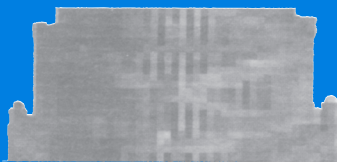


REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN



VICEVERSA



Nº 21 - 2021



DIRECTOR

Alberto Álvarez Lugrís

SECRETARIA

Ana Luna Alonso

CONSELLO DE REDACCIÓN

Ana Isabel Boullón Agrelo, Patricia Buján Otero, Teresa Caneda Cabrera, Gonzalo Constenla Bergueiro, Lara Domínguez Araújo, Anxo Fernández Ocampo, Óscar Ferreiro Vázquez, Leandro García Bugarín, Xoán Manuel Garrido Vilariño, Xosé María Gómez Clemente, Xoán Montero Domínguez, Manuela Palacios González, Moisés Rodríguez Barcia

CONSELLO ASESOR

Rosa Agost Canós, Castelló de la Plana – Marilar Aleixandre, Santiago de Compostela – Joan Argenter, Barcelona – Montserrat Bacardí, Barcelona – Teresa Barro, Lancaster – José Bento, Lisboa – Burghard Baltrusch, Vigo – Maria Boguszewicz, Varsovia – Attilio Castelucci, Roma – Olga Castro, Warwick – Francisco Xavier Fernández Polo, Santiago de Compostela – Américo Ferrari, Xenebra – Xesús Ferro, Santiago de Compostela – Maria Filipowicz-Rudek, Cracovia – Javier Franco Aixelá, Alacante – Johannes Kabatek, Tubinga – Laura Linares, Cork – Elisabete Manterola, Gasteiz – Carmen Mejía Ruiz, Madrid – Bego Montorio, Gasteiz – María Reimóndez Meilán, Vigo – Albert Rivas, Barcelona – José María Rodríguez, Ithaca – John Rutherford, Oxford – Martín Veiga, Cork – Manuel Veites, Vigo – Josu Zabaleta, Donostia – Juan Zarandona, Soria

Viceversa en internet

<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/viceversa/index>

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;

e-revist@s (CSIC-CINDOC); IEDCYT (CSIC-CINDOC)

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo



DESEÑO DA CAPA: Antón Pulido

REDACCIÓN: Facultade de Filoloxía e tradución da Universidade de Vigo
36310 Vigo – Galicia

ISSN: 1135-8920-19-20

ISSN dixital: 1989-2853

MAQUETACIÓN: Tórculo Comunicación Gráfica.
Rúa de Álvaro Cunqueiro, 3 - baixo. 36205 Vigo.
D. Legal: VG 371-1995

REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

VICEVERSA

Nº 21 (2021)



DIRECTOR
Alberto Álvarez Lugrís

SECRETARIA
Ana Luna Alonso

CONSELLO DE REDACCIÓN

Ana Isabel Boullón Agrelo, Patricia Buján Otero, Teresa Caneda Cabrera, Gonzalo Constenla Bergueiro, Lara Domínguez Araújo, Anxo Fernández Ocampo, Óscar Ferreiro Vázquez, Leandro García Bugarín, Xoán Manuel Garrido Vilariño, Xosé María Gómez Clemente, Xoán Montero Domínguez, Manuela Palacios González, Moisés Rodríguez Barcia

COMITÉ ASESOR

Rosa Agost Canós, Castelló de la Plana – Marilar Aleixandre, Santiago de Compostela – Joan Argenter, Barcelona – Montserrat Bacardí, Barcelona – Teresa Barro, Lancaster – José Bento, Lisboa – Burghard Baltrusch, Vigo – Maria Boguszewicz, Varsovia – Attilio Castelucci, Roma – Olga Castro, Warwick – Francisco Xavier Fernández Polo, Santiago de Compostela – Américo Ferrari, Xenebra – Xesús Ferro, Santiago de Compostela – Maria Filipowicz-Rudek, Cracovia – Javier Franco Aixelá, Alacante – Johannes Kabatek, Tubinga – Laura Linares, Cork – Elisabete Manterola, Gasteiz – Carmen Mejía Ruiz, Madrid – Bego Montorio, Gasteiz – María Reimóndez Meilán, Vigo – Albert Rivas, Barcelona – José María Rodríguez, Ithaca – John Rutherford, Oxford – Martín Veiga, Cork – Manuel Vieites, Vigo – Josu Zabaleta, Donostia – Juan Zarandona, Soria

Viceversa en internet
<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/viceversa/index>

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;
e-revist@s (CSIC-CINDOC); IEDCYT (CSIC-CINDOC)

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo



DESEÑO DA CAPA: Antón Pulido
REDACCIÓN: Facultade de Filoloxía e tradución da Universidade de Vigo
36310 Vigo – Galicia

ISSN: 1135-8920-19-20
ISSN dixital: 1989-2853

MAQUETACIÓN: Tórculo Comunicación Gráfica.
Rúa de Alvaro Cunqueiro, 3 - baixo. 36205 Vigo.
D. Legal: VG 371-1995

SUMARIO

XELA ARIAS CASTAÑO, LETRAS GALEGAS 2021. ...	9-10
XAVIER SENÍN, Premio á Obra dun Tradutor do Ministerio de Cultura.	11
TEORÍA E HISTORIA	7
MANUEL ARCA-CASTRO. Perspectiva histórica da tradución para a dobraxe ao catalán, éuscaro e galegos.....	9-29
ALBA RODRÍGUEZ-SAAVEDRA. De Rosalía de Castro a Ruth Matilda Anderson. Feminismo e paratradución.	31-45
LAURA ABEL ASOREY. Análise comparativa das traducións ao galego de <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> ..	47-62
LAURA LINARES. A tradución como ponte cultural ou como unha viaxe a través da mente dos lectores? A recepción das traducións ao inglés das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar	63-91
LAURA LINARES. Bridge building or armchair traveling? The reception of the English translations of Manuel Rivas and Domingo Villar	93-120
ROBERT NEAL BAXTER. Unha análise de vinte anos de tradución literaria cara ao bretón	121-141
ROBERT NEAL BAXTER. An analytical audit of twenty years of literary translation into Breton	143-163
CRISTINA MAREY-CASTRO. Xogo de reflexividades: a antropoloxía como aliada para repensar a interpretación social	165-186
MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ. As coedicións de literatura infantil e xuvenil: reflexo da realidade	187-198
MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ. Las coediciones de literatura infantil y juvenil: reflejo de la realidad.....	199-210
INSTRUMENTA E FORMACIÓN	211
RAMÓN MÉNDEZ GONZÁLEZ. Análise de <i>Subtitle Legends</i> como ferramenta de formación para a tradución audiovisual e multimedia	213-227

