perspectivas, as contribucións que se reúnen neste volume expoñen visións e experiencias que axudan a ir compoñendo os diferentes procesos que levan aos diferentes produtos. Movémonos no eido da tradución editorial, das políticas editoriais e da calidade, principais liñas de investigación das editoras deste libro que, en liña co editado no ano 2006 por dúas delas (*Tradución e política editorial de literatura infantil e xuvenil*, A. Luna Alonso e S. Montero Küpper, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo), reúne achegas procedentes dos ámbitos profesional, asociativo, institucional e académico, e que ofrece así unha variedade de perspectivas inusual e, por ende, enriquecedora, nas publicacións sobre tradución, onde se adoita abordar a cuestión unicamente dende a perspectiva académica ou da práctica profesional. O xermolo de parte das contribucións do volume está no congreso TRAPO, Congreso sobre Traducións e Políticas Editoriais, tamén organizado polas editoras no ano 2008 en Vigo.

O volume divídese en catro áreas: políticas da Administración, políticas editoriais, códigos deontolóxicos e investigación. En cada área atopamos contribucións de representantes de diferentes axentes que interveñen nesas áreas (institucións, asociacións, investigadores...). En relación con isto, e canto á

facilidade de uso do volume, bótase en falta que debaixo do nome do autor que encabeza cada artigo non se inclúa o seu cargo ou posición, xa que isto nos avanzaría claramente en nome de quen escribe e en calidade de que. En moitos casos, o título que segue é esclarecedor, mais noutros cómpre consultar o prólogo das editoras.

Despois deste, abre o corpo do volume a contribución de Marius Tukaj, responsable do Index Translationum, catálogo de traducións de libros creado hai máis de oitenta anos pola Liga de Nacións e que actualmente xestiona a Unesco. Tukaj presenta diferentes proxectos de promoción da tradución desenvolvidos na Unesco, así como a transformación do Index nun observatorio da tradución editorial que actuará como instrumento con que avaliar os fluxos de tradución.

Ao artigo de Turkaj seguen as contribucións de distintos representantes de institucións públicas do Estado en que presentan as políticas e programas de apoio á tradución nas distintas linguas oficiais desenvolvidos nos últimos anos.

A contribución do representante do goberno español, Xosé Areses Vidal, Subdirector Xeral de Promoción do Libro e da Lectura do Ministerio de Cultura (até 2011), inclúe numerosos datos estatísticos sobre volume de traducións de libros entre, ás e dende as distintas linguas do Estado, así como información sobre as subvencións á tradución do goberno e os premios de tradución. A relación das cifras non resulta interesante, xa que son datos tomados do informe que elaborou o propio ministerio sobre tradución editorial en España (última edición: 2010), e botamos en falta o que realmente interesa nun contexto destas características: cales son os obxectivos da política de axudas á tradución editorial e cales os criterios que se aplican á hora de concedelas.

Oriol Izquierdo, director da Institució de les Lletres Catalanes, organismo dependente da Generalitat de Catalunya, centra a súa exposición en tres cuestións: a tradución como elemento de proxección da cultura propia no exterior, a relación entre a Administración e o mundo editorial, e a atención aos tradutores.

Gotzon Lobera Revilla, director xeral de promoción do éuscaro da Deputación Foral de Biscaia, comeza o seu artigo cunha panorámica do estado da tradución para o éuscaro dende 1975 até a actualidade, centrada fundamentalmente na figura dos axentes editoriais e que lembra en boa medida as dinámicas que experimentamos en Galiza (o valor do sector do ensino para a promoción da tradución a raíz da aprobación da Lei de normalización lingüística). Canto á intervención da Administración xeral do País Vasco, sinala catro liñas principais de traballo: a edición de materias de texto en éuscaro, a subvención a editoras privadas para suplir a desvantaxe que teñen con respecto aos grandes grupos editoriais do Estado español, a colaboración coa asociación profesional EIZIE no proxecto “Literatura unibertsala” (colección de 100 obras de referencia da literatura universal traducidas para o éuscaro) e a da divulgación da tradución das obras de creación en vasco, onde se adopta

unha política clara a favor do criterio de produción en éuscaro fronte á produción de autores vascos.

Luís Bará Torres, como director xeral de Promoción e Difusión Cultural da Xunta de Galicia (até 2009), destaca catro factores con respecto á evolución positiva da publicación de traducións nos últimos anos: o papel das asociacións profesionais (Asociación de Tradutores Galegos e Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación), a aposta das editoriais galegas e da Asociación Galega de Editores pola tradución, o traballo que se desenvolve dende o Departamento de Tradución e Lingüística da Universidade de Vigo e a acción institucional. Con respecto a esta última, que é a que lle corresponde, menciona dúas liñas de actuación: promoción da tradución para o galego de obras clásicas e contemporáneas, e promoción da literatura galega no exterior a través das axudas á tradución, en ambos os casos cunha dobre vertente: cultural e dinamizadora da economía. Sinala algúns dos mecanismos empregados para acadar estes obxectivos, como o programa de axudas económicas á tradución ou a participación en feiras. Así mesmo, menciona diferentes obxectivos estratéxicos de cara ao futuro, entre outros, situar a Galiza como referente da literatura infantil e xuvenil no nivel internacional, fortalecer a difusión da literatura galega no exterior, outorgar bolsas de viaxes de tradutores e, en xeral, para encontros profesionais, fundar unha casa da tradución na illa de San Simón etcétera.

Vemos nestes tres últimos casos algúns puntos en común, pero podemos destacar particularmente o obxectivo de promoción da cultura propia no exterior e o emprego da tradución como ferramenta fundamental para isto. A pesar do leve desfase temporal que hai entre estes discursos e o momento actual, marcado especialmente polos últimos cambios na escena política estatal que deron lugar a que a política institucional de apoio á tradución evolucionase de xeito desigual nas tres culturas e que algúns proxectos se visen frustrados ou non tivesen continuidade, os tres teñen un importante valor documental, xa que recollen ideas e proxectos.

Quizais a seguinte sección, “Publishing Policies”, é a que menos coherencia presenta en todo o volume. Ante o título esperamos atopar nela as voces dos editores, mais só está presente unha, Celine d’Ambrosio, en representación da Federación de Editores Europeos (FEE), que congrega 26 asociacións de editores da Unión Europea e do Espazo Económico Europeo. D’Ambrosio describe o editor como un director de orquestra e explica as etapas claves do proceso de edición do libro. Canto á tradución, sinala que a tradución dunha obra é a súa prolongación, e non só beneficia aquelas linguas máis minoritarias, senón tamén as máis estendidas, xa que contribúe a fortalecelas fronte ao inglés. Con respecto ao programa Cultura da Comisión Europea (específico para a tradución de obras de ficción entre linguas europeas), sinala os esforzos da FEE por que este programa se estenda tamén á tradución entre linguas europeas e non-europeas, así como a outros tipos de obras.

Completa a sección a contribución dun revisor e corrector (se ben dun dos máis grandes para a lingua española): José Martínez de Sousa. Sousa fai unha relación dos criterios de corrección na tradución, polo que, aínda que a achega non resulta acaída dentro do espírito da obra, si recomendamos a súa lectura e uso como texto de referencia para a didáctica da tradución nos primeiros semestres.

Un espazo importante dentro do volume está ocupado polas asociacións de profesionais da tradución, en concreto, CEATL, APTIC, EIZIE, ATG e ACEtt. As contribucións de todas elas conforman a terceira sección, “Codes of Ethics”.

Ros Schwartz, presidenta de CEATL (Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires), sinala a total vixencia aínda hoxe en día da Recomendación de Nairobi da protección xurídica dos tradutores e a tradución do ano 1976, onde destaca a importancia que ten para a calidade da tradución que haxa unha profesión organizada e cunha remuneración xusta, así como a función chave que a este respecto deben desempeñar as asociacións de profesionais. No CEATL estableceron no ano 1994 unha serie de nove principios básicos que se deberían aplicar en todos os contratos de tradución coas editoras, así como unha serie de sete obrigas dos tradutores. Logo da exposición de diversos casos reais de defensa de tradutores dos seus dereitos, pecha a contribución cunha petición clara: só creando asociacións profesionais fortes e adoptando un código profesional estrito de boas prácticas, as tradutoras e tradutores poderán negociar contratos equitativos coa industria da edición.

Os autores do texto de presentación de Associació Professional de Traductors i Intèrprets de Catalunya (Maya Busqué Francesc Massana) fan unha exposición do que supuxo a fusión de TRIAC (a asociación catalá pro colexio) e ATIC. A súa contribución remata cunha forte alegación a favor do asociacionismo e de establecer máis contacto entre asociacións.¹

As contribucións dos representantes de EIZIE e ATG, Bego Montorio e Alberto Álvarez Lugrís, respectivamente, seguen camiños paralelos. Ambos os dous comezan cunha presentación da súa asociación, mais céntranse a seguir especialmente nos seus proxectos de promoción da tradución literaria. No caso vasco, trátase da colección “Literatura Unibertala” xa antes referida, un bo exemplo de participación do sector dos tradutores nas políticas editoriais, e bo exemplo tamén de colaboración con institucións e editoras. No caso galego, o proxecto clave da ATG é BiVIR, a Biblioteca Virtual da Tradución, que responde a un dos principios fundamentais da asociación: promover a tradu-

1 Podemos completar esta información sinalando que este desexo se fixo realidade no ano 2010: despois de que no ano 2009 Asetrad convidase a unha reunión en Madrid a distintas asociacións co gallo da súa asemblea xeral de socios, un ano despois un total de dezaseis asociacións asinaron en Vigo o acordo-marco de colaboración da chamada Rede Vértice nun encontro organizado pola AGPTI.

ción para e dende o galego, como un elemento chave para a normalización da lingua e cultura de Galiza. En ambos os dous proxectos, os tradutores asinan o contrato directamente coa asociación. Este contrato supón unha garantía fundamental. Montorio pon de manifesto como o respecto do traballo profesional (co recoñecemento dos dereitos de autor, dunhas tarifas axeitadas, incluíndo fases de revisión etcétera) dá como resultado un traballo de calidade. No caso galego, LUGRÍS explica en que consiste o contrato de cesión de dereitos sobre a tradución de obra literaria para a súa edición electrónica en BIVIR, que garante a protección dos dereitos de autor dos tradutores que publican nesta colección fronte a posibles usos fraudulentos de terceiras partes que poidan tomar os documentos electrónicos para os publicaren.

A contribución de ACE Tradutores é relativamente curta en comparación coas colaboracións das demais asociacións, e dá mágoa especialmente se temos en conta o traballo exemplar desenvolvido por ACE Tradutores de estudo e defensa da situación dos tradutores de libros (cómpre sinalar, entre os fitos máis recentes, a publicación no ano 2010 do segundo libro branco) e de interlocución coas Administracións do Estado. Dado que ACE Tradutores forma parte das comisións para a concesión de axudas á tradución entre as linguas do Estado e a tradución de obras españolas a outras linguas (mencionadas tamén na achega de Areses), sería interesante coñecer máis sobre a cuestión, xa que é aí, nesas comisións, onde consideramos que se fai auténtica política editorial.

Na parte máis académica do volume, a cuarta, atopamos as contribucións de Edwin Gentzler, da Universidade de Massachusetts, e das editoras do volume, docentes e investigadoras da Universidade de Vigo. O primeiro fai unha panorámica da cultura e política de traducións nos Estados Unidos, procurando demostrar, como el di, que a tradución está presente en cada aspecto da cultura dos Estados Unidos e visibilizando, para os lectores do volume, a realidade multilingüe dunha cultura que tendemos a cualificar sempre de uniforme e exportadora en termos de edición. Gentzler critica que nos estudos de volumes de traducións literarias só se teñan en conta as publicacións en forma impresa en libro, e achega unha reveladora relación da enorme cantidade de revistas e pequenas editoriais que se dedican á publicación de traducións. Quere deixar claro na súa achega que, para os estudos estatísticos de que é o que se traduce nun Estado, cómpre non permanecer na superficie formada polas grandes casas editoriais e os formatos libro e o monolingüismo, senón ir debaixo da superficie para descubrir que a tradución opera como un código oculto dentro da cultura dominante monoanglófona.

Ana Luna, en liña coa idea de Gentzler de análise do mercado en termos de hexemonía (malia que aplicado a un contexto ben distinto), reclama que está pendente que se faga un estudo global do papel que a tradución ten na configuración da cultura, e por global fai referencia á necesidade de que ese estudo teña en conta como interveñen nas políticas de edición de traducións aspectos ideolóxicos e culturais, así como as relacións de poder, o papel das

institucións e, en xeral, de todos os mecanismos ou factores de control. (Esta obra colectiva e de multiplicidade de voces é, precisamente, debedora dese obxectivo.) A modo do paradigma externo de análise proposto por Bordieu (inferir as regras de xogo a partir das accións observábeis dos xogadores no campo), Luna procura un modelo co que analizar as políticas culturais e o modo en que estas afectan a tradución.

O artigo de Montero Küpper –tamén en liña coa análise das relacións de poder– presenta os resultados e conclusións derivadas dun estudo sobre a presenza da tradución nos peritextos, para o que parte da premisa de que a recepción da tradución está condicionada pola súa presenza nos paratextos. Dado que estes dependen da casa editorial, permítennos estudar a relación que se establece entre editor e tradutor, e Montero faino en termos de “lealdade”, tomando e desenvolvendo o concepto de “Loyalität” de Christiane Nord e empregando como parámetros para a análise tres tipos de lealdade da editora: con respecto ao autor da obra orixinal, con respecto ao autor da tradución e con respecto ao lector. Logo da análise dun corpus de peritextos de traducións ao galego publicadas entre 2000 e 2009, conclúe que se aprecia un comportamento peritextual homoxéneo (entre outros, non se especifica a direccionalidade da tradución nin o título orixinal, que se podería considerar un elemento de lealdade con respecto ao lector). Nas conclusións formula unha proposta concreta de lealdade consistente na inclusión de, como mínimo, os cinco elementos peritextuais seguintes: nome da tradutora na cuberta e na páxina de títulos de forma clara, especificación do copyright da tradución, identificación bibliográfica adecuada do texto (título orixinal, ano de primeira publicación...), especificación da orixe (direccionalidade) e contextualización da autora e da obra con referencias ás culturas orixe e meta.

Pecha o volume un artigo de Valado en que formula unha proposta de método de detección de erro na tradución editorial (en concreto, de material educativo), centrándose para a sinalización do erro na tradución como proceso no canto de como produto. Valado presenta neste artigo parte da investigación desenvolvida na súa tese de doutoramento. A proposta é interesante na medida en que incide na necesidade de establecer protocolos en que se especifiquen claramente as distintas fases e procedementos que cómpre seguir, por exemplo, número e tipo de revisións, formatos en que se realizará cada actuación sobre o texto ou o documento etcétera. Fóra da operatividade do protocolo concreto proposto ou da conveniencia de distinguir até 29 fases e empregar distintos acrónimos –aparentemente complexos– para referirse ao texto-documento en cada estadio, botamos en falta no artigo unha explicación máis clara do que a autora denomina “binomio tempo-competencia” como elemento clave para a calidade e de como este binomio interactúa coa proposta de protocolo. Os conceptos propostos son abondo interesantes como para centrar a contribución nun só deles e ampliálo máis, en especial o primeiro, o binomio tempo-competencia, xa que enlazaría con e completaría dende outra perspectiva as

ideas presentes no volume e que xa referimos anteriormente (particularmente, a incidencia que ten na calidade o recoñecemento do traballo, da competencia).

Para concluír, parécenos interesante tamén resaltar o carácter de resistencia que ten a tradución nas culturas que viven en situación de desigualdade fronte a outra cultura hexemónica, como destacan Luna e Gentzler. Non é un principio novidoso, mais parécenos importante seguir recadando datos e reflexións a este respecto, como as que achegan ambos os autores, e seguir incidindo na necesidade de cuestionarnos se realmente é necesaria nestes casos unha política editorial que configura a oferta de traducións en función do mercado editorial da lingua hexemónica que, á súa vez, se desenvolve influído pola hexemonía da literatura anglosaxona.

A pesar das distintas voces, podemos identificar ao longo do volume varios puntos comúns que se van repetindo, como a necesidade de que se recoñeza o traballo de tradución literaria como un traballo profesional, ou que o recoñecemento do traballo (lealdade, aplicación de tarifas acordades etcétera) repercute na calidade do produto traducido. Un aspecto interesante destas afirmacións é que veñen, en moitos casos, acompañadas de experiencias reais e reflexións. Compartir casos reais de boas prácticas, como os proxectos de tradución de literatura universal do País Vasco ou de Bivir da ATG e os contratos empregados como garantía fundamental dos dereitos de autoría da tradución, o código profesional de CEATL e as súas aplicacións, as vías de promoción da cultura propia no exterior por medio da tradución en Cataluña, Galiza e o País Vasco, ou a frutífera colaboración entre asociacións profesionais (como entre ATIC e TRIAC, ou CEATL), permítennos tirar conclusións e ir buscando camiños cos que participar na conformación das políticas editoriais de tradución. Esta é a liña na que se está a traballar particularmente a nivel de toda Europa en proxectos como PETRA (European Platform for Literary Translation). As autoras deste volume, *Translation Quality Assessment Policies from Galicia*, souberon ver con acerto como conxugar todo iso, e seguen este espírito nos seus proxectos actuais, como na Biblioteca da Tradución Galega (do grupo BITRAGA, formado por Luna e Montero, ademais de por Áurea Fernández e Iolanda Galanes), en publicacións máis recentes, como *Traducción de una cultura emergente. La literatura galega contemporánea en el exterior* do ano 2012 (tamén do grupo BITRAGA, publicada en Peter Lang) e na participación no Comité de Tradución 174 de AENOR (*Valado*).