MIGUEL BRAÑA MONTAÑA. Onde queda a ética na nosa profesión?	229-236
ANA SOFIA SALDANHA. Mentoring: a solución práctica para o sucesso dos futuros profesionais de tradución.....	237-251
ÁRTEMIS LÓPEZ. Ti, eu, ele e a linguaxe non binaria na tradución entre inglés e castelán	253-261

TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS..... 263

XAVIER SENÍN E ISABEL SOTO. A tradución de <i>A peste</i> : un clásico que nos interpela máis ca nunca.....	265-285
MARÍA REIMÓNDEZ. Chatolas ganduxadas no mato negro. A tradución d' <i>A cámara do sangue</i>	287-291
LARA DOMÍNGUEZ ARAÚJO. <i>The Virgin and the Gypsy</i> . Descubrimiento paio e lucidez vivaz que atravesamos	293-296
ANTÍA VERES GESTO. <i>Unha muller perdida</i> : a entrada de Willa Cather no panorama editorial galego	297-320
MANUELA PALACIOS. Traducindo “outramente” nas escolmas de poesía galega e irlandesa	321-334
DAVID A. ÁLVAREZ MARTÍNEZ. Dos Mares do Sur a Vilapenela: a recreación da triloxía de Pippi Mediaslongas.	335-352
PATRICIA BUJÁN OTERO. Traducir a Fallada naturalmente	353-362
XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO. O tradutor holístico: a edición de <i>Se isto é un home</i>	363-373

CRÍTICAS E RECENSIÓNS 375

<i>Colleita vermella</i> . IAGO NICOLÁS BALLESTEROS.....	377-379
Terceira edición da <i>Routledge Encyclopedia of Translation Studies</i> ou unha ollada aos estudos de tradución.	381-384
TANYA ESCUDERO	381-384
<i>Sakura</i> . Dicionario de cultura xaponesa. ALBA QUINTAIROS SOLIÑO	385-390
A tradución ao servizo do feminismo. OLGA CASTRO ...	391-398
<i>Novela de xadrez</i> . PAZ OROIS FERNÁNDEZ	399-400
<i>A señora Dalloway</i> . ALBA RODRÍGUEZ SAAVEDRA..	401-405
<i>David Golder</i> . PAZ OROIS FERNÁNDEZ	407-408

INFORMACIÓNS 409

MARÍA ALONSO SEISDEDOS. Breve historia dunha vida enteira do divino ao criminal	411-420
---	---------

LARA DOMÍNGUEZ ARAÚJO E PATRICIA BUJÁN OTERO. A lingua galega como vantaxe competitiva no mercado globalizado da tradución e da interpretación: manifesto “O galego suma e multiplica”	421-437
LARA DOMÍNGUEZ ARAÚJO. A interpretación en Galicia: entidades e empresas organizadoras de congresos, axencias e intérpretes tómanlle o pulso ao mercado	439-474
PATRICIA BUJÁN OTERO E SILVIA MONTERO KÜPPER. A tradución literaria alemán-galego: breve estado da cuestión e balance da I Xornada de tradución literaria alemán-galego	475-479
ALMUDENA OTERO VILLENA. Entre a utopía bolo’bolo e a tradución utópica	481-492
LAUREANO XOAQUÍN ARAUJO CARDALDA. Traducir para comprender. A propósito da violencia etnocéntrica...	493-499
Mestrado en Tradución para a Comunicación Internacional ..	501
Programa de doutoramento en Tradución e Paratradución	503
ETIV: a Uvigo oferta unha completa formación especializada para a industria do videoxogo	505

RECOÑECIMENTO

Xela Arias Castaño Letras Galegas 2021

Pouco antes de enviar ao prelo este primeiro número electrónico co que *Viceversa* inaugura unha nova andaina chea de ilusión, sabemos da decisión da Real Academia Galega de dedicar as Letras Galegas 2021 a Xela Arias Castaño¹, escritora e tradutora, cuxo pasamento sorprendía as persoas que compartiron reunións e amizade coa poeta no Consello de Redacción da revista a piques de rematar a edición do nº 9/10 de 2003-2004. Xela Arias acompañou os primeiros anos da Asociación de Tradutores Galegos (ATG) (1985)² e colaborou na posta en marcha de *Viceversa* a comezos de 1995, ocupándose de coordinar a sección de Traducións xustificadas.

O recoñecemento da Academia vai permitir continuar a poñer en valor o seu traballo como autora: «unha voz singular da xeración que anovou nos anos 80 a poesía galega en temas, estilo e forma»³; mais tamén a recuperar o singular labor exercido durante máis de quince anos como tradutora, revisora, correctora e responsable de coleccións no ámbito editorial⁴, en parte recollido en 2018 pola Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación (AGPTI) cando crea o Premio Xela Arias⁵.

As homenaxes que se fagan de Xela Arias deben ter en conta o compromiso social e cultural que levaba adiante en todas as súas manifestacións e facetas. Como tradutora ao galego, Arias coidaba ao máximo a súa angueira, compartido en ocasións con outras persoas como un traballo coral nun período de fixación normativa. Xela traduciu obra destinada á cativada para a senlleira colección Xabarán de Xerais mais tamén literatura e ensaio dirixido ao público adulto (*A cantiga de amor* de Vicente Beltrán). Nalgunhas das súas traducións podemos observar a rigorosidade do seu traballo, a atención prestada á corrección e a preocupación traditolóxica polos aspectos culturais, manifesta en ocasións nas marxes dos textos. Ben sexa en solitario ou en equipo, Xela traduciu dende o castelán (*O bosque*

1 En 2019 a plataforma A Segra dedicoulle o Día das Galegas nas Letras con diversos actos.

2 En: <http://tradutoresgalegos.com/>

3 En: <https://cutt.ly/2kr9MZS>

4 En: <https://cutt.ly/Zkr9BeL>

5 En: <http://www.agpti.org/gl/nova/convocatoria-do-ii-premio-xela-arias/>

animado de Wenceslao Fernández Flórez), francés (*O spleen de París* de Baudelaire), inglés (*Venus Negra* de Angela Carter ou *O derradeiro dos mohicanos* de James Fennimore Cooper), italiano (*Contos ó teléfono* de Gianni Rodari) e portugués (*Amor de perdición* de Camilo Castelo Branco), tanto poesía como narrativa. Proxectos polos que recibiu importantes galardóns como o Premio de Tradução da Língua Portuguesa, o Ramón Cabanillas de Tradución ou o Plácido Castro, recoñecementos que agora celebramos á espera de que o ano 2021 das Letras semente e permita colleitar moitos máis froitos.

RECOÑECIMIENTO

Xavier Senín Premio á Obra dun Tradutor do Ministerio de Cultura

O pasado 2020 trouxo varios motivos de celebración para *Viceversa*. Un deles foi a concesión do Premio á Obra dun Tradutor para Francisco Xavier Senín Fernández «polo seu dilatado traballo como tradutor ao galego, a partir de obras de gran variedade temática e tipolóxica», o máximo galardón a nivel estatal que outorga o Ministerio de Cultura¹. Nas mesmas datas, a Real Academia Galega nomeábo académico correspondente². A traxectoria de Senín como tradutor literario sobranceiro vese así recoñecida dentro do espazo ibérico.

O Senín profesor, foi xestor e dinamizador cultural durante varios mandatos políticos, dedicou unha grande parte da súa vida profesional a coordinar planes editoriais, así como a corrixir e traducir textos, mesmo de xeito anónimo ou con pseudónimo nos primeiros tempos da transición democrática, momento en que tan necesarias se facían as traducións para alfabetizar á poboación infantil.

Non resulta doado resumir o traxecto andado dende que Senín contribuíse á creación da Asociación de Tradutores Galegos (ATG) en 1985, colectivo no que ocupou o cargo de presidente³. No seu percorrido como tradutor, Senín conta na actualidade cunha cifra aproximada de 100 traballos, entre os que cómpre salientar proxectos en solitario pero tamén en equipo como foi a valiosa tradución d’*O enxeñoso fidalgo Don Quixote da Mancha* ou a colección dos Astérix dos que deu conta en *Viceversa*.

Malia gozar xa da merecida xubilación, Senín continúa con esa inxente produción e segue a traballar na procura de clásicos e contemporáneos que incorporar ao patrimonio da tradución en galego con obras tan variadas como *A Eva futura*, *A peste*, *As damas verdes*, *Locus solus*, *Ourika* ou *Unha desolación*, tarefas que son mostra da súa versatilidade como experto coñecedor da lingua e polas que lle amosamos a nosa gratitude.

1 Ese mesmo ano, Isabel García Adánez recibiría o Premio á Mellor Tradución publicada en 2019 por *Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío*, de Herta Müller.

2 En: <https://cutt.ly/lkrBjN>.

3 En: <http://tradutoresgalegos.com/> e <https://cutt.ly/pkrBS2Q>.



Teoría e historia da tradución

Perspectiva histórica da tradución para a dobraxe ao catalán, éuscaro e galego.

Manuel Arca-Castro

De Rosalía de Castro a Ruth Matilda Anderson. Feminismo e paratradución

Alba Rodríguez-Saavedra

Análise comparativa das traducións ao galego de *Alice's Adventures in Wonderland*

Laura Abel Asorey

A tradución como ponte cultural ou como unha viaxe a través da mente dos lectores? A recepción das traducións ao inglés das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar

Laura Linares

Bridge building or armchair traveling? The reception of the English translations of Manuel Rivas and Domingo Villar

Laura Linares

Unha análise de vinte anos de tradución literaria cara ao bretón

Robert Neal Baxter

An analytical audit of twenty years of literary translation into Breton

Robert Neal Baxter

Xogo de reflexividades: a antropoloxía como aliada para repensar a interpretación social

Cristina Marey-Castro

As coedicións de literatura infantil e xuvenil: reflexo da realidade

Mónica Domínguez Pérez

Las coediciones de literatura infantil y juvenil: reflejo de la realidad

Mónica Domínguez Pérez

PERSPECTIVA HISTÓRICA DA TRADUCIÓN PARA A DOBRAXE AO CATALÁN, ÉUSCARO E GALEGO

Manuel Arca-Castro
Universidade de Vigo
BIFEGA
manuelarcacastro@gmail.com

[Recibido 02/03/20; aceptado 04/05/20]

Resumo

No presente traballo analizamos a evolución das industrias da tradución para a dobraxe ás linguas catalá, éuscara e galega, centrándonos no papel que desenvolveron as televisións autonómicas públicas de cada espazo, nomeadamente Televisió de Catalunya (TV3) coa lingua catalá, Euskal Telebista (ETB) coa lingua vasca e a Televisión de Galicia (TVG) coa lingua galega. Así mesmo, ofrecemos tamén unha comparativa sobre a situación da dobraxe nestas tres televisións (con datos dos anos 2015 e 2016) mediante unha análise cuantitativa e cualitativa das producións obxecto de tradución audiovisual para esta modalidade. Finalmente, as conclusións obtidas permitirán contrastar o estado desta industria nestes tres espazos e elaborar, a partir dos datos obtidos, estudos novos para afondar na relación entre dobraxe e normalización lingüística.