Patricia Buján Otero

Universidade de Vigo
Asociación Galega de Profesionais
da Tradución e da Interpretación

**ACTUALIDADE E NOVAS ACHEGAS
NA INVESTIGACIÓN DOS ESTUDOS DE
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN ALEMÁN-ESPAÑOL**

Silvia Montero Küpper
Universidade de Vigo
smontero@uvigo.es

[Recibido 07/10/12; aceptado 18/10/12]

Silvia Roiss, Carlos Fortea Gil, María Ángeles Recio Ariza, Belén Santana López, Petra Zimmermann González, Iris Holl (eds.) (2011) *En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán*: Berlin: Frank & Timme Verlag, 576 páx.

A Facultade de Tradución e Documentación da Universidade de Salamanca organiza dende 1999 o Simposio de Traducción/Interpretación del/al alemán (STIAL) e cuxo último encontro, que por vez primeira resultou ser de ámbito internacional, se celebrou en 2011.

As reflexións presentadas na edición IV deste simposio xa se publicaron no mesmo ano 2011 na editorial científica berlinesa Frank & Timme Verlag. Bríndasenos así a posibilidade de coñece-lo *statu quo* da investigación en tradución e interpretación no binomio alemán-español, especialmente desde o ámbito do español (entre os 42 artigos 35 proceden de universidades do Estado español ás que se suman seis de autores alemáns e un autor dinamarqués).

A voluminosa publicación, cuxo obxectivo é dar a coñece-las achegas de tradución dende e cara ó alemán a un público académico así como ás e ós profesionais da tradución e interpretación, abrangue un amplo espectro de temas. Reúne reflexións prácticas e teóricas ó redor de diferentes ramas dos Estudos de Tradución, que se agrupan nos seguintes sete bloques temáticos : tradución literaria (10 capítulos), tradución e lingüística (8 capítulos), tradución especializada (6 capítulos), didáctica da tradución (5 capítulos), tradución audiovisual (4 capítulos), teoría da tradución (3 capítulos) e interpretación (6 capítulos). As análises realizadas sobre unha variedade de tipos de texto obxecto de estu-

do, así como as diferentes achegas no eido da didáctica e da investigación en tradución ou interpretación son na súa maioría extrapolables a outras combinacións lingüísticas.

Dentro de cada bloque, as contribucións sucédense por orde alfabética, segundo os apelidos das autoras e dos autores, sen ter en conta afinidades temáticas.

Pódese consulta-lo índice completo da publicación no sitio web da editorial: http://www.frank-timme.de/uploads/tx_ttproducts/datasheet/978-3-86596-326-0_Inhaltsverz.pdf.

O volume abre co bloque dedicado á Didáctica da Tradución. Ante as esixencias do Plan Boloña e en consonancia coa función primordial da universidade actual de formar “profesionales que la sociedad necesita” explicitada na Lei orgánica de universidades (2001), a avaliación do rendemento académico universitario ocupa un lugar explícito na organización dos estudos do EEES. Búscase mellora-la formación universitaria a través dun sistema de avaliación e ensino que se asemella ós modelos de aprendizaxe e avaliación aplicados no ensino obrigatorio. O bloque sobre didáctica inclúe precisamente capítulos nos que se revisa a didáctica en xeral, así como criterios de avaliación en específico aplicables na carreira (marcadamente profesionalizante) de Tradución e Interpretación.

No primeiro capítulo, a catedrática Pilar Elena presenta un sistema de avaliación integral aplicado á tradución xurídica como ferramenta no proceso de aprendizaxe activa no que se debía ter en conta as diferentes fases e suxeitos implicados. No modelo proposto por Elena participan o profesorado e asemade o alumnado en diferentes tipos e fases de avaliación na que prima o proceso e o resultado da aprendizaxe e non ten unha función “sancionadora”. A citada profesora exemplifica a proposta de sistema de avaliación con criterios, preguntas e exercicios concretos.

Marisa Presas reflexiona tamén sobre a avaliación e sobre a autoavaliación. Avoga polo traballo de tradución razoada no que a regulación metacognitiva por parte do alumnado ocupa un lugar importante. A súa proposta non só inclúe a axeitada sistematización de criterios de avaliación exhaustivos de diferentes tarefas-exercicios, senón así mesmo unha guía de revisión de traducións de interese para docentes e alumnado.

Ana María García Álvarez defende un enfoque cognitivo nunha liña de investigación semellante. A intención desta autora é amosa-lo significado da teoría como medio de avaliación metacognitiva na tradución de referentes gastronómicos alemáns. García Álvarez parte da importancia da percepción para o produto traslativo, polo que insiste na necesidade de intensifica-la capacidade de percepción do alumnado para unha mellor comprensión e tradución de culturemas.

En vista da insuficiente competencia instrumental do alumnado de tradución no tocante ó uso dos dicionarios ou dos corpus monolingües e mul-

tilingües, Silvia Roiss e María Teresa Sánchez Nieto propoñen en cadanseu capítulo alternativas e exercicios que fomentan o uso axeitado das ferramentas léxicas ou documentais na tradución. Partindo das dificultades na tradución ó alemán de castelanfalantes en xeral e das eivas do alumnado no que a campos léxicos se refire, Roiss propón un modelo de ficha para un dicionario electrónico de campos semánticos. Este dicionario incluíría e mesmo visualizaría (en formato vídeo) os significados do respectivo lexema en diferentes contextos. Roiss apunta nas grandes posibilidades de espazo que teñen os dicionarios electrónicos e insiste na novidade da súa proposta que non só incluíría máis equivalentes e contextos, senón asemade indicacións pragmáticas que bota de menos nos dicionarios que hai actualmente no mercado.

M.^a T. Sánchez Nieto, pola súa parte, presenta unha proposta didáctica para desenvolve-la (sub)competencia instrumental na clase de tradución xeral C/A alemán-español. Discute os convenientes e as utilidades dos diferentes tipos de dicionarios monolingües e bilingües alemán-castelán, así como o uso de corpus lingüísticos (*cf.* CREA, DWDS). Pon/presenta/ofrece unha serie de exercicios para potencia-lo uso adecuado de recursos documentais na tradución alemán-español.

No segundo bloque, Traducción y lingüística, inclúense temas útiles para a práctica profesional da tradución, así como para a aprendizaxe práctica da tradución do alemán (*cf.* a tradución de fraseoloxismos ou de verbos).

Hai tres capítulos sobre a tradución de fraseoloxismos dos que destacamos os capítulos das especialistas Nely M. Iglesias Iglesias e Carmen Mellado Blanco, e Aina Torrent. En ambos capítulos, se ben dende achegas diferentes, supérase o plano contrastivo-sistémico como punto de partida que aínda prevalece nos dicionarios bilingües para propoñer equivalencias interlingüísticas a partir de exemplos auténticos.

O capítulo da autoría de Iglesias Iglesias e Mellado Blanco trata do “Significado y análisis de corpus en la fraseografía bilingüe español-alemán”. Despois de presentaren brevemente o ambicioso e prometedor proxecto de investigación FRASESPAL —un estudo cognitivo que parte dun corpus onomasiolóxico de fraseoloxismos alemáns e casteláns (de uso real e actual) de tres amplos campos semánticos—, as autoras explican os criterios de análise dos fraseoloxismos para poder ofertar correspondencias interlingüísticas alemán-castelán. A descrición inclúe unha minuciosa información sobre a fonte, as marcas estilísticas do lema fraseolóxico, as preferencias morfosintácticas, os actos ilocutivos prototípicos, os trazos semánticos dos actantes, o seu significado dentro dos campos conceptuais tratados, etc, ademais de exemplos de uso. Os datos semánticos, pragmáticos e morfosintácticos permiten proporcionar unha detallada información para dicionarios fraseolóxicos bilingües, de utilidade na aprendizaxe de LE, así como para a tradución. Salientámo-lo feito de que, na proposta de fraseoloxismos correspondentes en ambas linguas, as autoras opten polas correspondencias funcionais, deixando nun segundo plano

os aspectos formais. Na última parte do capítulo exemplifican a súa análise partindo dun conxunto fraseolóxico (fraseoloxismo) alemán.

Torrent explica no seu capítulo “Extensión y estructura de la unidad de traducción en la fraseología” as razóns polas que na elaboración dun dicionario fraseolóxico español-alemán se optou por partir de exemplos definitorios (auténticos) para ofrecer unha «equivalencia contextual» (Torrent-Lenzen 2010). A autora destaca que, debido ó carácter inferencial da unidade fraseolóxica, a equivalencia ten que partir da unidade de tradución. Esta unidade de tradución, que poderíamos denominar transfraseolóxica, coincide, segundo Torrent, co exemplo definitorio.

Tendo en conta a énfase das autoras no uso de exemplos reais, aproveitamos para recorda-las facilidades que nos ofrecen os medios tecnolóxicos e as fontes dixitais do século XXI, de xeito que os novos dicionarios deberán ser elaborados con corpus de uso real. Para o par de linguas inglés-galego, por exemplo, xa contamos cun dicionario xeral que se elaborou a partir dun corpus de textos orixinais ingleses e as súas traducións galegas¹.

O capítulo de Eva Fernández Álvarez, “La traducción de paremias en artículos periodísticos a partir de ejemplos de la *Süddeutsche Zeitung*”, parte da importancia dunha correspondencia formal. A autora exemplifica posibles estratexias de tradución analizando as paremias alemás e castelás en busca de equivalencias, denotativa, expresiva e comunicativa. Insta a ofrecer nas traducións unha paremia como equivalencia sen contemplar aspectos de estilística contrastiva (que formarían parte dunha análise da equivalencia expresiva).

É de sobra coñecida a dificultade da tradución de verbos alemáns dunha mesma familia de palabras con diferentes preverbios de significado parecido que a miúdo se soluciona cunha neutralización semántica ou optando por unha especificación no nivel semántico. Héctor Hernández Arocha e Elia Hernández Socas ilustran como descubri-las diferenzas de significado dos verbos *absagen*, *lossagen* e *entsagen* que nos dicionarios monolingües se definen de maneira circular. Estiman necesario explicita-la etimoloxía dos preverbios e os campos denotativos dos verbos xa que a negación denotativa dos verbos analizados da familia *sagen* está motivada pola semántica particular destes preverbios (negativos). Mediante a súa acertada análise lingüística, os autores OU o texto logran amosa-los diferentes matices direccionais inherentes a estes preverbios. Lamentablemente non explican de que maneira se podería sistematiza-la transposición destas diferenzas para ofertar unha maior precisión nas acepcións os dicionarios bilingües solicitada polos autores.

O outro capítulo centrado na tradución de verbos alemáns prefixados é da man de Teresa Molés Cases que presenta o seu proxecto de investigación sobre “La traducción al español de los verbos de movimiento prefijados en ale-

¹ Este dicionario (Gómez Guinovart *et alii*, 2012) conta cunhas 20 000 entradas e 30 000 acepcións acompañadas de 60 000 exemplos.

mán”. A intención deste traballo tradutolóxico é facilitar estratexias tradutivas destes verbos alemáns a partir da análise dun corpus paralelo de traducións do alemán ó español. A autora seleccionou como ferramenta auxiliar a semántica do espazo para clasificar-la direccionalidade e o movemento en alemán. Ofrece un pequeno avance do proxecto mediante a descrición de tres verbos alemáns.

José M.^a Piñón San Miguel presenta unha estrutura de análise para a tradución de textos nos que a forma morfosintáctica (externa) é parte fundamental do sentido, e nos que a estrutura resulta anisomórfica nas linguas implicadas (por exemplo: á declinación dos artigos en alemán, en galego non se corresponde). As reflexións sobre o proceso tradutivo que se verbalizan neste artigo, case a modo de TAP, non deixan de ser unha análise textual para a tradución como a que propuña, por exemplo, Nord (1988) para salvar-la complexidade do transvasamento intercultural.

Inclúese así mesmo un artigo de temática ALE da man de M.^a Ángeles Recio Ariza da Universidade de Salamanca, no que a autora avoga por empregar de maneira máis exhaustiva a gramática cognitiva na aprendizaxe de alemán como lingua estranxeira, especialmente para a tradución e interpretación.

En “La islandificación del texto bíblico en la traducción islandesa de la Biblia de 1908-1912”, Macià Riutort Riutort contextualiza coidadosamente os elementos islandeses nesta versión do *Antigo testamento* islandés de principios do século XX. Explica o autor que os tradutores, seguindo a estética da súa época, optaron por ‘domesticar’ o texto, ofrecendo un mundo referencial escandinavo a través de culturemas islandeses. Ó mesmo tempo, as formas islandificadoras proceden das sagas medievais polo que se retoman trazos estilísticos da literatura islandesa medieval.

O terceiro bloque, Traducción audiovisual, discute diversos aspectos da práctica e docencia da tradución audiovisual.

Abre este bloque a presentación dun estudo da autoría de María Carmen Gómez Pérez e Antonio Roales Ruiz que defenden a conveniencia do uso de subtítulos tradicionais como ferramenta de apoio no proceso de aprendizaxe dunha lingua estranxeira para tradutores. Presentan de maneira esquemática dous tipos de exercicios con subtítulo. Ademais de fomentar-la competencia contrastiva, trabállase a competencia tradutiva a través dunha análise das estratexias tradutivas presentes nos subtítulos, intervindo así nunha transversalidade das materias ‘Idioma’ e ‘Tradución’.

Cristina Huertas Abril analiza a tradución para o cine en lingua inglesa dos referentes culturais das obras literarias referidas na novela *Der Vorleser* do autor contemporáneo Bernhard Schlink, que forman parte do mundo referencial alemán. Constata que o director do filme, Stephen Daldry, optou por adaptar-las obras alemás menos coñecidas incluíndo referentes de obras universais e varias citas literarias para satisfacer-las esixencias do xénero cinematográfico que parte dun grupo destinatario moi amplo e de culturas diferentes. Conclúe o capítulo cunha afirmación algo ousada, na miña opinión, de que «aunque tanto

la novela como la película narren la misma historia, ambas se complementan de forma casi perfecta».

No capítulo “Traducción y doblaje: el cine de Almodóvar en alemán e inglés”, Juan Tomás Matarranz Araque e M.^a Mar Soliño Pazó presentan a análise das versións alemás e inglesas dos filmes *Volver* e *La mala educación* do devandito director, prestando especial atención ós aspectos comunicativos, pragmáticos e semióticos.

O capítulo de Carsten Sinner trata un problema tradutivo que a miúdo pasa desapercibido: as “Relaciones sociales en la traducción de la oralidad fingida: formas y fórmulas de tratamiento como dificultad y problema en la traducción”. A dificultade reside naqueles casos nos que os sistemas de tratamento non coinciden ou nos que a coincidencia só é sistémica, sen que haxa unha equivalencia no seu uso. De feito, opinamos que o uso das formas de tratamento adoita ser moi complexo debido tamén ás variacións de uso diastráticas e diafásicas. O investigador alemán considera que esta dificultade resulta especialmente problemática na tradución para filmes na que non se pode botar man das estratexias tradutivas que se usan nos versionados das novelas para compensa-las diverxencias.

O cuarto bloque, Traducción literaria, é o máis extenso, pois conta con 10 capítulos. Abren este bloque dous capítulos sobre as estratexias nas traducións ó alemán de diferentes textos de Mario Vargas Llosa.

Juan Antonio Albaladejo Martínez inclúe interesantes reflexións sobre a adecuación da estratexia tradutora global de domesticación *versus* estranxeirización no proceso de recreación dunha obra literaria. Considera que as traducións de W. Luchting das novelas *La casa verde* e *La ciudad y los perros* (alemán 1980) pecan dunha marcada estranxeirización que só permite unha comprensión global do texto debido ó uso abundante de préstamos opacos.

A achega de Susanne Cadera, subliña precisamente a conveniencia desta estratexia de Luchting na que o tradutor mestura os respectivos rexistros do TO (estándar ou sociolecto) con préstamos. A autora considera que efectivamente corresponde á estratexia narrativa que emprega o propio Vargas Llosa para evoca-las accións e os lugares creados polo autor. Cadera argumenta que unha das estratexias da narrativa que este autor utiliza é recrea-los diferentes mundos nas súas novelas a través da oralidade (*cf.* variedade lingüística, trazos pragma-lingüísticos). Segundo a autora, a versión da obra *Pantaleón y las visitadoras* da tradutora H. Adler, que opta por un alemán estándar con só algunhas marcas de oralidade tanto no nivel léxico como morfosintáctico, neutraliza a narrativa do novelista peruano en demasía.

As visións diverxentes nestes capítulos evidencian unha vez máis a dificultade de teimar entre as diferentes estratexias tradutivas sen necesariamente traizoalo autor ou a lectora. As diferentes achegas neste bloque insisten, ademais, na importancia de ter coñecementos específicos extratextuais para poder facer unha axeitada tradución dun texto literario.