Palabras clave

Dobraxa, normalización lingüística, linguas ibéricas, tradución audiovisual

Abstract

This dissertation discusses the evolution of the translation industries for dubbing into Catalan, Basque and Galician from a historical perspective, focussing on the role played by the autonomic public television channels in each respective area, namely Televisió de Catalunya (TV3) for Catalan, Euskal Telebista (ETB) for Basque and Televisión de Galicia (TVG) for Galician. It provides a comparative overview of the current dubbing situation (with 2015 and 2016 data) between these three channels via a quantitative and qualitative analysis of the productions selected for audio-visual translation of this kind. The results obtained yield a series of conclusions involving a comparison of the

state of dubbing between these three areas, paving the way for future research to further explore the relationship between dubbing and language planning.

Keywords

Dubbing, linguistic planning, Iberian languages, audio-visual translation

1. Introducción

A presenza que posúe a tradución na nosa sociedade é innegable. No caso dos medios audiovisuais, é maior, se cabe, a nosa exposición aos textos traducidos, que decotío é inconsciente mais que exerce un impacto determinado sobre a lingua que falamos. Por causa das malas traducións, penetraron na nosa fala elementos tan alleos a nós como os “Wow!” ou os “Oh, non!”, por non falarmos das cuestións culturais que progresivamente se imponen en detrimento das nosas máis propias.

Ao estudar linguas minorizadas, onde a tradución audiovisual se encontra asociada aínda a procesos de normalización lingüística, aumenta o interese investigador pola influencia que exercen estes produtos sobre os seus receptores. A normalización cómpre abordala en varios sentidos: por unha parte, a tradución audiovisual permítenos observar situacións alleas á nosa realidade onde se falan as nosas linguas de maneira *normal*, desmontando prexuízos e ideas preconcebidas sobre os usos dun idioma; por outra parte, a tradución é unha ferramenta de divulgación das *normas* destas linguas (“normalizar a normativa”), pois o modelo confeccionado para estes produtos parte dun estándar con valor oficial.

Sendo así, resulta cando menos curioso que non exista un maior número de estudos sobre o vencello entre normalización e audiovisual na teoría da tradución. A pesar de que hoxe en día o impacto dos produtos traducidos tamén se verifica a través doutras vías —non hai máis que reparar no peso da industria do videoxogo ou de Internet—, no caso das linguas minorizadas do Estado parece que o paso a estas realidades aínda non se produciu, polo menos de maneira satisfactoria, de modo que as emisións por televisión continúan sendo o motor maioritario ou o único mediante o que consumir producións audiovisuais “faladas” nesas idiomas. Por outra parte, non toda a poboación ten acceso a estas canles “máis modernas”, en contraste coa televisión tradicional, así que sen dúbida o estudo desta realidade continúa á orde do día.

Unha análise do volume de produtos audiovisuais traducidos ás linguas minorizadas require en primeiro lugar dunha contextualización e, a seguir, dunha catalogación, de tal maneira que establezamos e definamos os produtos que nos ocupan e os axentes que se encontran tras do seu proceso de mediación interlingüística e intercultural para así, en futuros traballos, afondar en análises máis pormenorizadas; análises en niveis macrotextuais e microtextuais que nos permitan coñecer as tendencias tradutivas que se seguen nestes espazos para contrastalas con aquelas que rexen o conxunto do espazo peninsular. A seguir, sería posible elaborar un estudo serio sobre o impacto que posúen estes textos na nosa fala habitual.

Este traballo encargárase de recoller a primeira parte desta empresa: contextualizar a historia da tradución das producións audiovisuais ás linguas

catalá, vasca e galega e presentar unha descrición de cales son os produtos que foron obxecto de tradución a esas linguas. Centrarémonos, sobre todo, nos anos 2015 e 2016 e nas encargas de tradución que parten de Televisió de Catalunya (TV3), Euskal Telebista (ETB) e Televisión de Galicia (TVG) por constituíren estes dous anos unha mostraxe representativa e recente, alén de seren estas tres televisións as que nese período maior número de encomendas de tradución iniciaron.

A partir de aí, será posible afondar, como indicamos, en caracterizacións máis puntuais e en futuras investigacións que se deteñan no propio plano textual. Por iso agora limitámonos a dar, mediante este humilde traballo, o primeiro paso do camiño.

2. A tradución para a dobraxe

A dobraxe poderíamola definir, en palabras de Chaume, catedrático de Tradución Audiovisual pola Universitat Jaume I, como un proceso de:

Replacing the original track of a film's (or any audiovisual text) source language dialogues with another track on which translated dialogues have been recorded in the target language. The remaining tracks are left untouched (the soundtrack – including both music and special effects – and the images) (Chaume 2012, p. 1).

Aínda que talvez haxa definicións máis precisas e completas para describir esta realidade, non é obxecto deste traballo ofrecer unha novidade ou mellora a este respecto. Este achegamento é suficiente para coñecermos cales son os principios que guían a actividade dos axentes que traballan neste sector e entendermos mellor esta industria.

Alén disto, cómpre contextualizar a realidade do Estado español como espazo que alberga dentro de si diferentes polisistemas, con senllas relacións translativas independentes e autónomas. Procedemos a incluír unha caracterización sobre a presenza da dobraxe clasificada por continentes, adscribíndonos a tendencias xerais. O debate sobre as causas que motivan o uso dunha modalidade de tradución ou outra non se abordará neste traballo, por limitarse a ofrecer unha caracterización descritiva sobre esta realidade¹:

- En Europa encóntranse tanto países dobradores (Francia, Alemaña, Italia...) como países subtítuladores (Noruega, Portugal, Grecia...), alén de territorios que empregan a modalidade de “voces superpostas” (Polonia, Rusia, Bulgaria...). Con todo, este tipo de

1 Así mesmo, cómpre non esquecer o que moitos investigadores non apuntan: cando falamos de “países dobradores” estémonos limitando, agás no caso do Estado español, ás linguas hexemónicas de cada un destes países, pois, polo xeral, non se dobra ás linguas minorizadas. Sirva como exemplo o caso de Francia, onde as dobraxes ao bretón, por exemplo, existen, pero parten de iniciativas privadas puntuais (temos noticia dalgúns produtos traducidos a esta lingua e comercializados en DVD) e son tan escasas que, ao lado do número de producións dobradas ao francés, a súa porcentaxe é irrisoria.

caracterización non é rigorosa, pois, por exemplo, mesmo nos países que poderíamos cualificar de subtítuladores os produtos destinados a un público infanto-xuvenil caracterízanse por seren obxecto de dobraxe. Así mesmo, as tendencias en moitos destes espazos están a mudar; por exemplo, nas televisións portuguesas xa se encontran máis produtos dobrados ca subtítulados (Chorão, 2012) e en Polonia a dobraxe tamén está a gañar maior peso (Chmiel, 2010).

- En Asia presentan tradición dobradora os países con maiores posibilidades económicas, como a China (que dobra á modalidade do chinés mandarín), Hong Kong (que dobra ao chinés cantonés), o Xapón, Tailandia ou Corea.
- No continente americano, cómpre establecer unha distinción clara entre o Canadá e os Estados Unidos con respecto ao resto de América. No primeiro caso, as dobraxes son a excepción (téñase en conta que a maior parte das producións audiovisuais adscritas aos circuitos comerciais están elaboradas en lingua inglesa; con todo, a animación xaponesa e algunhas series de animación estranxeiras ou mesmo británicas si que se dobran ao inglés americano, así como algún outro produto puntual). No segundo caso, cumpriría facer unha caracterización por países, mais, sacando encargos puntuais, elabórase unha única dobraxe no denominado “español neutro” (que presenta un modelo de lingua aséptico no nivel léxico, morfosintáctico e fonético-fonolóxico que, a priori, non se podería adscribir como “propio” de ningún país receptor destas traducións). Porén, a norma é a subtítulación, fóra as producións infanto-xuvenís. No Brasil, pola contra, a dobraxe é a norma.
- En África, a norma é a subtítulación, quitando a dobraxe en árabe estándar, que si que conta cunha presenza recoñecida.
- En Oceanía, a dobraxe é unha realidade practicamente descoñecida, pois as máis das producións chegan en lingua inglesa desde os Estados Unidos.

Téndomos toda esta información en conta, poderíamos concluir a este respecto que o Estado español é un dos países con tradición dobradora de Europa e que así mesmo constitúe unha auténtica excepción, posto que nel a tradución audiovisual para a dobraxe ás linguas minorizadas ten moita presenza, en contraste coas tendencias que se seguen a nivel internacional.

3. A tradución para as linguas en vías de normalización

Moito se podería dicir sobre a tradución para as linguas que se encontran en vías de normalización. O uso do sintagma “vías de normalización” implica que o fin último é atinxir esa normalización, sobre a que Cabré indica:

En una situación óptima para la normalización, el principal instigador del cambio lingüístico es la propia sociedad que utiliza una lengua; las instituciones de gobierno ejercen la función de coordinar y ordenar el proceso. Dejar ese proceso de cambio a la influencia de los factores contingentes que se produzcan de manera natural y espontánea no parece ser el mejor método para llegar a resultados positivos en la recuperación de una lengua (Cabré, 1992, p. 87).

O’Connell estudia a relación entre o concepto de normalización e o de tradución audiovisual, e ofrécenos unha caracterización máis pormenorizada da responsabilidade social que posúe esta modalidade:

In view of the high prestige and penetration of audiovisual material in minority language communities (which may be geographically scattered), it is particularly important that dubbers working in minority languages do not view their mission purely as the provision of light entertainment. In this respect, there is also much to be learnt from translators of children’s books, who (despite low pay and status) tend to have a well developed sense of the vocational importance of their work in the overall context of the education of the younger generation of minority language speakers (O’Connell, 2003).

A dobraxe para as linguas en vías de normalización é concibida como unha ferramenta asaz importante para o proceso de normalización e no caso do Estado español, que é o que nos ocupa, debe existir cando menos para evitar un agravio comparativo, polo mero feito de que esta modalidade é unha tradición instaurada na lingua castelá. Alén deste aspecto, no plano meramente lingüístico, fóra a sociolingüística, é un axente que nos permite transmitir e difundir, nos planos léxico, morfosintáctico e fonético-fonolóxico —para este último, sen dúbida, a dobraxe é un medio sen parangón— un modelo de lingua imitable, coherente e illado de influencias alleas —en caso de que o traballo se realice seguindo uns estándares mínimos de calidade, naturalmente—. Ao mesmo tempo permite pormos en contacto estas linguas con outras realidades e con outros espazos culturais, de tal maneira que estas linguas se encontran á altura (isto é, son capaces de expresar “o mesmo”) ca outros idiomas plenamente normalizados como o inglés, o francés ou o alemán, pois a lingua de partida e a lingua de chegada sitúanse ao mesmo nivel.