Así, María del Carmen Balbuena Torezano insiste en que a tradución literaria é unha tradución especializada debido á complexidade da lingua literaria. Por esta razón, e partindo de que o estudiantado de Tradución e Interpretación ten escasos coñecementos filolóxico-literarios, aposta por unha contextualización con textos filmicos e *trailers* nas aulas de tradución de literatura.

A doutora Pilar Martino Albo presenta unha análise minuciosa da forma e do contido (os referentes culturais) que caracterizan o texto autobiográfico *Mein Leben* do pintor austríaco Oskar Kokoschka e que a autora nos achega a través de epígrafes que ela mesmo traduciu. Insiste na importancia da fase de documentación previa á tradución para poder comprenderlo estilo “visual” e o contido da autobiografía deste artista que gozou dunha sólida formación humanista que impregna a súa obra.

A tradutora ó español da novela *Franco's langes Sterben* (1987) do autor suízo Serge Ehrensperger, Claudia Toda Castán, no seu artigo fala dos problemas da tradución de culturemas españois que se recollen no TO en alemán, apoiándose no presuposto de que a tradutora e o lectorado español teñen máis coñecemento da cultura evocada na novela có propio autor.

O capítulo de Nuria Ponce Márquez tematiza o procedemento tradutivo aplicado pola tradutora M.D. Pérez Pablos que logrou transmitir a carga humorístico-cultural inherente ós nomes propios na banda deseñada alemá *Kleines Arschloch* (1990) de Walter Moers.

Outro estudo do mesmo caso preséntasenos no capítulo “La traducción española de *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, de Herta Müller”, a premio Nobel romanesa de orixe alemá afincada en Alemaña dende 1987. Partindo dos problemas de tradución que se poden dar no caso da literatura intercultural alemá, Pino Valera Cuadra anota algúns exemplos desta tradución. Sería desexable facer máis fincapé no transvasamento do estilo poético que tamén se caracteriza pola presenza da lingua romanesa nun nivel semántico. Trátase dun texto no que a lingua romanesa está omnipresente e se mestura semanticamente coa alemá producindo un híbrido².

O capítulo de Belén Santana López céntrase nas dificultades que alberga a tradución da novela *Wadzeks Kampf mit der Dampfmachine* (1918) de A. Döblin, cuxo estilo elíptico obedece ó movemento *Neue Sachlichkeit* (nova obxectividade). En calidade de autora desta versión española, ofrece reflexións ó abeiro do enfoque sociolóxico que parte das relacións sociais no que se produce a tradución. Así, considera importante ter en conta aspectos paratextuais, á vez que revaloriza o papel da tradutora en relación ó produto final. Trátase de aspectos oportunos, pois enfocan as expectativas en relación á tradución por parte da tradutora, da editorial e do lectorado. Santana insiste na xestación do encargo relacionando a posición da tradutora e da editora xunto da aceptación

2 Herta Müller (2009): «Wenn ich auf Deutsch schreibe ist Rumänisch stets Teil meines Gedankenflusses.»

(ou éxito) do TT no mercado. Remite desta maneira ás relacións de lealdade entre a editorial, o lectorado e a tradutora³.

A insistente actividade investigadora no campo da Historia da Tradución tamén se reflicte en dúas achegas críticas deste volume. Mercedes Martín Cinto describe a primeira tradución ó español de *Don Karlos* de Friedrich Schiller publicada na Málaga do século XIX incluíndo aspectos sobre a actividade editorial nesta época en Andalucía.

Na súa achega concisa pero interesante, Carlos Fortea denuncia as «mulitaciones» —sexa pola censura ou pola escasa formación dos tradutores que a miúdo pasan por alto— que sofren moitas obras literarias alemás nas súas versións españolas do século XX e que continúan mesmo nas reedicións . Os exemplos citados por Fortea son proba de que resulta inadiable revisa-la historia da tradución, así como revisar e retraducir moitos textos alemás que pasaron a formar parte do noso sistema literario e cultural. Neste sentido aprema unha política editorial que non se rexa polo mercado para poder contar cunha difusión da literatura (alemá) á marxe dos tópicos e *best sellers*.

Caracterízamo-lo teor xeral destas dez achegas sobre a tradución literaria facéndonos eco das palabras de Belén Santana: «Ser coherente en la incoherencia implica encontrar el punto medio entre el rigor y la inspiración» (2011: 356).

O seguinte bloque titulado Traducción especializada ofrece varios estudos sobre a didáctica e a tradución de textos xurídicos, así como reflexións teóricas cuxo interese vai máis alá da didáctica da tradución.

En “Rechtsübersetzung als Wissensvermittlung”, o profesor danés Jan Engberg reflexiona sobre o abuso do dicionario na tradución xurídica (por parte de alumnado de tradución en busca de solucións que un dicionario xurídico non pode ofrecer). Remitindo á teoría do significado como uso (*cf.* Wittgenstein, *Tractatus logicus philosophicus*) recorda que a xurídica non é unha linguaxe especializada extremadamente fixada e precisa, polo que as correspondencias nos dicionarios só poden ofrecer un punto de partida. Efectivamente, para a tradución dun texto xurídico non só son necesarios uns bos coñecementos específicos dos sistemas xurídicos, senón así mesmo saber cinguirse á transmisión do respectivo significado relevante dunha unidade de coñecemento (‘Wissenseinheit’). Engberg cita como exemplos a tradución de leis e sentenzas que cumpriría interpretar e transmitir a outra lingua sen xeneralizacións nin especificacións dos contidos.

Ana María Medina Reguera céntrase nas diferenzas entre os discursos nos documentos administrativos en alemán e español para defende-la necesidade de ofertar unha adaptación ou reescritura como tradución (funcional) no caso de diverxencias macroestruturais ou discursivas. A súa acertada análise crítica do discurso do *Antrag* alemán e da instancia española logra visualiza-las di-

3 Sobre as relación de lealdade que parten da editorial cara ó autor e cara ó tradutor véxase Montero Küpper (2011).

ferenzas discursivas destes escritos (cuxas funcións se corresponden). Así, as instancias españolas non so teñen unha macroestrutura diferente, senón que evidencian no seu conxunto un discurso de poder da autoridade administrativa, ausente no *Antrag* alemán con formato de carta oficial.

O capítulo da especialista Iris Holl tamén tematiza a didáctica da tradución de textos xurídicos. A sistematización dos documentos notariais que a investigadora ofrece no seu capítulo é unha ferramenta práctica para as/os profesionais da tradución. Holl leva a cabo un pequeno estudo xurídico comparado no que resume a función dos notarios en España e Alemaña antes de presentar unha tipoloxía dos documentos notariais españois e alemáns a partir do contido, da forma e dos efectos.

O bloque de tradución especializada inclúe tamén achegas de tres investigadores noveles sobre aspectos terminolóxicos e estilístico-discursivos. José María Castellano Martínez exemplifica o comportamento (variacións conceptuais e denominativas) na formación ou tradución de neoloxismos do ámbito da euroxerga nas linguas española e alemá. Constata a existencia de variacións conceptuais e denominativas e conclúe que as unidades terminolóxicas deste ámbito son semellantes ás doutras linguaxes especializadas.

Partindo dunha análise fraseolóxica dun corpus comparable composto por sentenzas alemás e españolas e despois dunhas reflexións básicas sobre as colocacións especializadas como problema tradutolóxico, Alejandro Pastor Lara estima que os dicionarios bilingües do ámbito xurídico deberían incluír información de uso contextual das colocacións para así facilitarlle ó tradutor a súa tarefa (*sic*).

Finalmente, o estudo contrastivo que presenta Alice Stender a partir dun corpus comparable sobre a linguaxe económica española e alemá na prensa especializada promete ser proveitoso para a práctica da tradución.

Son só tres capítulos os que conforman o bloque TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN deste volume que está principalmente dedicado a aspectos didácticos e prácticos da tradución.

No capítulo “Bibelübersetzung: ein Kommentar der Thesen und Gegenthesen zur Übersetzungsmethode von Berger/Nord”, Linus Jung, profesor da Universidade de Granada, discute de maneira lúcida as 10 teses e antíteses coas que Klaus Berger e Christiane Nord pechan a introdución á súa tradución de *A Biblia* ó alemán. Os autores desta tradución, que estiman importante para a súa estratexia tradutiva prestarlles unha especial atención ás necesidades do destinatario, resumen nestas 10 teses e antíteses o enfoque funcionalista de Nord.

O novo investigador Christian Bahr estuda dende un enfoque semiótico algúns problemas que xorden na tradución de fontes históricas. Entende a fonte como signo que remite ós feitos históricos que cómpre respectar na tradución para poder verificar estes feitos a través da fonte (traducida) da maneira máis inmediata posible. Indica como estratexia principal que é preciso mante-la finalidade do texto de partida sen se adaptar á cultura do receptor meta. O autor

exemplifica nunha análise da tradución ó alemán das *Cartas de Jamaica* de Simón Bolívar os problemas sintácticos, pragmáticos e semánticos (*cf.* cambio de sentido, polirreferencialidade, nomes propios) que se impoñen sobre todo cando os signos lingüísticos do TO teñen referentes xa inexistentes.

Completan este bloque as reflexións teóricas de Manuel de la Cruz Reio sobre a Tradutoloxía para as que toma como punto de partida o principio da incerteza do físico W. K. Heisenberg. O autor opina que os Estudos de Tradución insisten en demasía na idea da Teoría da Tradución como disciplina ‘científica’, exenta de elementos aleatorios, que intenta perseguir ó detalle unha predicibilidade (inexistente). Nas súas explicacións sobre unha teoría xeral da tradución integradora solicita un enfoque transdisciplinar con relacións recíprocas, que contemple a teoría da posibilidade (Görnitz e Görnitz, 2008).

A última parte, INTERPRETACIÓN, ofrece unha visión da investigación actual en interpretación alemán-español. A extensión moito máis restrinxida dedicada a este ámbito de estudo débese en parte á combinación lingüística alemán-español. Trátase dunha combinación minoritaria xa que en moitas universidades do Estado español só se ofrece alemán como segunda lingua estranxeira.

Este último bloque comeza cun capítulo que resalta a actitude e a función dos intérpretes que actúan nun contexto de guerra. O investigador en historia da interpretación, J. Baigorri Jalón, sérvese da figura de Richard Sonnenfeldt, un soldado estadounidense da Segunda Guerra Mundial, para revelárno-lo papel versátil que desempeñan as/os intérpretes: Sonnenfeldt, que fora inicialmente elixido pola fiscalía dos Estados Unidos para actuar como intérprete nos procesos de Núremberg, pasou a actuar á vez como interrogador. Sinalamos, así mesmo, a interesante afirmación de Baigorri de que a elección de Sonnenfeldt para exercer como mediador polas autoridades se debeu antes á súa lealdade (fora soldado) e non á súa competencia como intérprete. Insiste en que no caso dos intérpretes en situacións conflitivas «lo importante no es solo lo que saben sino quiénes son» ou pretenden ser. Nestas situacións, o código deontolóxico resulta ilusorio: os intérpretes están a miúdo obrigados a manipular a comunicación e á vez tamén a agocha-la súa propia identidade (recordámo-las vivencias de Daoud Hari no conflito de Darfur).

Outra cuestión que atinxe á profesión da interpretación nun contexto actual desenvólvese no capítulo “¿Solo intérpretes profesionales en los servicios públicos?”. A profesora da Universidade de Hildesheim, Concepción Otero Moreno, describe un interesante proxecto piloto de formación de mediadores interculturais nos servizos públicos. Os cursos fan dirixidos a persoas leigas en interpretación, preferentemente inmigrantes en Alemaña que contaban cunha importante experiencia vital ademais dos coñecementos lingüísticos e culturais dos espazos alemán e foráneo. Otero Moreno explica axeitadamente a estrutura así como os contidos do proxecto coa intención de propoñer este proxecto como modelo para cursos desta índole nos diversos países de España.

Valoramos este tipo de iniciativa como moi positiva, en especial para

palia-las necesidades inmediatas que afectan sobre todo a culturas inmigrantes minoritarias para cuxas linguas non adoita haber intérpretes profesionais. Este feito tamén se debe á falta de flexibilidade e espontaneidade da administración universitaria en cuestións organizativas. Con todo, cómpre ter en conta, tal e como tamén sinala a propia autora, que a formación das técnicas específicas, incluídas as destrezas para solucionar problemas non só de índole lingüística (implicación emocional, falta de imparcialidade, etc.) dificilmente se poden proporcionar nun curso desta índole. As universidades, en estreita colaboración coas institucións implicadas, poderían buscar unha vía de formación máis axustada ás necesidades.

O capítulo “Los servicios de interpretación no sistema de salud alemán” de Goretti Faya Ornia dá conta dunha enquisa realizada a pacientes, médicos e intérpretes dunha cidade alemá. Faya Ornia expón cuestións e necesidades coñecidas que, no entanto, carecían de datos empíricos. Sinala que a práctica habitual entre os pacientes estranxeiros é acudir ás consultas médicas cun familiar bilingüe, mentres que o persoal médico adoita botar man de empregadas/os bilingües así como de interpretación telefónica ou presencial. O colectivo médico apunta a necesidade de dispor de intérpretes no cadro de persoal cunha boa preparación técnica (*vs.* intérpretes *freelance* ou os programas informáticos multilingües).

Un dos dous capítulos dedicados á didáctica versa sobre os malentendidos como fenómeno psicolóxico-cognitivo e discursivo da interpretación. Partindo dunha clasificación de Gerzymisch-Arbogast (2003) para malentendidos interculturais na tradución, Elke Krüger presenta (e exemplifica debidamente) unha clasificación de causas de malentendidos na interpretación na fase de recepción. Krüger diferencia malentendidos tanto nun nivel connotativo, denotativo e estrutural, así como de constelacións pragmático-convencionais e de normas discursivas. Trátase dunha útil sistematización para elaborar estratexias que teñen como finalidade perfecciona-las destrezas de recepción e produción de futuras/os intérpretes.

María Brander de la Iglesia avoga por un enfoque ético na didáctica da interpretación dende o punto de vista da metaética. Considera que a usual aprendizaxe dunha deontoloxía prescritiva non favorece a evolución dun pensamento ético. Para unha evolución positiva da ética na aprendizaxe, a autora estima *conditio sine qua non* unha expansión horizontal dunha deontoloxía que emana do comportamento ético do persoal docente universitario. Trátase dun posicionamento pouco común (mais construtivo) no que fai resoar unha ética a miúdo atrofiada no ámbito laboral (universitario) e a miúdo marcado por un ambiente competitivo e mesmo violento. Con todo, para levar a cabo esta proposta precisaríase un espazo educativo cunhas condicións estables de traballo, libre de arbitrariedades que en tempos de recortes dificilmente se poden dar.

O derradeiro capítulo deste bloque, que pecha o volume, céntrase no *voice-over*, ou voz superposta, nas noticias televisivas. O especial interese recae na

función comunicativa de autenticidade deste recurso que a investigadora Ramona Schröpf analiza dende un enfoque tradutolóxico e da lingüística mediática. Apunta nas restricións cuantitativas así como nas cualitativas que se rexistran, sobre todo, debido ás neutralizacións e ós marcadores de oralidade necesarios para mante-lo carácter de espontaneidade do discurso orixinal. A autora subliña que, nas traducións *voice-over*, a invariante no plano do contido fica relegada a un segundo plano a favor da autenticidade. Considera que nun estudo exhaustivo das traducións e dos marcadores de oralidade sería imprescindible analiza-la interacción entre os marcadores e o contexto paralingüístico.

En definitiva, podemos afirmar que se trata dunha publicación sumamente interesante, non só pola súa actualidade (o congreso celebrouse en 2011) senón tamén pola variedade temática que ofrece. Unha boa parte de autores e autoras presentes neste volume buscan unha mellora na docencia da tradución e da interpretación ofrecendo aspectos innovadores que revisan as estruturas tradicionais do ensino universitario para propoñer modificacións que se axustan ás situacións e necesidades actuais. Aínda así, consideramos que hai capítulos que pecan de epígrafes esaxeradamente básicos nun volume dirixido á comunidade científica na especialidade de Tradución e Interpretación (*cf.*, por exemplo, os capítulos sobre a tradución de filmes de Almodóvar ou sobre a euroxerga, entre outros). Neste senso saltan tamén á vista as investigacións realizadas dende especialidades afíns á tradutoloxía (*cf.* os capítulos de Fernández Álvarez ou de Pastor Lara).

Finalmente, quero solicitar que na organización do seguinte STIAL se inclúan de maneira explícita as propostas que teñan en conta calquera lingua do Estado español. Non só consideramos que as dificultades e os temas de investigación se solapan, senón que estou así mesmo convencida de que se lograría completa-lo espectro da investigación dende e cara ó alemán no conxunto das áreas lingüísticas españolas e nos países xermanófonos.