No entanto, para facer estudos rigorosos sobre o ámbito cómpre ter en conta que no caso que nos ocupa a tradución para a dobraxe destas linguas depende fundamentalmente das institucións públicas autonómicas, en particular das súas corporacións de radio e televisión públicas. Xa que logo, a toda esta realidade deberíamos engadir outro parámetro non menos importante que posúe influencia sobre a percepción da dobraxe a estas linguas: a responsabilidade social destes entes públicos sobre os produtos que emiten. Imos trasladar as palabras de Luna sobre o ámbito da tradución literaria ao do audiovisual:

A literatura importada débátese entre o proxecto cultural que procura textos renovadores e o proxecto comercial (aínda que en ocasións

coinciden). O proxecto comercial ten que competir ademais, dentro e fóra do seu marco económico no caso de Galicia. Coidamos que hai que traducir literatura de consumo e premiada, malia as dificultades que supón a compra de dereitos e a dura competencia con grandes grupos editoriais, porque isto segue a ter importancia para a autoestima. Con todo, esa procura non debe esquecer o diálogo coas obras procedentes de sociedades con menos oportunidades de ser coñecidas e aproveitar ben os escasos recursos, dada a falta de apoio para traducir obras custosas (Luna, 2013, p. 121).

O mesmo fenómeno acontece na tradución audiovisual para a dobraxe en calquera das linguas minorizadas do Estado español. Para os correspondentes entes públicos, xa que logo, xorde o seguinte interrogante: que será máis beneficioso para as devanditas linguas, a dobraxe dunha película de cine de autor, de alta calidade, e adscrita a unha cultura minorizada como as que nos ocupan ou o último éxito cinematográfico de cine de acción con millóns de afeccionados? A priori, deberíanse conxugar ambos tipos de producións.

Neste traballo contribuiremos a facer unha achega sobre a caracterización cualitativa do tipo de produtos que cada unha das televisións públicas con lingua propia do Estado español adquire e compararémolos entre eles para detectar se existen tendencias comúns ou non. Tamén será importante a descrición cuantitativa de cada unha das televisións, que darán conta do peso actual de cada industria en cada un dos espazos que trataremos neste traballo.

4. Situación da tradución para a dobraxe nas linguas minorizadas do Estado

Neste punto, imos definir os espazos de tradución para a dobraxe ás linguas minorizadas do Estado español e as súas características. A seguir, presentaremos unha análise cuantitativa histórica, elaborada mediante datos obtidos grazas ás televisións públicas correspondentes para definir numericamente o peso da tradución audiovisual para a dobraxe e da súa industria en cada unha das linguas dos espazos que nos ocupan. Dado que foi a única información común facilitada, só recolleemos os datos fornecidos por TV3, ETB e TVG, durante o período 2001-2017, pois os datos anteriores, quer eran imprecisos, quer non se encontraban recollidos nas súas bases de datos². Isto permítenos ter, sequera limitada, unha perspectiva histórica sobre a evolución das horas de dobraxe³ en TV3, ETB e TVG⁴:

2 Con todo, no caso de ETB son públicos datos anteriores, desde o ano 1989 ata o 2004 (*vid.* Zabalondo, 2010, p. 183), que dan conta de que na década dos noventa hai anos en que se rexistran máis de 1000 horas de dobraxe ao vasco.

3 As horas de dobraxe son a unidade que nos permite establecer este contraste de maneira máis precisa, fronte ás partidas orzamentarias, xa que as circunstancias profesionais (tarifas, convenios...) diverxen nos tres espazos.

4 Cómpre indicar que, no caso de Cataluña e Euskadi, existen axudas institucionais, alleas á televisión, que fomentan a dobraxe de produtos en espazos cinematográficos e plataformas de consumo de produtos audiovisuais. Así e todo, para establecermos unha comparación

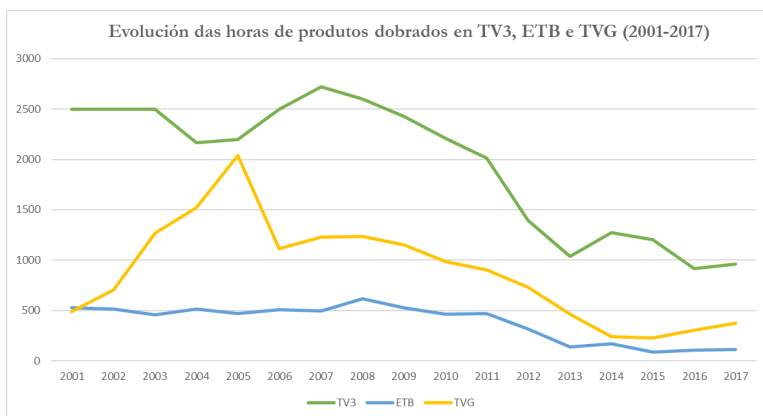


Ilustración 1. «Evolución das horas de dobraxe en TV3, ETB e TVG (2001-2017)». Elaboración propia.

Como se pode observar nesta gráfica, o ente que máis horas inviste en dobraxe de maneira constante ao longo da súa traxectoria é TV3, alcanzando un valor máximo próximo ás 3000 horas anuais en 2007. Con todo, a partir dese mesmo ano inicia unha redución paulatina, agudizada durante o ano 2012 que, aínda con altos e baixos, non experimentará unha mellora ao longo dos seguintes exercicios, situándose nos últimos anos por volta das 900 e 1000 horas de dobraxe.

Por outra parte, os valores de ETB en vasco neste século son máis discretos, de modo que se encontran no limiar das 500 horas, a pesar de que nos anos 90 chegaronse a atinxir as 1000 horas traducidas (*vid.* Zabalondo, 2010, p. 183). Con todo, a partir do ano 2012 sofren unha redución considerable, en paralelo coa que se experimenta en TV3. Así, actualmente, percibimos que o volume de dobraxe dos últimos anos dos que existe rexistro se acha arredor das 100 horas de tradución audiovisual para dobraxe ao vasco, unha cantidade notablemente inferior (case unha décima parte) das que dedica TV3 á dobraxe á súa lingua propia.

Finalmente, é interesante o caso de TVG, que rexistra un valor moi elevado no ano 2005, superior ás 2000 horas de dobraxe, mais que desde entón diminúe, achándose ata o ano 2010 por encima das 1000 horas anuais, mais descendendo en paralelo co resto de televisións autonómicas de que temos rexistro, ata situarse, nos últimos anos, en valores próximos ás 300 horas de dobraxe, aproximadamente o triplo das que dedica ETB e un terzo das correspondentes en TV3.

obxectiva, reduciremos esta análise ás televisións que nos ocupan, aínda que nos apartados posteriores faremos referencias a estas subvencións. En definitiva, a caracterización sobre cada un dos polisistemas é limitada, aínda que representativa.