Bibliografía

- GERZYMISCH-ARBOGAST, H. 2003. “Interkulturelle Missverständnisse in Text und Translation. Einige Überlegungen am Beispiel des Englischen und Deutschen.” En: BAUMGARTEN, N., *et alii* (eds.) *Übersetzen, interkulturelle Kommunikation, Spracherwerb und Sprachvermittlung – das Leben mit mehreren Sprachen. Festschrift für Juliane House zum 60. Geburtstag*. Zs. für interkulturellen Fremdsprachenunterricht, 2003. [en liña], 8 (2/3), 40-51.
- GÓMEZ GUINOVART, X./ÁLVAREZ LUGRÍS, A./DÍAZ RODRÍGUEZ, E. 2012. *Diccionario moderno inglés-galego*, Milladoiro: 2.0 Editora.
- GÖRNITZ, Th./GÖRNITZ, B. 2008. *Die Evolution des Geistigen – Quantenphysik – Bewusstsein – Religion*. Gotinga: V&R.

- LEY ORGÁNICA 6/2001, de 21 de diciembre, BOE 307, 24 de diciembre de 2001.
- MONTERO KÜPPER, S. 2011. "Loyalty of Publishers and Quality: Galician Literary Translation Peritexts (2000-2009)". En LUNA ALONSO, A./MONTERO KÜPPER, S./VALADO FERNÁNDEZ, L. (eds) *Translation quality assessment policies from Galicia 2011*, Berna etc.: Peter Lang, p. 235-252.
- MÜLLER, H. 2009. *Tübinger Poetik-Vorlesungen* [audio]. Tübinga: Konkursbuch-Verlag Gehrke.
- TORRENT-LENZEN, A. 2010. "Hacia una teoría de la traducción de fraseologismos (tomando como ejemplo el par de lenguas alemán-español.) En ILIESCU, M./SILLER-RUNGALDIER, H./DANTER, P. (eds.) *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Innsbruck 2007*, vol. 1, Tübinga: Niemeyer, p. 673-680.
- WITTGENSTEIN, L. ²¹1989 (1952). *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/Meno: Suhrkamp.

A TENTACIÓN DE CONVERTIR A NOITE EN *NIGHT*

Pereiro, Lois. 2011. *Collected Poems*. Traducido do galego ao inglés por Jonathan Dunne. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Sofia, Bulgaria: Small Stations Press, 2011.

Poucos-as poetas semellan máis propicios ca Lois Pereiro para a tradución da súa obra, pois o propio autor, ao comentar o plurilingüismo dos seus poemas, recoñeceu: «Non podo eludir a tentación de converter a noite en *night* ou *Nacht*» (en Rivas, 1985, p. 8). É como se, durante o proceso de creación, o poeta xogase coa posibilidade de voces alternativas noutras linguas co obxectivo de incorporar na súa poesía outras perspectivas e expresar os seu recoñecemento doutras fontes literarias das que el mesmo bebeu. Por outra parte, poucos-as tradutores-as semellarían máis axeitados para verter ao inglés os versos de Lois Pereiro ca Jonathan Dunne, dado o seu profundo coñecemento da literatura e a lingua galegas, así como a súa experiencia como tradutor e, non menos importante, como poeta. Dunne é xa unha figura esencial no eido de tradución da literatura galega á lingua inglesa grazas ás súas coidadas versións en obras como a ambiciosa *Anthology of Galician Literature 1196-1981 / Antoloxía da literatura galega 1196-1981* (2010a) editada por el mesmo, ou ben na edición e tradución dunha escolma de poesía galega contemporánea para *Poetry Review* (2010b) ou na súa tradución da poesía e a narrativa de Manuel Rivas (2000, 2001, 2002, 2003, 2009, 2010). Nas traducións de Dunne que teño consultado ata o momento, sempre atopei unha gran profesionalidade e rigor, unha exquisita elegancia nas versións inglesas e un profundo respecto polo texto orixinal.

Calquera especialista en tradución é consciente do alto grao de interferencias coas que irrompe no texto fonte a persoa que traduce –mesmo desde o momento da elección do texto a traducir– ata o extremo de que o termo “fidelidade” xa resulta sospeitoso de querer ben encubrir ou ben transcender ditas inevitables, en ocasións deostadas e noutras desexadas, interferencias. Malia estas necesarias reservas arredor da noción de fidelidade, eu salientaría en Jonathan Dunne a prioridade que lle dá tanto aos textos fonte como aos seus autores-as para a súa difusión entre o público lector internacional, sen por elo agochar o seu importante papel no proceso. Lonxe da tradicional invisibilidade

do-a tradutor-a, Dunne inclúe, como é de rigor, o seu nome nas páxinas interiores dos títulos dos libros e presenta o seu perfil profesional nas lapelas ou páxinas finais. O seu admirable *curriculum* ten sido salientado polos medios de comunicación, lexitimando deste xeito a súa intervención como editor e/ou tradutor de literatura galega. Dunne intervén tamén nalgunha ocasión con algunha nota aclaratoria nos libros que traduce, pero non semella ser amigo de incluír neles estudos introdutorios ou notas, deixando o seu proceso reflexivo sobre a práctica da tradución para ensaios en revistas culturais e filolóxicas. Sen embargo, desde o meu punto de vista de filóloga e responsable da edición e tradución dalgúns textos literarios, considero que sería desexable que interviñese nos propios volumes traducidos fornecendo máis información sobre os retos que asumiu como tradutor en cada un deles, xa que a súa experiencia resulta moi valiosa para todos-as nós.

Collected Poems, de Lois Pereiro, foi publicado en 2011 con motivo da elección do poeta monfortino como escritor homenaxeado no Día das Letras Galegas dese ano. A tradución de Jonathan Dunne está publicada conxuntamente pola editora que el mesmo dirixe, xunto con Tsvetanka Elenkova, e pola Xunta de Galicia. Non é a primeira vez que Dunne publica as súas traducións con algunha subvención do goberno galego e os tradutólogos farán ben en analizar o impacto que as subvencións de organismos oficiais teñen na elección, tradución e difusión das obras traducidas. Ata que punto e de que xeito se implican os organismos patrocinadores na difusión da publicación? Límitanse acaso a subvencionar e requirir que conste a referencia á súa subvención e o seu logo no libro traducido? Cal é o efecto que a tendencia ideolóxica do organismo oficial do momento pode ter na recepción nacional ou internacional da obra traducida? Algún tipo de patrocinio parece ineludible porque, se ben a narrativa dun autor de fama internacional como Manuel Rivas pode atopar con facilidade unha casa editora no mundo anglófono, este non é tan doadamente o caso da poesía, que adoita precisar dun subsidio que cubra os gastos de tradución, publicación e dos dereitos de tradución. Quero remarcar, así e todo, que na cuestión dos dereitos de tradución as editoriais e escritores-as de Galicia adoitan amosar unha dilixencia e xenerosidade pouco común noutras latitudes á hora de permitir a tradución dos seus textos galegos a outras linguas estranxeiras. Esta xenerosidade, pola contra, podería ser interpretada como unha manifestación da debilidade dos sistemas literarios minorizados, pois aínda están na situación de ter que priorizar a difusión dos-as autores-as sobre a súa lexítima profesionalización. Hai, sen embargo, unha variedade de opcións ideolóxicas e persoais sobre a cuestión dos dereitos de autor e de tradución que obriga a pronunciarse con cautela nesta cuestión e evitar xeralizacións.

Curiosamente, *Collected Poems*, de Lois Pereiro, non é a tradución dun volume en galego coa poesía completa do mesmo autor, senón que reúne para esta edición en lingua inglesa os dous poemarios publicados por Pereiro en vida, *Poemas 1981/1991* (Positivas, 1992) e *Poesía última de amor e*

enfermidade 1992-1995 (Positivas, 1995), e mais o poemario *Poemas para unha loia* (Espiral Maior, 1997), publicado postumamente. A edición traducida por Jonathan Dunne comeza con este último libro porque os seus poemas xa foran aparecendo na revista *Loia* con anterioridade. Paréceme unha decisión acertada porque o propio Pereiro salientara en varias ocasións a diferenza estilística, temática e anímica entre os seus primeiros poemas e os incluídos no seu derradeiro libro publicado en vida: «Eu tiven unha etapa, na época de *Loia*, decadente. Pasei, logo, a unha poesía máis entroncada coa vida actual, esa viveza da vida nese ambiente metálico que temos todos na vida diária, sobre todo na vida urbana» (en Carballido, 1990).

A edición de *Collected Poems* é monolingüe, polo que os textos de Lois Pereiro aparecen só na versión inglesa de Jonathan Dunne. Unha edición monolingüe permite normalmente incluír máis textos e unha maior variedade deles ca unha bilingüe, sendo ademais posible que unha parte importante do público lector prefira unha lectura continuada en lingua inglesa sen a interrupción dunha lingua que descoñece. No caso que nos ocupa é certamente meritorio que se incúan os tres poemarios de Lois Pereiro publicados previamente por separado. Sen embargo, a tradución de poesía gaña moito, ao meu entender, cando vai acompañada da versión orixinal. A edición bilingüe non só permitiría visibilizar a lingua galega, senón que axudaría aos-ás lectores-as a recoñecer rimas e aliteracións, así como as tensións entre a liña do verso e a unidade sintáctica da versión orixinal. Pero non sempre temos a posibilidade de levar a cabo unha edición bilingüe debido ás limitacións presupostarias, ás preferencias dunha casa editora en particular, ao formato dunha colección concreta, etc. Para a tradutoloxía, resulta interesante profundar, en cada caso, nas relacións que se dan entre texto fonte e texto meta dependendo de se a edición é monolingüe ou bilingüe: o grao de liberdade, por exemplo, co que se acomete a tarefa de traducir en función de se o texto orixinal está, ou non, na páxina contraposta. No caso da tradución de Dunne predomina o seguimento atento ao texto fonte mentres que as liberdades interpretativas adoitan limitarse a salvagardar a corrección de estilo na lingua inglesa. Así, por exemplo, o epígrafe inicial de *Poesía última de amor e enfermidade 1992-1995* comeza cunha dedicatoria: «Ós meus, ás miñas [...]. A eles, e sobre todo a elas [...]» (1995, 5). De todos-as é coñecido que a lingua inglesa adoita ter menos marcadores de xénero gramatical cas linguas romances. Por esta razón, xa que non pode distinguir entre «eles» e «elas», a tradución de Dunne comeza cun xenérico «To my people» (2011: 87). Hai, sen embargo nesta dedicatoria, unha énfase especial na importancia das figuras femininas na vida e na obra de Lois Pereiro que Dunne recolle axeitadamente cando dúas liñas despois traduce «A eles, e sobre todo a elas» por «To all, especially the women among them», onde o pronome persoal feminino é substituído polo substantivo «women», co que, ao meu entender, o suxeito feminino recupera a presenza e visibilidade que percibimos no orixinal.

Xa mencionei o recurso ás linguas estranxeiras na poesía de Lois Pereiro, unha característica de estilo que se manifesta especialmente cando inserta as citas doutros autores entre os seus versos a modo de *collage*. Detereime, para rematar, nunha destas citas co obxecto de comentar os diversos graos de intervención que se poden asumir na tradución. Precedendo ao poema VI da segunda sección “Luz e sombras de amor resucitado (1995)” en *Poesía última de amor e enfermidade 1992-1995*, Pereiro colocou na páxina impar a seguinte referencia a Gérard de Nerval:

(¿E serei eu tamén como **Nerval**, “le ténébreux, le veuf...”, o sen consolo, Príncipe de Aquitania na torre abolida? [...]). (1995, p. 36)

Os versos iniciais do soneto “El Desdichado”, de Nerval, din exactamente:

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l’Inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie

Observamos que Lois Pereiro opta por citar entre comiñas e en francés só os dous adxectivos substantivados : «le ténébreux, le veuf...» e continúa coa súa propia tradución ao galego: «o sen consolo, / Príncipe de Aquitania na torre abolida». Pereiro comeza, logo, recoñecendo a fonte orixinal francesa, pero a continuación fai seus os versos de Nerval ao traducilos. Unha opción á hora de traducir ao inglés esta cita consistiría en deixar en francés só o que Pereiro cita nesta lingua e continuar os versos en inglés. Outra opción sería incorporar a cita completa en francés. Despois de todo, o mesmo T.S. Eliot, quen remata o seu poema *The Waste Land* –tan admirado e citado por Pereiro– cunha referencia a estes versos, fai uso da cita en francés: «Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie». Unha terceira opción, a escollida por Jonathan Dunne, é traducilo todo –o galego e o francés– ao inglés –descoñezo se a súa tradución dos versos de Nerval é propia ou se segue a outro autor, pois hai traducións que optan por “ruined” ou “destroyed” no lugar de “abolished”:

Am I to be like Nerval,
“the Dark One, the Widower, the unconsolated,
The prince of Aquitaine whose Tower is abolished?” (2011,
p. 118).

Observamos que, ademais de traducir ao inglés toda a cita de Nerval, Dunne marca claramente a súa extensión real entre parénteses, co que o seu labor de tradución complementábase neste caso co labor de edición. Non podó

agochar que das tres opcións a miña preferida sería a primeira, para poder manter o plurilingüismo do que Pereiro tanto gustaba e porque me interesa esa “apropiación” que fai o poeta monfortino dos versos de Nerval. Recoñezo, sen embargo, que calquera das tres opcións provoca reflexións e lecturas moi suxestivas, que é o que, ao meu ver, debe facer unha tradución sempre que, como é o caso desta proposta de Jonathan Dunne, estea ben informada e cumpra cos requisitos de calidade e rigor que merece a obra de Lois Pereiro.

Referencias bibliográficas

- CARBALLIDO, M. 1990. “Lois Pereiro. Á xente estráñalle a miña linguaxe poética”. *A Nosa Terra*, 429, 15 de febreiro, p. 21.
- DE NERVAL, Gérard. 1854. “El Desdichado” <http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado.php>. Consultado o 21/06/2012.
- DUNNE, Jonathan (editor e cotradador). 2010a. *Anthology of Galician Literature 1196-1981 / Antoloxía da literatura galega 1196-1981*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Vigo: Xerais e Galaxia.
- (editor e tradutor). 2010b. *Contemporary Galician Poets. A Poetry Review Supplement*. Londres: The Poetry Society.
- ELIOT, T.S. 1922. *The Waste Land*. <http://eliotswasteland.tripod.com/>. Consultado o 21/06/2012.
- PEREIRO, Lois. 1992. *Poemas 1981/1991*. Santiago de Compostela: Positivas.
- 1995. *Poesía última de amor e enfermidade 1992-1995*. Santiago de Compostela: Positivas.
- 1997. *Poemas para unha loia*. A Coruña: Espiral Maior.
- RIVAS, Manuel. 1985. “Lois Pereiro: Iste é un povo que sabe suicidar-se”. En *Luzes de Galicia*, 0, p. 7-9.
- 2000. *Butterfly’s Tongue*. Tradución de Jonathan Dunne e Margaret Jull Costa. Londres: Harvill Press.
- 2001. *The Carpenter’s Pencil*. Tradución de Jonathan Dunne. Londres: Harvill Press, Nova York: Overlook Press.
- 2002. *Vermeer’s Milkmaid & Other Stories*. Tradución de Jonathan Dunne. Londres: Harvill Press. Nova York: Overlook Press, 2008.
- 2003. *In the Wilderness*. Tradución de Jonathan Dunne. Londres: Harvill Press. Nova York: Overlook Press, 2006.
- 2009. *From Unknown to Unknown*. Tradución de Jonathan Dunne. Sofía, Bulgaria: Small Stations Press.
- 2010. *Books Burn Badly*. Tradución de Jonathan Dunne. Londres: Harvill Secker.

Manuela Palacios González
Universidade de Santiago de Compostela

FORKED TONGUES

PALACIOS GONZÁLEZ, Manuela (ed) 2012. *Forked tongues. Galician, Basque and Catalan women's poetry in translations by Irish Writers*. Shearsman Books. ISBN: 9781848612419. 186 páx.

Como o fixeron patente Johan Heilbron y Gisèle Sapiro na obra *La traduction littéraire, un objet sociologique* (2002), as linguas do mundo constitúen un sistema de comunicación organizado de forma xerárquica que se ve reflectido no fluxo e circulación das traducións. Na actualidade o inglés imponse como lingua franca internacional indispensable en practicamente todos os eidos, incluído o administrativo. No ámbito literario as traducións procedentes do inglés ocupan máis do 50 %, converténdoa así na lingua hipercentral.

Dentro do polisistema concreto que configura a literatura inglesa atopámonos cos subsistemas literarios canónicos, a literatura inglesa e a norteamericana ou, para ser máis precisa, a estadounidense; polo outro, situamos os subsistemas non canónicos que andan en busca do centro. Nesta posición podemos citar numerosas literaturas minoritarias con distintas denominacións: a literatura postcolonial, a literatura de mulleres, a literatura de inmigrantes, as literaturas emerxentes, etc.

A antoloxía poética Forked Tongues que nos brinda desta volta a profesora Manuela Palacios sitúase unha vez máis na periferia por tres motivos fundamentais. Como se engade no subtítulo *Galician, Basque and Catalan women's poetry in translations by Irish Writers* trátase dunha selección de poemas de autoría feminina escritos nas tres linguas minoritarias do Estado español: galego, catalán e vasco que buscan visibilidade internacional mediante a tradución cara á lingua franca.

O propio título, que se presta a diferentes traducións *Linguas galladas, Linguas bifidas...*, pretende reflectir tamén a relación que manteñen estas autoras co resto dos creadores e creadoras do país que, aínda sendo bilingües coma elas, prefiren adoptar a lingua central e non a lingua minoritaria. Para estas autoras, como declaraba a escritora vasca Itxaro Borda nunha entrevista no ano 2011 cando recibía o premio Rosalía de Castro do Pen Clube (VIII edición do 2010, ao mesmo tempo que o poeta asturiano Antonio Gamoneda, a catalá Francesc Parcerisa e o brasileiro Lêdo Ivo) só polo feito de escribir nas linguas minoritarias xa é escribir contra o conformismo. Efectivamente, ensalzar as

linguas minoritarias e/ou minorizadas representa non só unha forma de resistencia e de ruptura cos criterios da maioría senón tamén coa lei do mercado que pretende impoñer sempre o seu criterio.

Por outra parte, as tres literaturas orixinais representadas nesta antoloxía mediante esta selección de textos escritos nas linguas cooficiais do Estado español están a buscar recoñecemento exterior e ao ser vertidas ao inglés, é dicir, á lingua hipercentral, as posibilidades de recoñecemento internacional ou de divulgación incrementáanse. Está claro que se trata de textos pouco ou nada comerciais, mesmo poderíamos pensar que van dirixidos a un circuito case exclusivamente académico. No entanto, a compilación publicada pola editorial Shearsman Books non se limita a presentar estas literaturas a un público irlandés senón que pretende chegar ata un lector potencial noutros países anglófonos como Australia na que máis dun 9 % da súa poboación son de descendencia irlandesa. Tamén abre portas cara a outras culturas que buscan rarezas para ofrecerlles aos seus lectores máis selectos.

Ademais das características do código lingüístico que as une, as autoras dos textos vertidos comparten todas a paixón polo xénero lírico. A poesía, definida como o medio de expresión literaria da beleza e caracterizada pola mirada interna e a expresión directa do sentimento do/da poeta, esixe un esforzo suplementario de interpretación ao propio lector ou lectora e por conseguinte ao tradutor ou tradutora. Nos tempos que corren os textos poéticos gozan dunha escasa consideración social e só un público moi minoritario se amosa fiel á poesía como espazo de reflexión. Seguimos, polo tanto, na marxe da marea da narrativa que na actualidade é a que goza da maior aceptación no ámbito internacional.

A experiencia de Manuela Palacios neste tipo de proxectos non é nada nova xa que leva varios anos difundindo a poesía irlandesa e galega con obras como *Pluriversos: seis poetas irlandesas de hoxe* (Follas Novas, 2003), edición bilingüe que traduce en colaboración co poeta e profesor Arturo Casas; *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy* (GONZÁLEZ, Helena e PALACIOS, Manuela (editoras), Netbiblo, 2008) e *To the winds our sails : Irish writers translate Galician poetry*, editada esta vez en colaboración coa poeta irlandesa Mary O'Donnell. A antoloxía presenta unha selección de poemas traducidos ao inglés e ao irlandés por poetas irlandesas e irlandeses de dez escritoras galegas que, por certo, son as únicas que a Biblioteca Nobel ten a ben incluír na súa colección de autores galegos propostos.

Esa boa relación que Manuela Palacios mantén coas creadoras e creadores irlandeses foi a que lle permitiu levar a cabo este proxecto fraguado no XXVIII encontro da Federación Galeusca. Os diferentes escritores dos sistemas literarios vasco e catalán presentes no encontro celebrado en Barcelona o día da tradución (30 de setembro) do ano 2011 co lema “A tradución literaria. Profesión e creación” propuxéronlle a idea de editar unha nova antoloxía que ofrecese unha visión da poesía de mulleres das tres literaturas minoritarias do país. Despois de varios meses en posesión da editorial Shearsman Books, *For-*

ked Tongues. Galician, Basque and Catalan women's poetry in translations by Irish Writers saía á luz. A profesora Palacios recibía a feliz noticia da súa publicación o día seguinte de que a prensa internacional se fixese eco do anuncio da tregua definitiva de ETA. ¿Intención ou simple coincidencia?

En calquera caso a obra desafía unha vez máis o mercado do libro e a tradución literaria, ampliando nesta nova antoloxía a súa lista con outras poetas contemporáneas que mesmo en tempos de crise e penurias teñen a ousadía de expresarse, como dixemos, nas linguas cooficiais e non na lingua maioritaria do país. A intención fundamental do traballo consiste en visibilizar as culturas minorizadas:

Historical and political circumstances have made of Galician, Basque and Catalan *minoritized* vernaculars, a phenomenon which justifies the necessity of positive action towards their visibilization and dissemination, such as the one this anthology aspires to facilitate by including the original texts. (Palacios 2012: 7)

Efectivamente, *Forked tongues* recolle textos de Pilar Pallarés, Chus Pato, Lupe Gómez Arto, Yolanda Castaño, María do Cebreiro (Galicia); Itxaro Borda, Miren Agur Meabe, Castillo Suárez, Leire Bilbao (País Vasco); Vinyet Panyella, Susanna Rafart, Gemma Gorga, Mireia Calafell (Cataluña). As recreacións en inglés dos poemas orixinais corren a cargo de autores e autoras irlandeses como Maurice Harmon, Lorna Shaughnessy, Anne Le Marquand Hartigan, Máighréad Medbh, Mary O'Donnell, Celia de Fréine, Catherine Phil MacCarthy, Susan Connolly, Paddy Bushe, Michael O'Loughlin, Paula Meehan, Keith Payne e Theo Dorgan. A súa colaboración como tradutores e tradutoras é un valor engadido moi importante na difusión das autoras e das culturas orixinais. Pois como xa defendía Carlos Casares no *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas*, “Nas sociedades contemporáneas a vitalidade dunha cultura mídese pola súa visibilidade” (2003: 2).

Referencias Bibliográficas

- CASARES MOURIÑO, Carlos 2003. *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas. Unha primeira achega*. Edición Consello da Cultura galega. Sección de Cultura galega no Exterior. Edición especial para culturagalega.org co gallo de Día das Letras Galegas 2003. http://www.culturagalega.org/especiais/aviles/catalogo_traducidas.pdf
- HEILBRON, Johan & Gisèle SAPIRO, 2002. *La traduction littéraire, un objet sociologique*, París: Le Seuil, Actes de la recherche en sciences sociales.

Áurea Fernández Rodríguez
Universidade de Vigo

ZAZÍ NO METRO

QUENEAU, Raymond. 2009. *Zazí no metro*. Tradución de Henrique Harguindey Banet. Ames: Laiovento, 2009. ISBN: 978-84-8487-165-1. 155 páx.

Henrique Harguindey iniciou o seu labor tradutor en 1978 coa versión galega de *O poema do país que ten fame* de Paol Keineg. En 1990 publicou a súa tradución máis ambiciosa, *Gargantúa e Pantagruel* de François Rabelais, que obtivo o premio Ramón Cabanillas 1991. En 1995 apareceu a tradución de *Exercicios de estilo* de Raymond Queneau, que Harguindey traduciu en colaboración con Xosé M. Pazos. Do ano seguinte son *Carta das illas Bailarinas* de Prévert e *A noite xusto antes dos bosques/Combate de Negro e de Can* de Bernard-Marie Koltès. En 1998 publicouse *O Reiciño de Galicia* de Victor Hugo e *Macbett* de Eugène Ionesco e no ano seguinte *Historia do rei Kabul 1º e do seu pinche Galván* de Max Jacob, *Candide* de Voltaire e *Tres pezas cómicas medievais*, reunión de traducións xa publicadas. En 2000 e 2001 publicáronse respectivamente *Os constructores de imperios ou o schmürz* e *A escuma dos días* de Boris Vian. De 2002 é *A cantante calva* de Ionesco e de 2004 son *Cuarto libro* de Rabelais e *Rinoceronte* de Ionesco. Dous anos despois publicouse a súa versión de *Emilio ou Da educación* de Jean-Jacques Rousseau e en 2007 *O burgués fidalgo* de Molière e *O caso da rúa de Luourcine* de Eugène Labiche. (Garrido Vilariño en Lafarga & Pegenaute, 2009: 507-508).

A obra que reseñamos aquí, *Zazí no metro* é unha tradución, ao noso ver, extraordinaria pola súa calidade léxica, así como polo alto grao de idiomaticidade que posúe. Harguindey mantén na medida do posible os complexos xogos léxicos do orixinal, que tanto caracterizan ao autor da obra francesa, Raymond Queneau. (*Zazie dans le métro*. París: Gallimard, 1959); e trata en todo momento de achegar ao máximo a tradución ao público galego. O tradutor non só traslada as verbas de Queneau dende o francés cara ao galego con mestría, senón que en determinadas ocasións, por ousado que pareza o comentario, mesmo as mellora, como podemos comprobar nos exemplos seguintes:

- Unha das frases clave da obra é a que caracteriza ao papagaio Laverdure (Verduriña): “Tu causes, tu causes, c’est tout ce que tu sais faire?” que Harguindey traduciu con moito atino por: “Peteiro, peteiro, facer non fas

nada” (páx. 28)¹. Co termo “peteiro” o autor fai referencia ao bico da ave, ao tempo que indica a calidade de paroleiro desta.

- Da mesma maneira, nunha discusión sobre os monumentos parisienses entre dous personaxes, Gabriel e Charles, este último afirma: “C’est le Sacré Coeur”, ao que o que o outro responde: “Et toi, tu ne serais pas par hasard le sacré con?”. Harguindey traduce con fortuna este diálogo por: “É o sagrado corazón”. “E ti por casualidade non serás o tarado conachón?” (páx. 72). Ademais do sentido, o tradutor non só mantén o paralelismo métrico do orixinal senón tamén o fónico, dada a similitude neste eido entre “sagrado corazón” e “tarado conachón”, o que ademais lle permite converter a rima orixinal asonante en consonante.
- Noutra discusión entre outros dous personaxes, Bertin Poirée (Sansón Poiró) e Marceline (Marcelina), esta última corrixe o erro na conxugación verbal do primeiro exclamando:
- “Vêtissez-vous! On dit vêtez-vous! Mais vous êtes nul!”. A solución do tradutor é: “Véstase! Dise vístase! Vostede si que é besta!” (páx. 132) coa que mantén a incorrección léxica do personaxe mediante o termo “véstase” ao tempo que establece novamente un paralelismo fónico entre “véstase” e “besta”.
- Neste último exemplo, un dos personaxes propón ir comer unha sopa de cebola para afogar as penas: “La soupe à l’oignon qui berce et qui console”. Harguindey aproveitou a rima entre “cebola” e “consola” que, xunto co termo “arrola”, dá lugar a unha tradución que se podería clasificar como poética, dada a súa perfecta simetría: “A sopa de cebola que arrola e que consola” (páx. 143).

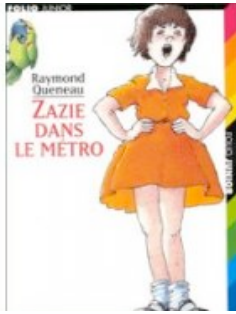
No tocante ao que denominamos aspectos paratradutivos, segundo Garrido Vilariño:

Distínguese entre *peritexto*, que inclúe aqueles elementos que aparecen fisicamente na obra: título, prólogo, notas, dedicatorias, deseños da cuberta... e *epitexto*, que inclúe as mensaxes sobre a obra que se sitúan no exterior desta: anuncios en revistas ou xornais, entrevistas ao autor, críticas... (Garrido Vilariño, 2003-2004: 31-39)



Gallimard,1959

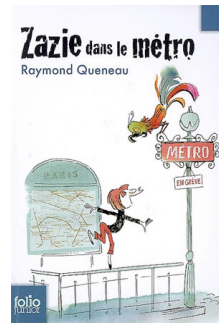
1 A paxinación corresponde á tradución de Harguindey da obra de Queneau (2009).



Gallimard,1999



Gallimard,2008



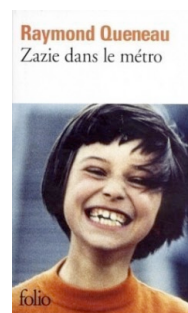
Gallimard,2009

No caso de *Zazie dans le métro* e no tocante ás cubertas, nas edicións francesas predominan deseños da protagonista, ben sexan da cativa soa ou xunto con outros personaxes. (Véxanse as seguintes imaxes das cubertas de Gallimard de 1959, 1999, 2008 e 2009).

É importante sinalar que partir da estrea do filme de Louis Malle do mesmo título, *Zazie dans le métro*, en 1960 as cubertas comezan a incorporar imaxes da película e mesmo naquelas que manteñen os deseños, estes son moi semellantes aos protagonistas. (Véxanse as seguintes imaxes das cubertas de Gallimard, 1960 e 1972).



Gallimard,1960

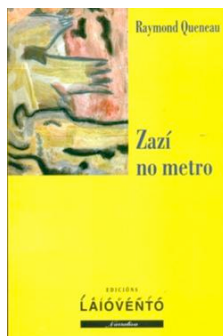


Gallimard,1972

Porén, ao contrario que acontecía nas cubertas francesas, na cuberta galega da editorial Laiovento non aparecen deseños da cativa, nin imaxes do filme, senón a ilustración dun cadro da pintora santiaguesa Aurichu Pereira. A editorial escolle para as obras que integran a colección de narrativa da que forma parte *Zazie no metro* un estilo moi semellante. Este consiste nun fondo monocromo no que destaca unha obra pictórica na parte superior esquerda, xunto co nome do autor e o título da obra na parte superior dereita. Por último, tamén inclúe o nome da editorial e da colección na parte inferior central. No caso de *Zazie*, o fondo é de cor amarelo intenso e a ilustración representa un

motivo abstracto que suxire un motivo animal, probablemente un lobo.

Logo da cuberta e seguindo coa análise paratratadiva, atopamos unha breve pero completa introdución na que Harguindey explica o alcance e claves da obra en Francia, así como a importancia de Queneau e da súa produción literaria. O tradutor tamén describe os recursos transgresores propios do autor co obxectivo de involucrar ás persoas que están a ler a obra. Un resumo desta introdución serve de sinopse na cuberta posterior da obra:



Laióventó, 2009

Cando en 1959 aparece *Zazie dans le métro* Francia descobre a Queneau e aos franceses éntralles a *zazimania*. “O pai de Zazí” fala nos xornais e nas revistas, nas emisoras de radio e na televisión, a xente incorpora os retrousos da cativa e do papagaio á conversa cotiá, decontado a obra adáptase para o teatro, Louis Malle lévaa ao cinema, Roland Barthes escribe sobre ela un ensaio... A obra cataliza distintos elementos presentes dende sempre obra do autor: a supresión de fronteiras entre os xéneros literarios, o predominio da lingua falada e da transgresión da norma, a aparencia da realidade e a realidade da fantasía, a mestura, a mutación e a volatilidade, a filosofía cotiá, o xogo como expresión superior da arte e fonte de vida... Obra transgresora, irreverente e burlona non só cos personaxes senón co autor e cos propios lectores e lectoras cos que Queneau gusta de xogar, Zazí, segue sendo un elixir de eterna mocidade. (Harguindey, 2009)

Respecto do proceso de tradución, a estratexia adoptada en xeral é a da domesticación. Así, os antropónimos son en xeral adaptacións que reproducen a carga semántica do orixinal. O nome da protagonista pasou de Zazie en francés a Zazí en galego coa intención de manter unha pronuncia o máis achegada posible á da lingua de partida, probablemente co obxectivo de evitar que as persoas lectoras, por descoñecemento da fonética francesa, pronunciasen o “e” final. Así, coa supresión deste e o correspondente til no “i”, Harguindey deixa claro que o nome da cativa debe pronunciarse coa acentuación aguda propia do francés. No tocante ao resto dos nomes propios que aparecen na obra, tradúcese todos aqueles que presentan algún simbolismo. Algúns exemplos son os seguintes:

- O nome do xa mencionado papagaio “Laverdure” que Harguindey traduciu por “Verduriña” serve nos dous casos para describir a cor do paxaro. Ademais, a adición do sufixo –iña propio do galego engade un matiz afectivo que reflicte a relación dos demais personaxes co animal, considerado polo resto como un membro máis do grupo.

- Do mesmo xeito, o nome do zapateiro do barrio e cliente do bar “Gridoux” é traducido por “Gridulce”, coa finalidade de revelar, ao igual que en francés, os frecuentes cambios de humor do personaxe.
- Por último, o nome da camareira do bar no que se adoita reunir o grupo, “Mado petits pieds”, convértese en “Magda pés pequenos” para facer referencia a unha característica física desta, ademais da súa discreción.

No tocante á tradución do estilo de Queneau, podemos destacar a transgresión da norma gramatical mencionada anteriormente e dos xogos de palabras, ben palpables nos seguintes exemplos:

- Nunha rifa entre dous personaxes, un deles pídelles ao outro que repita o comentario despectivo que dixera, con ton ameazante. Este non entende a ofensa e pregunta qué ten que repetir, ao que o primeiro responde: “Sket-uadittaleur” (“Ce que tu as dit ailleurs”), que Harguindey traduce por “okakabasdeditir” (“O que acabas de dicir”) (páx. 14).
- Do mesmo xeito, nalgunhas despedidas utilízase a expresión “arvoir” (“au revoir”) que en galego pasa a ser “talogo” (“ata logo”) (páx. 15) e para manifestar acordo, o termo “gzactement” (“exactement”) tradúcese como “sactamente” (“exactamente”) (páx. 22).
- Por último, con motivo do aniversario dun dos personaxes, aparece a expresión en inglés “Happy birthday to you”, cuxa alteración na obra francesa ten como resultado “apibeursdè touilli” e que Harguindey traduce como “apiberdei tullú”. O tradutor mantén así a lingua estranxeira presente na obra orixinal que nos dous casos esixe coñecer a expresión en inglés (páx. 124).