En concreto, centrándonos nun só ano, en 2016 (por ser o último do que posuímos rexistros deste tipo), e mediante un estudo por xéneros (animación, longametraxes, series TV e documentais; clasificación fornecida polas diferentes televisións públicas) segundo a *Memòria Anual d'Activitats de 2016 da Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals* (CCMA), dobráronse nese ano ao catalán un total de 1061 horas de producións audiovisuais. Dese total, 352 horas correspóndense con debuxos animados, 107 con longametraxes, 380 con documentais e 222 con series. Ao mesmo tempo, segundo o *Informe sobre a xestión de servizo público de 2016* da Corporación Radio e Televisión de Galicia (CRTVG), dobráronse nese ano ao galego un total de 302 horas, con cifras correspondentes a 224 horas de debuxos, 42 de longametraxes, 21 de documentais e 15 de series. E segundo información fornecida por ETB, a animación supón, dun total de 109 horas, 93.

HORAS DE DOBRAXE	Catalán (TV3)		Éuscaro (ETB)		Galego (TVG)	
Animación	352	33 %	93	85 %	224	74 %
Longametraxes	107	10 %	-	-	42	14 %
Series TV	222	21 %	-	-	15	5 %
Documentais	380	36 %	16	15 %	21	7 %
Total	1061	100 %	109	100 %	302	100 %

Ilustración 2. «Horas de dobraxe segundo xéneros en TV3, ETB e TVG (2016)».

Estas análises cuantitativas ofrecen resultados contrastivos moi interesantes, con diferenzas que poderíamos atribuír, en principio, a factores políticos e sociolingüísticos: TV3 é a televisión que maiores horas inviste na dobraxe á lingua propia, en contraste con ETB, onde parece que as horas de dobraxe son mínimas. Con todo, cómpre indicar que no espazo en que a televisión vasca ofrece as súas emisións o coñecemento da lingua propia é notablemente inferior ao de Cataluña e Galiza. Neste último espazo, parece que as cifras aseguran o mantemento da industria, mais non unha aposta pola defensa do idioma propio.

En todo caso, a tendencia é que a dobraxe ocupa unha posición máis periférica consonte decorre o tempo nas televisións públicas, talvez, entre outras cousas e sen nos determos a procurar factores, polo aumento e asentamento das industrias audiovisuais autóctonas en cada un dos espazos que nos ocupa.

Sexa como for, o interese deste traballo é describir a política de tradución da selección de textos de cada un dos espazos correspondentes grazas á catalogación dos produtos adquiridos e traducidos durante os anos 2015 e 2016, con datos facilitados polas diferentes televisións públicas autonómicas

que nos ocupan⁵. Neste artigo, abordaremos o catalán de TV3, o euskera en ETB e o galego en TVG, que son as principais industrias da dobraxe ás linguas minorizadas do Estado español, cando menos, durante os períodos dos que posuímos datos.

Fóra diso, é interesante apuntarmos que TV3 realiza unha dobraxe segundo unhas determinadas consideracións lingüísticas ao catalán, mais que a actual À Punt (en tempos, TVV) impulsa un proceso de tradución paralelo á variedade valenciana do catalán, de tal maneira que existen dúas dobraxes diferentes de determinados produtos á mesma lingua con características formais diferentes. Dígase que mesmo chegou a existir, outrora, unha dobraxe encargada por IB3 ao catalán das Illas Baleares. Cada unha destas televisións fomenta un modelo lingüístico de seu, diferenciado por diversos trazos morfosintácticos, léxicos e fonético-fonolóxicos, que se supoñen maioritarios en cada un dos tres espazos, separados política e administrativamente (*vid.* Marzá e Prats, 2018, pp. 25-35).

Alén destas linguas, non quixeramos deixar de amecer que tamén temos noticia de iniciativas residuais de dobraxe ao aranés (a variedade de occitano falada no Val de Arán) impulsadas por TV3 durante a primeira década do milenio, e tamén á lingua asturiana, que parten de TPA (a televisión pública de Asturias). A tradución audiovisual nestes polisistemas conta cunha presenza moi escasa no tempo e abrangueu un número de contidos moi reducido que impediu que se xeraran industrias de dobraxe propias.

Por iso, limitarémonos a tratar exclusivamente neste traballo os tres espazos que por volume poderíamos caracterizar como principais durante os anos analizados a teor das horas de dobraxe que dedicaron anualmente ás súas linguas propias: Cataluña (TV3), Euskadi (ETB) e Galicia (TVG).

4.1. Tradución para dobraxe ao catalán (TV3)

Historicamente, de entre todas as analizadas neste traballo, a dobraxe en catalán é a máis prematura, pois remóntase ao ano 1933 a tradución a esta lingua da película francesa *Bric-à-brac et compagnie* (1931), titulada en catalán *Draps i ferro vell*, moi poucos anos despois da primeira dobraxe en castelán, que se sitúa no ano 1929, cando «Radio Pictures dubbed the film *Rio Rita* (Luther Reed 1929) into German, French and Spanish» (Chaume, 2012, p. 12).

Con todo, esta experiencia primixenia, aínda que interesante, quedou nunha anécdota illada. Habería que esperar ata os albores da democracia para que TVE se decidise a apostar por dobrar en catalán algún dos seus produtos

5 O noso máis sincero agradecemento a Víctor Manuel López López (CCMA), Ernest Rusinés Gramunt (CCMA), Daniel Marcos Vilarchao (EITB), Miriam Arrutia (Mixer Servicios Audiovisuales), Marta Fernández Sánchez (CRTVG), Xaime Arias Rodríguez (CRTVG) e Montserrat Besada Vergara (CRTVG) pola información facilitada.

de animación⁶, así como a longametraxe *Gone With The Wind* (1939), no ano 1986, titulada en catalán *Allò que el vent s'endugué*⁷.