Canto á tradución na procura da idiomaticidade, cómpre destacar os seguintes exemplos:

- Na tradución de “bonne femme” por “mulleriña” (páx.13) o uso do sufixo -iña comentado anteriormente e un dos máis produtivos do galego, outórgalle ao texto unha grande idiomaticidade, dada a ampla variedade de connotacións que este pode implicar dependendo do contexto.
- Da mesma maneira, a tradución de “rombière” por “patroa” (páx.13): “Persoa máis vella dunha familia recolle á perfección a idiosincrasia galega dadas as connotacións positivas (respecto, interese, consideración...) que o termo leva aparelladas.
- Un caso semellante e igual de idiosincrásico aínda que totalmente oposto ao anterior é o da tradución de “moufflette” por “perica” (páx.13): “Ovella nova” para referirse a unha persoa de curta idade. Ademais, a animalización, que tamén é moi común na nosa lingua, outórgalle ao termo connotacións humorísticas cun matiz despectivo.
- Por último, coa tradución de “mec” por “ghicho” (páx. 49) (“Guicho”): “Que é vivo e esperto” Harguindey non só recolle o matiz despectivo, ao

igual que no caso anterior, senón que ademais a través desta verba representa un dos trazos fonéticos dialectais máis representativos do galego como é a gheada.

Por outra banda, o tradutor tamén ten que facer fronte ao léxico vulgar que, en moitos casos, é unha traba engadida para a tradución. Velaquí algúns exemplos: Tanto na tradución de “gros cochon” por “merdán” (páx.13), como a de “con” por “carallán” (páx. 16), Harguindey recolle as connotacións despectivas dos insultos en francés sen perder por iso a idiomaticidade e expresividade propias do galego. O mesmo ocorre coa expresión “mon cul”, traducida por “o nabo” (páx. 30) e un dos retrousos máis utilizados pola protagonista.

No tocante á gramática, cómpre destacar a utilización de verbos enxebres como: apiñoacar, chantar (páx. 41), enzoufar (páx. 46), golechar (páx. 48) que contribúen enormemente á idiomaticidade do texto e á demostración de que o galego é unha lingua moi rica, con sinónimos de seu. Outros aspectos relacionados con este eido son a resposta a unha pregunta co mesmo verbo desta, un recurso moi característico do galego: “Seica tes intención de pasearte por aí? Teño si” (páx. 56). Tamén son recursos moi idiomáticos o uso das perífrases haber de + infinitivo: “Has calar?” (páx. 57) e dar + participio: “Cando deamos chegado xa haberá boa que o meu tío lles chamaría aos pés compañeiros” (páx. 96) ou a próclise do pronome reflexivo: “Teño que me vestir” (116).

Na súa procura para salientar as expresións propias da nosa fala, o tradutor recupera na obra unha gran variedade léxica. Algúns exemplos son os seguintes:

- A partícula “ho”: “Non deben facer moitos esforzos, ho” (páx. 13) e “Non ho! (páx. 16).
- As expresións exclamativas “Mimá” (páx. 15) e “Cago en tal” (páx. 16).
- As expresións interrogativas “seica”, “e logo” e “ou”? : “Seica non é o Panteón?”, “E logo que vén sendo?” (páx. 17) e “Nada parviña, a china, ou?” (páx. 49).
- O dativo de solidariedade “che”: “Si que che ten idea , esta pequena” (páx. 25).
- A partícula adverbial enfática “e mais”: “E mais é certo” (páx. 115).
- A expresión “aínda é ben que”: “Aínda é ben que non me meto en cuestións de automóbil” (páx. 135).

Merece especial mención neste apartado a tradución da fraseoloxía, posto que, por tratarse do eido máis identitario dunha lingua e, xa que logo, máis complicado á hora de atopar equivalencias, adoita ser un dos maiores problemas de tradución. Malia esta dificultade, Harguindey traduce con éxito distintas unidades fraseolóxicas, como podemos observar nos exemplos seguintes:

- “Soit trôp dindes, soit trôp tartes” por “Non eran nin carne nin peixe” (páx. 16). Neste exemplo, Harguindey traduce a descrición fornecida por

Queneau das mulleres coas que se topaba un dos protagonistas pola locución verbal galega “non ser nin carne nin peixe” para indicar que estas non tiñan un carácter definido.

- “Le type était pas tombé de la dernière pluie” por “O tipo, que non nacera onte” (páx. 51). Harguindey traduce a locución francesa “ne pas être tombé de la dernière pluie” que significa: “Ter experiencia, ser unha persoa precavida” pola galega do mesmo significado “non nacer onte” para se referir a un personaxe espelido.
- “Lui faire du plat” por “facer as beiras” (páx. 85). A locución francesa “faire du plat” e a galega “facer as beiras” comparten o significado de: “Tratar de namorar, cortexar, galantear”, como é o caso dun dos personaxes da obra.
- “Quand on sera arrivés le tonton se sera barré depuis belle lurette” por “Cando deamos chegado xa haberá boa que o meu tío lles chamaría aos pés compañeiros” (páx. 96). No contexto de desaparición dun dos personaxes, o tradutor troca a expresión francesa “Il y a (depuis) belle lurette” pola expresión galega “haber boa que” co mesmo significado de: “Ter pasado moito tempo dende algún feito ou acontecemento”. Por outra banda, tamén traduce a expresión francesa “être barré” pola locución verbal galega “chamarlles aos pés compañeiros”, que nos dous casos significa: “Marchar” en linguaxe coloquial.
- “Ça alors” por “Outra vaca no millo!” (páx. 99). Nesta ocasión, Harguindey aproveita a expresión francesa para introducir a popular fórmula galega “Outra vaca no millo!”. Esta serve para indicar que a observación dun dos personaxes da obra xa era coñecida por todos.
- “Je suis dans la limonade” por “Eu son do ramo” (páx. 139). En francés a unidade “être dans la limonade” adoita ter o significado de: “Estar na miseria” e normalmente utilízase no contexto laboral, sobre todo nun bar, como é o caso do personaxe do libro que o comenta. En galego a locución “ser do ramo” non ten connotacións negativas pero si se utiliza para referirse a un sector profesional ou oficio, como podería ser o da hostalería.
- “Pour lui arroser la dalle” por “A mollar a palleta” (páx. 139). Nestoutro exemplo, tanto a unidade francesa “arroser la dalle” como a solución galega de Harguindey “mollar a palleta” significan o mesmo: “Beber”, que na obra xorde nun contexto de celebración.

Ao igual que acontecía anteriormente, o tradutor ten que facer fronte unha vez máis ao rexistro vulgar, como ilustran os seguintes exemplos:

- “Pour faire chier les mômes” por “Para facerlles tomar por saco a esas merdentas” (páx. 25). Para traducir a expresión “faire chier” (“Amolar, molestar”) Harguindey pon na boca dun dos personaxes a unidade fraseolóxica “[facer] tomar por saco”, que indica claramente a animadversión deste cara ás personaxes ás que vai destinado o comentario.

- “Ça, on s’en faut” por “Impórtanos un pito” (páx. 86). Harguindey traduce a expresión francesa pola locución galega “importar un pito” para indicar a indiferenza absoluta da protagonista cara aos comentarios do resto.
- “Tu commences à m’emmerder à la fin” por “Xa me estás enchendo os mismísimos” (páx. 114). Neste caso o tradutor logra unha solución moi idiomática para o verbo “emmerder” grazas á locución “encherlle [a alguén] os mismísimos” que na obra indica o esgotamento que causa un dos personaxes noutro.

Porén, sorprende o uso de castelanismos que, ao noso ver, Harguindey utiliza intencionadamente, malia non estaren explicados polo propio tradutor na introdución. Algúns exemplos son os seguintes: “*Gridulce” no canto de “Gridoce” (páx. 49), “*china” no canto de “chinesa” (páx. 49), “*mismísimos” no canto de “mesmísimos” (páx. 114), “*desnuda” (páx. 116) no canto de “es-pida” ou “núa” e “*disfraz” no canto de “disfrace” (páx. 132).

Tendo en conta a análise dos exemplos anteriores podemos concluír que a estratexia xeral adoptada por Harguindey é a da aceptabilidade, posto que o seu obxectivo en todo momento é adecuar o texto o máximo posible ao público receptor. Pese á enorme dificultade que implica a tradución dunha obra que, tanto na cultura de partida como na de chegada, xa é un clásico tanto en francés como a tradución cara ao castelán de Fernando Sánchez Dragó, Harguindey logra trasladar con éxito as verbas dos personaxes de Queneau á nosa fala. En palabras do tradutor:

Porque para acadar unha boa tradución é preciso non só decatarse das características da lingua da que se traduce senón tamén das características da lingua á que se traduce. (...) Non só facer que un texto sexa “correcto” desde o punto de vista da construción e dos significados senón que, a maiores, sexa un texto que utilice os mecanismos lingüísticos propios, a riqueza, a variedade e a expresividade que caracterizan ese idioma, no noso caso o galego. (Harguindey, 2009: 57)

Zazí no metro é unha obra chea de encanto e humanidade que trasladará ás persoas que a lean ata as cativadoras rúas de París para lles facer gozar do “*art de vivre*” das súas xentes e, grazas ao excelente labor tradutivo de Harguindey, sen se desprenderen da cultura e lingua propias.

Referencias bibliográficas

- AMAZON 1996-2012. En: <http://www.amazon.fi/> (Data de consulta: 25/06/12).
 GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel 2003-2004. “Texto e paratexto. Tradución e paratradución”. Viceversa: Revista galega de tradución, 8-9: 31-39.

- HARGUINDEY, Henrique 2009. Desaprenda a falar galego en 15 días cos erros dun tradutor automático. Ames: Laiovento.
- LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE (eds.) 2009. Diccionario histórico de la traducción en España. Madrid: Gredos. pp. 507-508. Entrada de GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel.
- QUENEAU, Raymond 1959. *Zazie dans le métro*. París: Gallimard.
- QUENEAU, Raymond 1978. *Zazie en el metro*. Tradución de Fernando Sánchez Dragó, Madrid: Alfaguara.
- QUENEAU, Raymond 2009. *Zazí no metro*. Tradución de Henrique Harguindey Banet. Ames: Laiovento.

Rebeca Lema
Universidade de Vigo



Informacións

Ferramentas para mellorar as condicións laborais dos profesionais da tradución editorial.

Ana Luna Alonso

Crónica da Tradución 2010.

Ana Luna Alonso

Convocatoria de artigos.

Instrucións para os autores.

FERRAMENTAS PARA MELLORAR AS CONDICIÓNS LABORAIS DOS PROFESIONAIS DA TRADUCIÓN EDITORIAL

Ana Luna Alonso
aluna@uvigo.es
Universidade de Vigo

[Recibido 16/06/12; aceptado 18/07/12]

1. Introducción

En 1997 publicouse o primeiro *Libro Blanco de la Traducción en España*. Dende esa data ata a actualidade, para coñecer cal é a situación dos profesionais que traducen, valémonos entre outros, dos datos compilados pola Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras españolas recollidos nas panorámicas da edición española de libros. Case dez anos despois, o estudo de 2008¹ reflectía a importancia da tradución dentro do sector editorial no Estado español e revelaba a necesidade de actualizar a información dispoñible sobre a situación do profesional que traduce libros dentro do Estado (por linguas e espazos autonómicos), dado que o anterior encargado por ACE traductores² (Macías Sistiaga e Fernández-Cid 2002) confirmaba a percepción da «escasa consideración» denunciada polo colectivo, formado por máis de 1 500 profesionais asociados³. A compilación de información permite formármonos unha imaxe de cal é a situación na que viven os tradutores e cales son os problemas que lles afectan para tentar poñerlles solución mediante a reivindicación colectiva.

Con esa mesma intención xorde o *Libro Blanco de la Traducción Editorial en España* (2010), editado polo Ministerio de Cultura xunto con CEDRO (Cen-

1 *La Traducción Editorial en España (2008) e El sector del libro en España (2010). Observatorio de la lectura y el libro*. En: <<http://www.mcu.es/libro/MC/ObservatorioLect/Estudios/estudiosOLL/historico2010.html>>.

2 En: <<http://ace-traductores.org/>> e resumido na revista *Vasos Comunicantes*, 25: 39-64. En: <<http://revistavasoscomunicantes.blogspot.com.es/>>.

3 En 2010, as traducións supoñían o 22,1 % do total da produción editorial (o 22 % en 2009). A tradución entre as linguas do Estado acadou un 19,6 % (17,6 % en 2009). No caso do galego, a porcentaxe de libros traducidos foi do 24,2 %. En: <<http://www.calameo.com/read/000075335b459ef70901e>>

tro Español de Derechos Reprograficos) e ACE Traductores⁴. O *Libro Blanco* presenta entre outros datos, os resultados dunha enquisa sobre a situación do tradutor e da tradución editorial no Estado español realizada a profesionais e socias e socios de ASETRAD⁵, APTIC⁶, EIZIE⁷, AGPTI⁸, ACEC⁹ e UNICO¹⁰.

A tradución de libros é unha actividade industrial moi importante que move a cuarta parte da produción editorial publicada dentro do Estado. España é a cuarta potencia editorial do mundo e, dada a súa diversidade lingüística e cultural, conta cunha actividade interna que incrementa a súa produción (o 8,9 % do total das traducións en 2009), realizada sobre todo dende o castelán, seguida polo catalán, o éuscaro, o galego e o valenciano. O seu peso no total da edición española superou o 2 % nese ano, fomentada á súa vez polas axudas á tradución da Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas¹¹, tanto entre as linguas cooficiais como cara a outras linguas estranxeiras; así como pola existencia dos premios nacionais de tradución creados en 1956¹². Os resultados da enquisa analizados polo catedrático da Universidad Complutense, Jose Miguel Marinas, mostran que algunhas editoras vulneran a lei e cómpre seguir aunando esforzos para mellorar a relación entre editores e profesionais da tradución respecto dos contratos, condicións, datos de tiraxe, tarifas, beneficios, etc. Con todo, o novo *Libro Blanco* desprende algún dato positivo na evolución da aplicación da lei nos últimos trece anos (Texto refundido da Ley de Propiedad Intelectual aprobado por Real Decreto legislativo en xaneiro de

4 ACE Traductores é a sección autónoma de tradutores de libros da Asociación Colegial de Escritores de España. ACETt (1983). Ten como fin primordial defender os intereses e dereitos xurídicos, patrimoniais ou de calquera outro tipo dos tradutores de libros. En: <<http://www.acett.org/>>.

5 A Asociación Española de Tradutores, Correctores e Interpretes (2003).

6 A Associacio Professional de Traductors i Interprets de Catalunya (2009), creada a partir de TRIAC (Traductors i Interprets Associats pro-Col.legi) e ATIC (Associacio de Traductors i Interprets de Catalunya).

7 A Euskal Itzultzaile Zuzentzaile eta Interpreteen Elkarteá é a asociación de tradutores, correctores e intérpretes de éuscaro (1987).

8 A Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación (2006). Cf. O informe (2009-2011) titulado: *Situación actual do sector da Tradución/Interpretación*. En: <<http://agpti.org>> Documentos.

9 A Associacio Colegial d'Escriptors de Catalunya (1993).

10 A **Unión de Correctores** fundada en 2005.

11 As axudas do Ministerio de Cultura para o fomento da tradución a linguas estranxeiras, durante o período 2004-2010 foi de 4,6 millóns de euros (1 200 proxectos traducidos a máis de 40 linguas. Na última convocatoria o presuposto aumentou un 14 %. As axudas para o fomento da tradución entre linguas oficiais acadou 372 000 €, destinados a apoiar un total de 222 proxectos editoriais.

12 O Premio Nacional destinado ao tradutor, foi de 20 000 € libres de impostos. Na edición de 2011, o galardón foi para Olivia de Miguel pola obra *Poesía completa* de Marianne Moore. O Premio Nacional á obra dun tradutor foi para Selma Ancira.

1996), pero aínda é preciso adaptar os contratos de edición ante a implantación do libro electrónico¹³.

2. Primeira parte

O Libro comeza coa introdución de Rogelio Blanco, daquela Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas no Ministerio de Cultura e un limiar da xunta reitora de ACE Traductores, séguelle un artigo de Magdalena Vinent, responsable de CEDRO, que leva por título: «CEDRO y la gestión colectiva de los derechos de autor en el ámbito digital». Os tradutores, indica Vinent, reciben de CEDRO beneficios económicos pola reprodución das obras sobre as que teñen dereitos (CEDRO reparte o valor autoral de cada obra traducida a partes iguais entre autor e tradutor), e tamén se poden beneficiar das axudas sociais e asistenciais da entidade. CEDRO protexe a xestión da copia privada en formato analóxico, así como a concesión de licenzas ou autorizacións de determinados usos como a dixitalización das obras.

En «El Libro Blanco de la traducción editorial en España. Su importancia», Antonio M^a Ávila, director executivo da Federación de Gremios de Editores de España, apunta que é moi importante que se fagan estudos rigorosos sobre a produción cultural como o do *Libro Blanco* ou como os do *Comercio Interior del Libro* na FGEE¹⁴, o do *Comercio Exterior del Libro* de FEDECALI¹⁵, o da *Distribución de libros y revistas en España* de FANDE¹⁶ ou o *Observatorio de las Librerías* de Cegal¹⁷.

A interesante contribución do profesor de dereito mercantil na Universidade de Salamanca, Fernando Carbajo sobre «La traducción y el derecho de autor», insiste na importancia da existencia dunha lexislación internacional sobre os dereitos de autor e sobre os dereitos dos autores das traducións¹⁸. No caso da lexislación española sobre propiedade intelectual, o texto refundido da *Ley de Propiedad Intelectual* (1996), non trata de xeito específico a tradución, aínda que si alude a ela en normas dispersas. A tradución é unha facultade ou prerrogativa do autor sobre a súa obra. O tradutor goza de todos os dereitos morais e patrimoniais de autor sobre a obra traducida. Respecto do modelo de contratos de edición de traducións, Carbajo incide na necesaria alusión á

13En marzo de 2012 aprobouse o modelo de contrato de explotación dixital. En: <<http://ace-traductores.org/node/432>>.

14Federación de Gremios de Editores de España. En: <<http://www.federacioneditores.org/>>.

15Federación Española de Cámaras del Libro. En: <<http://www.fedecali.es/>>

16Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones. En: <<http://www.fande.es/fande.asp>>

17Confederación Española de [Gremios y Asociaciones](#) de Libreros. En: <<http://www.cegal.es/>>

18Art. 8 do Convenio de Berna, de 9 de setembro de 1886, para a protección das obras literarias e artísticas, revisado pola Acta de París de 24 de xullo de 1971, convenio xestionado pola Organización Mundial da Propiedade Intelectual.

duración do mesmo, porque de non ser así a cesión limitábase a cinco anos. A falta de mención do territorio tamén limita a tradución ao ámbito do país en que se realice a cesión (o país onde se asina o contrato); e a falta de mención dos dereitos e modalidades de explotación condiciona a cesión ás modalidades que se deduzan do propio contrato.

O artigo do escritor, editor e tradutor, Luis Magrinyà, titulado «El valor de lo invisible», trata da tradición tradutora dentro do Estado español e compara os datos coa produción europea nos últimos anos. Segundo unha enquisa realizada polo CEATL (2007-2008)¹⁹, que recolle as condicións laborais dos profesionais da tradución de libros en Europa, comprobamos que os ingresos dos tradutores literarios e mais as porcentaxes por dereitos de tradución son máis estables e máis altos nos estados nos que existe un acordo entre os profesionais que traducen e os editores (2008: 67). Como consecuencia, as diferenzas entre os ingresos mínimos e máximos son tamén menos notables nos países que carecen de acordos. Do mesmo modo, os tradutores teñen mellores condicións de vida nos estados nos que se poden beneficiar de subvencións ou bolsas. Con todo, hai que indicar que aínda non é doado atopar profesionais que se dediquen en exclusiva a este labor:

Il faudrait ajouter toute l'Espagne y compris ses régions qui montrent des chiffres plus élevés uniquement parce que les traducteurs littéraires parviennent à une performance beaucoup plus élevée –mais, bien sûr, au dépens de la qualité littéraire des traductions. (2008: 69)

Os datos do estudo son analizados por Currais (2007) onde se destaca o contraste entre Europa occidental e oriental. Dentro da propia Europa occidental tamén existen diferenzas importantes, que non sempre están relacionadas co nivel de vida. Así, as retribucións no Estado español son menores cás doutros países cun nivel de vida semellante. Segundo o CEATL (2007-2008), os países con linguas menos faladas son os que máis traducen: Dinamarca un 60 %, Suecia o 45 %, Noruega e Grecia un 40 % e os Países Baixos un 36 %; fronte aos países con importante poboación como Francia (14,4 %) e Alemania (7,2 %). España sitúase nun posto intermedio xunto con Italia (22 %) e Eslovenia (25 %). No caso do Reino Unido, a cifra baixa a un 3 %.

O inglés como lingua que domina o mercado editorial, define o que é internacional e o que non. Así, indica Magrinyà no *Libro Blanco*, un autor balcánico debe escribir sobre a guerra dos Balcáns se quere ser traducido ao inglés:

A un escritor balcánico se le pide que haga ‘balcanismo’, y este es un peaje, en cualquiera de sus cotizaciones folklóricas, que parece que tienen que

19CEATL (Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires): *Revenus comparés des traducteurs littéraires en Europe*, Bruselas. En: <<http://www.acett.org>> e <<http://www.ceatl.eu/docs/surveyfr.pdf>>.

pagar la mayoría de los escritores que aspiren a formar parte del curioso mundo global. Es decir, del mundo que se habla y escribe en inglés. (p.28).

Magrinyà reclama para o tradutor un recoñecemento institucional, porque cando as editoriais mostran como garantía de calidade o nome do tradutor na capa do libro, semella que entenderon que a calidade é un reclamo (un valor comercial), e en certo modo contribúen a formar ao público lector nesa idea. O nome da persoa que traduce adoita aparecer nas fichas bibliográficas e nas reценsions en prensa, e o feito que exista un Premio Nacional de Traducion, anima e prestixia a todos os profesionais, aínda que na opinión do autor do artigo é un erro que a axuda pasase das mans do tradutor ás do editor.

A parte máis voluminosa e extensa desta primeira parte do libro é o estudo do catedrático de filosofía política e socioloxía da Universidad Complutense, José Miguel Marinas. O traballo comeza coa explicación do interese do volume: «dar a coñecer e reivindicar para actuar». A seguir, dáse conta da situación da actividade da tradución editorial, tendo en consideración os datos de anteriores estudos. O artigo valora as opinións de todas aquelas persoas que se recoñecen nun mesmo «oficio» (referido ás condicións e competencias adquiridas para desenvolver o exercicio de traducir), «profesión» (relativa á capacidade para responsabilizarse da tarefa encomendada) ou «gremio» (entendido como saber común e percepción compartida polos que forman o colectivo de tradutores). O contexto da tradución editorial (condicións, tarefas e expectativas) trata da apreciación global da tradución, as innovacións tecnolóxicas, os cambios producidos no colectivo de tradutores, os cambios na oferta e a demanda²⁰ así como a dificultade no diagnóstico que resume nos puntos que seguen:

- A cuestión dos prazos de entrega é cada vez máis esixente cos profesionais.
- A ideoloxía dominante estendeu a idea de que as traducións automáticas son baratas, universais e suficientes para ocupar o espazo das mentes humanas.
- A profesión feminízase cada vez máis.
- Hai un relativo envellecemento da poboación que traduce.
- Hai unha maior especialización (dende a tradución de textos literarios ata a dobraxe de videoxogos, pasando pola tradución institucional, xurada, comercial...).
- Comezan a entrar no oficio os licenciados en Tradución e Interpretación.
- A profesión perde creto, dado o reiterado incumprimento da lexislación.

20 As editoras danlle prioridade aos libros máis vendidos, aos modernos consagrados e a xéneros que se imponen con éxito (libros de autoaxuda, facilitadores do coñecemento e manuais).

3. Segunda parte. A enquisa

Respecto da enquisa realizada, os datos clasifícanse en catro apartados que seguen o modelo de 1997 e 2003²¹:

3.1 *Perfil da profesión*

A composición do colectivo distribúese nun 54,1 % de mulleres e un 45,9 % de homes. A grande maioría son mulleres novas residentes en Cataluña con preparación universitaria. Moitos dos tradutores son tamén profesores de bacharelato (40 %), outros dedícanse á creación literaria (28 %) ou a diversas actividades editoriais. O grao de dedicación exclusiva aumentou nos últimos anos (37,5 %), pero aínda se mantén unha alta porcentaxe que comparte a faceta de tradutor con outras actividades profesionais. Con todo, incrementouse a profesionalización en réxime de autónomos, sobre todo nas mulleres (60 %) fronte a menos dun 40 % nos homes.

3.2 *Actividade profesional*

Cómpre ter en conta que os tradutores de libros non teñen esa actividade como exclusiva. Unha terceira parte do colectivo traduce libros e só libros (33,6 %) e a porcentaxe restante realiza traballos para axencias ou clientes directos, actividade que non xera dereitos de autor. A tradución media de libros por cada tradutor é de dous exemplares ao ano. A maioría comparte como principal idioma de partida o inglés, seguido a bastante distancia do francés. Castelán, catalán, italiano e alemán obteñen porcentaxes situadas entre o 15 % e o 30 %, mentres que do resto dos idiomas traducen menos do 5 % dos tradutores. Para a maioría dos tradutores (55 %) os ingresos procedentes da tradución de libros supoñen menos do 25 % do total dos seus ingresos anuais. A idade e mais a antigüidade teñen un importante peso na media das remuneracións.

3.3 *Asociacións profesionais*

A maior parte dos tradutores están asociados (56,9 % fronte ao 43 % non asociados), son mulleres, autónomas e traballan con exclusividade no sector. Algún deles pertence a máis dunha asociación e compaxina a súa pertenza a unha estatal (ACE Tradutores)²² con outra autonómica ou ben traballan en diferentes campos da tradución.

3.4 *Condicións laborais*

Respecto da relación contractual, é importante salientar que un 27,2 % dos libros traducidos carecen de contrato formalizado por escrito (obrigatorio por Lei e xa que logo, causa de nulidade), e esa porcentaxe aumenta ata un 44,5 % cando se trata de «tradutores esporádicos» que normalmente non o reclaman e cobran tarifas máis baixas respecto da media. O contrato modelo utilizado é o que se asina para máis dunha edición, pero en moitos casos non

21 Informe de ACE Tradutores, 2003.

22 Dende 1983 a APETI (creada en 1955) pasou a ser ACE Tradutores, a sección autónoma de tradutores de libros como sección da Asociación Colegial de Escritores (ACE).

inclúe prazo de vixencia nin porcentaxe de dereitos²³ e tampouco indica o número de edicións. Ademais, non se solicita autorización do tradutor para facer modificacións na fase de corrección e non se informa sobre a tiraxe.

Respecto das tarifas, o sistema máis común adoita ser o dun primeiro pagamento en forma de anticipo a conta dos dereitos de explotación da tradución. Cando está amortizado o anticipo, o editor debe liquidar anualmente co tradutor en función da porcentaxe fixada no contrato, sempre que sexa para máis dunha edición. Por outra parte, o patrón de 2 100 matrices (290 palabras) ou o reconto de 2 100 caracteres con espazos (360 palabras) son os sistemas de cómputo máis coñecidos. É importante destacar que a tarifa media tende á baixa nos últimos anos (0,036 €) e que a tradución dende ou cara ao galego é das máis baratas do Estado.

4. Os anexos

Os anexos inclúen en primeiro lugar o cuestionario empregado para a enquisa que pode servir de modelo para que as asociacións debatan o informe en función das características dos seus socios e mercados. Os anexos II e III están relacionados con estudos concretos como o levado a cabo por Carmen Francí (Secretaría xeral de ACE Tradutores) sobre os «Sistemas de cómputo» e o efectuado por Carlos Milla e Marta Pino, socios de ACE Tradutores²⁴, que leva por título: «*De te fabula narratur*: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial».

O texto de Francí clarifica una serie de termos e conceptos moi empregados nos contratos como son: ‘caracteres’, ‘matrices’, ‘pulsacións’, ‘espazos’, ‘espazos en branco’, ‘holandesa’ (cada vez menos común), ‘modelo’ ou ‘patrón’, ‘folio’ ou ‘páxina’. A tradutora explica que nunca son equivalentes una páxina de 2 100 matrices (caracteres + espazos entre palabras + outros espazos ata a marxe da páxina) e outra de 2 100 caracteres con espazos (360 palabras) no reconto que fai un procesador de textos de Word. E o que é máis importante, a autora insiste en ter en consideración a variedade de formulacións dos tipos de cómputo para a aplicación das tarifas e recomenda o uso do cómputo por palabra do procesador para evitar ambigüidades que en calquera caso nunca poden contradicir a lei.

Carlos Milla e Marta Pino pola súa parte denuncian aos editores que aproveitaron o uso das novas tecnoloxías para ofrecer tarifas baseadas no reconto automático de caracteres e lesionar os intereses de tradutores e correctores de libros. O prezo dunha tradución para un editor representa máis do 20 % do

23 En xeral, un 1 % de dereitos (do PVP do libro sen IVE), que debe ser maior se a obra é de dominio público.

24 Artigo publicado en *Vasos Comunicantes*, 34, primaveira 2006, revista de ACE Tradutores, e en <www.acett.org>.

custo de produción dun libro, se recortan no pagamento da tradución, poderán vender máis barato e seren máis competitivos no mercado, iso si, de xeito desleal co sector. Milla e Pino elaboraron un estudo a partir dunha enquisa realizada entre os socios de ACE Traductores no que se propón una táboa de equivalencias xusta entre os diferentes sistemas de cómputo: por folio, por palabra ou por caracteres, que permite cuantificar así as perdas reais do profesional. Nos contratos non se pagaba por bloques de 2 100 caracteres (330 palabras), senón por folio, fosen as que fosen as medidas, e iso acaba sendo moi desfavorable para o tradutor. O estudo calcula as porcentaxes de perdas con distintas opcións de medida comprendidas entre 1 700 e 2 100 caracteres/folio e entre 270 e 330 palabras/folio e ofrece diferentes fórmulas que indicamos a seguir:

- Conversión dunha tarifa por patrón de 2 100 espazos a una tarifa por caracteres con espazos calculados con Word.
- Conversión dunha tarifa por patrón de 2 100 espazos a una tarifa por palabras.
- Conversión dunha tarifa calculada polo sistema de reconto de caracteres con espazos a una tarifa por patrón de 2 100 espazos.
- Conversión dunha tarifa calculada polo sistema de reconto de palabras a una tarifa por patrón de 2 100 espazos.

5. Conclusións da enquisa

Un dos apartados máis extenso e interesante é o dedicado ás condicións laborais e aos problemas derivados do desenvolvemento da profesión. O estudo revela que hai moitos profesionais que non reclaman ante situacións de abuso por parte dos editores que incumpren a lei, e os que reclaman adoitan ser asociados e profesionais que se dedican en exclusiva a este oficio, pero os resultados das reclamacións tampouco son satisfactorios na súa maioría.

No esquema DAFO (Debilidades/Ameazas/Fortalezas/Oportunidades) do remate do documento faise fincapé en primeiro lugar na precariedade laboral, na incerteza nas datas de pagamento, en que non hai profesionalización e que hai poucos traballadores asociados. Como ameazas, é importante destacar que moitos clientes incumpren a *Ley de Propiedad Intelectual* e a desconsideración da calidade no resultado por parte dalgúns editores sometidos á presión de manter o negocio. Así e todo, entre as fortalezas cómpre salientar que existe una lexislación avanzada no recoñecemento dos autores das traducións e un número importante de asociación que protexen os seus dereitos. Por outra parte, a existencia de formación superior en tradución e a mellora das ferramentas das que pode dispor o profesional (Internet, foros de tradutores ou lingüistas, bases de datos, información especializada e recursos moi variados) favorecen as súas condicións laborais e fomentan o apoio entre eles. O libro remata coa exposición das oportunidades que quedan por poñer en marcha a través dos colectivos europeos como o citado CEATL, os centros universitarios e os especialistas.

Referencias bibliográficas

- ACETT. 1997. *Libro Blanco de la traducción en España*, Madrid: ACE Traductores. 1997.
- CEALT. 2008. *Revenus comparés des traducteurs littéraires en Europe*. Holger Fock, Martin de Haan, Alena Lhotová, Bruselas: CEALT. [<http://www.ceatl.eu/docs/surveyfr.pdf>].
- CURRAIS ARCAÏ, Jacobo. 2007. «Tarifas de traducción literaria en Europa». *Viceversa*. *Revista Galega de Tradución*, 13: 347-351. En: [http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/files/13/VICEVERSA%2013_2007.pdf].
- MACÍAS SISTIAGA, C. e M. FERNÁNDEZ-CID. 2002. *Informe sobre la situación del traductor de libros en España*. ACETT traductores. [www.acett.org/documentos/informe_completo_definitivo.pdf].
- MCU. 2008. *La Traducción Editorial en España*. MCU. [www.nuevatribuna.es/pdf/traduccion.pdf].
- MCU. 2010. *Panorámica de la Edición Española de Libros*. MCU (edicions 1990-2010). [www.mcu.es/libro/MC/PEE/index.html].
- . 2010. *La Traducción Editorial en España*. MCU. [http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/TRADUCCION_2010.pdf].
- . 2010. *Libro Blanco de la Traducción Editorial en España*. MCU-ACETT. [www.calameo.com/read/00007533587198e49a11c].
- MILLA SOLER, C. e M. PINO MORENO. 2006. «*De te fabula narratur*: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial». En *Vasos Comunicantes*. Vol. 34, p. 35-64.

CRÓNICAS DA TRADUCIÓN EN 2010

Ana Luna Alonso
aluna@uvigo.es
Universidade de Vigo

[Recibido 04/04/12; aceptado 18/07/12]

O ámbito cultural é un dos máis afectados polos recortes orzamentarios da Administración nos últimos anos. Segundo os datos do Instituto Nacional de Estatística (INE), a produción editorial medra en número de títulos pero diminúen as tiraxes. En 2010 editáronse en Galicia 2 778 títulos (un 12,6 % menos do que en 2009, fronte á media estatal do 28,1 %). O noso país mantense non quinto posto da edición do Estado, onde se publicaron 1 429 títulos en galego (1,1 % do total), o que supón un descenso do 21,6 % a respecto do anterior período¹.

No tocante á tradución, o atraso na convocatoria das axudas á edición de 2009 vai condicionar os ritmos do sector editorial. En novembro de 2010 (DOGA 26/11/2010) sairá a convocatoria de axudas á edición en galego de obras publicadas orixinalmente noutras linguas cun investimento de 300 000 euros repartidos entre 2010 e 2011². Segundo Dolores Vilavedra (2010), a tendencia no sector da edición vai cara ao conservadurismo nunha aposta «sobre seguro» no caso da tradución de autores recoñecidos a nivel internacional como Haruki Murakami (*IQ84*), Paul Auster (*Sunset Park*), Martin Amis (*A viúva preñada*), **Anna Gavalda** (*Unha bonita escapada*) ou Kazuo Ishiguro (*Nocturnos: cinco contos de música e anoitecida*).

Malia a crise e a redución de subvencións, computamos un centenar de obras traducidas. Unha cifra que se achega aos datos doutros anos e na que non incluímos o ensaio nin a literatura infantil e xuvenil inferior ás 40 páxinas (que farían un total de 70). Ademais, no noso percorrido pola literatura traducida en 2010 hai que considerar algunhas reimpresións como: *Un nome de dicionario* de Amélie Nothomb, *A elegancia do ourizo* de Muriel Barbery, *Ainda quedan*

1 En: <<http://www.ine.es/prensa/np646.pdf>> [Consulta 10/03/2011].

2 A previsión de axudas cobre entre o 50 % e o 75 % do custo da tradución, cunha contía máxima de 6 000 euros por proxecto.

piratas na Costa da Morte de Consuelo Jiménez de Cisneros y Baudín ou *O inferno de Marta* de Pasqual Alapont; e as novas edicións de *A casa das belas adormentadas* de Yasunari Kawabata, *Enderezo descoñecido* de Kathrine Kressmann Taylor, *O condutor de autobús que quería ser Deus* de Etgar Keret, *Unha soidade demasiado ruidosa* de Bohumil Hrabal, *O xiro postal* de Sembène **Ousmane**, *A praga escarlata* de Jack London ou *Stefano* da arxentina María Teresa Andruetto.

Novas editoras

As novas tecnoloxías favorecen unha edición máis barata que permite apostar pola creación de novas editoras que arriscan coa poesía e co ensaio. Así, Barbantesa Editora lanza tres traducións de diferentes idiomas (*Os ditosos anos do castigo* de Fleur Jaeggy, *A balada do café triste* de Carson McCullers e *Poemas de África lonxe*, de Jorge Arrimar e Eduardo Bettencourt) e 2.0 Editora fai o propio con *O home que era xoves* de G.K. Chesterton e *Sen novas de Gurb* de Eduardo Mendoza. Ademais, non podemos esquecer as máis ou menos recentes Urco e Rinoceronte e as clásicas Xerais ou Galaxia, que nos últimos anos tiran do prelo obras internacionais en galego ao tempo, ou mesmo antes de que a versión castelá chegue ás librarías. Este é o caso da edición da exitosa novela de Cornelia Funke: *Reckless: carne de pedra*, **traducida por María Xesús Bello Rivas** para Edicións Xerais; ou de *Randea do alento* de Herta Müller, a primeira tradución nas linguas do Estado da última obra da Premio Nobel 2009, un texto que trata a temática da represión **sobre a minoría alemá instalada en Romanía**. As editoras 2.0, Positivas, Rinoceronte e Urco, decidiron unir as súas forzas para producir a colección “Módicos”³ que só se pode adquirir por Internet entre as que atopamos títulos como: *Planilandia*, *A casa das belas adormentadas*, *Guía do autoestopista galáctico* ou *Historia universal de Paniceiros*.

A nova editora Barbantesa abriu o seu catálogo en agosto de 2010 con produción propia e traducións. Penélope Pedreira, a súa responsable, selecciona dúas autoras de culto como son a estadounidense Carson McCullers (*A balada do café triste*) e a escritora suíza afincada en Milán Fleur Jaeggy (*Os ditosos anos do castigo*). O quinto libro inicial da editorial é *Poemas de África lonxe*, dos poetas angolanos Jorge Arrimar e Eduardo Bettencourt, un texto que localizaron no encontro de editores celebrado en Canarias en 2008, editado nos anos 90 nos Azores, lugar de exilio dos autores.

Unha nova editora nace a finais de 2009: Edizer Livros⁴, que abre o seu proxecto co conto de Washington Irving: *O Dianho e Tom Walker* (1824) na colección “Mincha”. Pola súa parte, Manuel Ángel García coordina o

3 Os volumes da colección teñen un prezo fixo de 9,90 euros e están dispoñibles a través do web <toupa.net>.

4 En: <<http://edizerlivros.blogaliza.org/>>

proxecto Franouren (Francia e Ourense), que parte dunha axencia de tradución para crear una editorial de cuxo comité forman parte as tradutoras Julia Arcos e Bárbara Álvarez. Entre os novos títulos temos polo de agora: *As nosas sombras no xardín de Serralves* de Xoán Abeleira e máis *O libro dos cans* de Estevo Creus. O terceiro libro editado é autoría de **John Barlow** (*Todo menos o cuiñar*), que parte da escusa da cociña, para dar a coñecer o carácter galego. A tradución de Bárbara Álvarez recupera o estilo da novela de viaxe escrita dende a perspectiva dun escritor inglés afincado hai anos na Coruña. E dedicada en exclusiva ao libro infantil ilustrado, a pequena editora viguesa Triqueta verde entrega dous textos: *A aprendizaxe de Betsy* de Dorothy Canfield Fisher e a edición bilingüe (galego-inglés) de *¿Qué lle acontece á Avoa?*, proxecto coordinado por Xoana Álvarez Martín, Miguel Peralta Maraver e María Sol Mascato Blancor.

Premios

O Premio Plácido Castro de Tradución que concede a ATG (Asociación de Tradutores Galegos) xunto co IGADI (*Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional*), recoñeceu este ano a catro profesionais: Emilio Valadé, coa súa versión de *A evolución humana* de Antonio Bracinha e mais o traballo de Natalia Cora, Rebeca Lemat e Susana Collazo pola tradución de *Lord Jim* de Joseph Conrad. Na convocatoria dos Premios da Edición de Galicia 2010 resultou premiada a tradución dende o portugués de Ramón Nicolás de *30 gramos* de Leonel Moura, un ano despois da súa publicación orixinal (Alvarellos 2010) e finalista no apartado de mellor obra de ficción. A AELG concedeulle o seu premio á tradución de Bartug Aykam e María Alonso Seisdedos de *O museo da inocencia, de Orhan Pamuk*. Desta volta, as finalistas foron: *Flanagan. Flash-Back*, de Jaume Ribera e Andreu Martín, en tradución de Isabel Soto; *Obra dramática completa*, de Sarah Kane, en tradución de Manuel F. Vieites e *Residente privilexiada*, de María Casares, en tradución de Ana Belén Martínez Delgado. Na súa XIV edición, o premio na modalidade de tradución literaria convocado pola da Universidade de Vigo foi para Carmen Barros Rodríguez, pola tradución dun texto de Hilary H. Carter; e o primeiro accésit para M^a Isabel Arjones Porto, pola tradución dun texto de Guy de Maupassant.

Clásicos e xoias

A colección “Vétera” de Rinoceronte proporcionanos a tradución do grego Luciano de Samósata: *Relatos verídicos*. **O volume parodia** os relatos prodixiosos e lendarios da tradición literaria grega e latina que tanto interesaron séculos máis tarde a Cyrano de Bergerac ou a Jonathan Swift. A editora Toxosoutos publica en edición bilingüe (latín-galego) de Xoán Fuentes Castro as *Bucólicas* de Virxilio e Andavira a tradución con introdución e guía de lectura de Xosé Antonio López Silva da comedia de Plauto: *Os xemelgos*.

No apartado dedicado aos clásicos latinos, cómpre mencionar a tradución

íntegra de Xosé López Díaz⁵ do libro fundamental da tradición xacobeá, o *Códice Calixtino*, cuxa versión orixinal se conservaba ata hai pouco na Catedral de Santiago⁶. Trátase de cinco libros e diversos apéndices ilustrados por Francisco Leiro, editados por Xosé Puga e o Instituto da Lingua Galega, con especial participación do profesor Antón Santamarina. Nas librarías distribuíronse 1 000 exemplares en rústica e en branco e negro, mais existe una edición de luxo de 500 exemplares para agasallos institucionais. O custo total do traballo realizado por A Nosa Terra foi de 180 000 euros en tempos de crise, e aínda que os clásicos xa non son a prioridade na planificación editorial, o fenómeno fainos reflexionar sobre as palabras de Antón Figueroa cando denunciaba a tendencia a facer arqueoloxía cultural: «Cando a excavación se converte na única posibilidade de cultura, o que en realidade se fai é enterra-las posibilidades que quedaban» (1988: p. 13).

O profesor da Universidade de Vigo, Jorge Luis Bueno Alonso trae para a colección «Vétera» de Rinoceronte: *Beowulf*, o poema épico anglosaxón anónimo escrito en [inglés antigo](#) en [verso aliterativo](#). Darío Xohan Cabana prepara para a nova empresa Edicións da Curuxa⁷ a tradución dos grandes trobadores da Idade de Ouro da poesía da Occitania. A escolla pasa por Guillaume IX de Aquitania, Jaufré Rudel, Marcabré, Pèire de Valéria, Rigaut de Berbezilh, Berengüer de Palazòl ou a Condessa de Día, autores que deron prestixio ás letras provenzais entre os séculos XII e XIII e que Cabana reproduce en galego nunha dobre tradución segundo as súas palabras: “unha extremadamente literal, servil, e outra en verso galego”.

Entre as escasas traducións de teatro, 2010 ofrece unha versión de Xosé Carlos Morell de *Del rey abajo, ninguno* (1651), o drama máis coñecido de Francisco de Rojas. Trymar edita *As estacións, contos para nenos e nenas* de Julia de Asensi, unha autora dedicada á literatura didáctica infantil e xuvenil inspirada no romanticismo de [Bécquer](#) e no verso de [Zorrilla](#). Sotelo Blanco continúa a colección das letras das mulleres coa entrega de *A dama solitaria & fantomina, dunha das fundadoras* da novela inglesa, Eliza Haywood. Tamén contamos cunha nova edición bilingüe de *Follas novas* de Rosalía de Castro (1880). A segunda obra publicada de Rosalía e o seu último libro de versos en galego. Pódese consultar en formato facsimilar co prólogo de Emilio Castelar y Ripoll na páxina web da editora Extramuros⁸.

No tocante ao drama, a colección «Biblioteca Arquivo teatral Francisco

5 En colaboración con Manuel Celso Matalobos, entre outros.

6 O quinto foi o máis traducido, quizais porque describía o Camiño de Santiago. En galego só se dispoñía dunha tradución en versión libre no século XV dos *Milagres de Santiago* incluídos no *Calixtinus*, e unha edición dos mesmos a principios do XX. Existen tamén dúas traducións recentes, pero parciais: a do libro V e do libro I.

7 En: < <http://edicionsdacuruxa.com/>>.

8 En: < http://www.extramuros.es/visualizar__Follas-novas__00942>.

Pillado» entrega *Os malos pastores* de Octave Mirbeau en tradución e introdución de **María Obdulia Luis Gamallo e Galaxia** na colección «**Biblioteca ESAD**» edita *As criadas* e mais *O balcón* de Jean Genet, en tradución de Inma López Silva.

Moitos dos libros clásicos traducidos, dirixidos inicialmente a adolescentes, poderían estar na listaxe da compra dos adultos e viceversa. Entre eles destacamos o terceiro volume da edición completa dos *Contos* de Poe (os dous primeiros apareceron de 2009), traducidos por Eva Almazán para Galaxia; a tradución de Rafael Salgueiro de *O libro da selva* de Kipling ou a de Camiño Noia de *O gran Meaulnes* de Alain-Fournier, para Edicións Morgante. Pola súa parte, Faktoría K ofrece na súa colección «Narrativa K» a tradución de Fernando Moreiras de [A granxa dos animais](#) de George Orwell. **Bahía Edicións presenta** as *Rubaiyat, un libro ilustrado cos poemas transgresores* de mocidade, que falan de amor erótico e desamor. *Rubaiyat* é o título que o escritor [británico Edward Fitzgerald](#) deu á súa tradución ao [inglés](#) da colección de poemas atribuídos ao polifacético intelectual [persa Omar Khayyam](#). Bruno Heitz adapta ao cómic as *Historias do mestre raposo* (na tradución de David Gippini), o clásico *Roman de Renart*, e ofrécenos en divertidas viñetas as aventuras dunha personaxe que cuestiona a orde establecida. 2.0 editora publica *O home que era xoves* de G.K. Chesterton e Urco edita toda unha serie de textos clásicos e non tan clásicos, que poden atraer o interese do sector adolescente como: *O mundo secreto de Basilius Hoffman* de **Fernando Cimadevila e Iván Valladares**; os *Relatos de terror sobrenatural* de Robert Ervin Howard; *Tres contos estraños* de H.P. Lovecraft, R.W. Chambers e R.E. Howard; *A lenda de Sleepy Hollow* e *O dianho e Tom Walker* de Washington Irving; *O monstro metálico* de Abraham Merritt; *O bosque de alén do mundo* de William Morris; *Unha viaxe á lúa* de George Tucker; *O castelo dos Cárpatos* de Jules Verne; *O castelo de Otranto* de Horace Walpole e *Relatos cubanos de ciencia ficción*.

Cómpre non esquecer da panorámica as adaptacións como a que Rosa Fuentes fai da *Canción de Nadal* de **Charles Dickens (Ed. do Cumio)** ou o **álbum ilustrado de *O soldadiño de chumbo* de Hans Christian Andersen, adaptada por Francisco Xavier Senín para Galaxia, que achega** no seu contido a curtametraxe do mesmo nome producida en 2009 por [Continental Animación](#) e Algarabía, dirixida por Virginia Curiá e Tomás Conde e galardoada en numerosos certames cinematográficos internacionais.

Novidades

Como novidades máis achegadas ao noso tempo, cómpre salientar a tradución de Issac Fernández Fernández da novela de Kirmen Uribe: *Bilbao-New York-Bilbao* ([Premio Nacional de Narrativa 2009](#)), publicada por Xerais e a premiada historia de Sandro Veronesi: *Caos Calmo* ([Premio Strega 2006](#)), traducido por vez primeira ao galego por Carlos Acevedo para Galaxia. Entre as novidades de procedencia italiana, destacamos: *Dez* de **Andrej Longo (Rino-**

INSTRUCCIÓN PARA OS AUTORES

1. Os autores deberán enviarlle os seus orixinais en formato .doc, .docx ou .rtf ó secretario da revista (Alberto Álvarez Lugrís. *Viceversa. Revista Galega de Tradución*. <alugris@uvigo.es> 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, comunicáraselle tamén ó autor.

2. Estrutura interna

O traballo debe estar encabezado polo título do mesmo, nome do autor ou autores, filiación institucional, 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

Débese 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, cómpre engadirille 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 estrictamente unha cita, por exemplo unha tradución (inérita ou para distinguila do orixinal).

2.6. Uso da negriña

Poderase empregar para resaltar no texto conceptos importantes, pero procurárase sempre evitar un uso abusivo. Os epígrafes nos que se divida o traballo ou, no seu caso, a numeración de parágrafos, consígnanse sempre en negriña.

2.7. O subliñado

Evítase sempre o uso do subliñado nos traballos, substituíndoo por cursiva, negriña ou outras formas de resaltar, marcar e enfatizar.

2.8. Estruturación 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, consígnanse en negriña (ex.: **3.2.3. Delimitación do concepto de explicitación**).

2.9. Notas ó pé

Reservárase 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 'néologie', 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.

d) *Fontes electrónicas*

d.1) Se é o caso, ás referencias de libros ou artigos engadiráselles entre corchetes e ó final da entrada o enderezo electrónico no que estas se poidan atopar, así como a data de última consulta:

PÉREZ-BARREIRO NOLLA, Fernando. 2001. «Tradución de textos literarios vs. textos científicos». En *Viceversa. Revista galega de tradución*. Vol. 6, pp. 105-110. [Dispoñible en liña: <http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/files/6/litcient.pdf> – 06/04/09].

d.2) Fontes de documentación publicadas exclusivamente en internet

FERREIRA DE BRITO, Gisele & PICAÑO CHOI, Vania M. 2004. *Manual para ela-*

boração de referências bibliográficas segundo a NBR6023/2002. São Paulo: FECAP. [http://biblioteca.planejamento.gov.br/biblioteca-tematica-1/textos/redacao-oficial-e-normalizacao-tecnica-dicas/at_managed_file.2009-10-06.8207989506/ - 13/08/08]

3.2. Bibliografía

Idénticas ás anteriores pero coas seguintes modificacións:

- 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).