A partir do ano 1983, co nacemento da Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, inícianse as dobraxes regulares á lingua catalá. Segundo reconece Carbó (2010, p. 113), nestes primeiros anos tan só se seguía unha aplicación sistemática da normativa, e non foi ata o ano 1993 cando se iniciou o proceso de creación dun modelo de lingua para a dobraxe controlado polo propio ente público. Este proceso desembocou no portal ÉsADir, un proxecto dixital de acceso público en que se poden resolver as dúbidas dos profesionais que traballan para este ámbito en catalán. Dígase que esta televisión pública foi a única capaz de desenvolver un espazo desta envergadura.

Naturalmente, este control lingüístico entre TV3 e os diferentes axentes permitiu que, co decurso do tempo, se fose mellorando a calidade dos produtos que emanan das casas de dobraxe. Alén disto:

Els professionals del doblatge que treballen per a TVC han passat prèviament una homologació. [...] Des del 1987 TVC realitza exàmens d'homologació dirigits a professionals de la traducció i l'adaptació, i exigeix als estudis de doblatge que les traduccions que els arriben estiguen firmades per aquests professionals (Marzá e Prats, 2018, p. 73).

Ademais, fóronse explorando as diferentes posibilidades que ofrecía o catalán (limitado case en exclusiva ata a altura, como o resto de linguas que nos ocupan, ao campo literario e á fala espontánea) en materia de rexistros, conseguindo que a partir do estándar emanado das institucións correspondentes se atinxise un catalán «diferenciat que cercava d'introduir un registre coloquial genuinament català. Aquest és el cas de les sèries *Helena, quina canya!* i *De què vas?*», que resalten por seren os primeiros traballos en que se experimentou co catalán para ofrecer, na dobraxe a esta lingua, unha “informatización” do rexistro.

Na evolución histórica, como se apreciaba na gráfica ofrecida anteriormente, podemos observar un descenso notable das horas de dobraxe durante os últimos dez anos. Con todo, dos espazos analizados, o catalán de TV3 é o que maior horas de dobraxe nos brinda, alcanzándose nos anos en que nos imos centrar neste traballo, 2015 e 2016, un total de 1200 horas e 916 horas respectivamente, sempre segundo datos facilitados pola propia televisión.

Dado o volume de encomendas énos imposible, polas limitacións deste artigo, identificarmos a todos os tradutores que se encargaron das producións estudadas neste período, mais sabemos, grazas á información achegada polo ente público, que o seu número de profesionais homologados

6 Temos noticia, entre outros, da serie de animación belga *Ti i Tap* (Información dispoñible en: <http://www.rtve.es/television/20110128/tip-tap-seie-infantil-ens-fa/399064.shtml>; data de consulta: 04/01/2020).

7 Este título é o único que, segundo sabemos, TVE encomendou dobrar tamén ao vasco e ao galego, dando as versións *Haizearekin joana e Foise co vento*.

supera a centena. Algúns deles traballan con linguas como o albanés, o armenio ou o finés e son capaces de traducir sen intermediarios á lingua propia.

O número de estudos nos anos analizados que traballan para TV3 é de 13 casas de dobraxe: Agencia Polford de Locutores, CYO Global Media, Deluxe 103, Digitsound, Dubbing Films, Galletly, International Sound Studio, Media Art Studio, SDI Media Iberia, Sonilab, Sonygraf, Takemaker e VSI Sonygraf. O reparto para estes estudos do volume de traballo faise mediante unha serie de criterios cualitativos e económicos.

As linguas con que dialogou o catalán neste período (aínda que ignoramos se de forma directa, mais intuímos que así foi nos máis dos casos por causa do amplo abano de tradutores homologados de diferentes combinacións) foron o inglés, o italiano, o francés, o galego, o alemán, o xaponés e o chinés. Curiosamente, a nivel ibérico, vemos que existe tradución a partir do galego (e non do éuscaro ou doutras linguas, por exemplo), concretamente, de dous produtos: a telenovela *O faro* (2013) e a miniserie *Códice* (2014).

Nun plano epitradutivo, en que nos restrinximos a unha análise descritiva dos títulos que traduciu TV3 durante os anos 2015 e 2016 á lingua catalá, podemos encontrar, de entre todas as televisións, a variedade máis rica de producións audiovisuais. TV3 cataloga os seus xéneros, segundo a información facilitada, da seguinte maneira:

- Animación: inclúense aquí diferentes series de animación, entre as que se contan *Els Dalton* (2010), *Raa Raa el lleó escandalós* (2011), *Doraemon* (2005), *Shin-chan* (1992), *Dragon Ball Z Kai* (2014), *La Lua i el món* (2012) ou *Vic the Viking* (2013). Alén destes títulos, tamén teñen presenza aqueles procedentes da factoría DreamWorks elaborados para Netflix, que foron obxecto de adquisición mediante un acordo específico por todas as televisións autonómicas do estado con lingua propia (isto é TV3, ETB e TVG) e mais TVE, grazas á distribuidora Planeta Júnior.
- Cinema estranxeiro: así, por unha parte, existe un acordo con Warner que garante a presenza de *blockbusters* dobrados á lingua de Pompeu Fabra, o que inclúe títulos como *Gravity* (2013) ou *Interstellar* (2014), alén dos últimos traballos de Woody Allen, tales como *Blue Jasmine* (2013) ou *Magic in the Moonlight* (2014). Alén disto, tamén foron obxecto de tradución outro tipo de títulos, procedentes doutras distribuidoras como *L'últim passatger* (2013) ou *La dona invisible* (2013).
- TV movies: neste apartado, inclúense títulos talvez de calidade inferior aos da categoría anterior, como son *Un poli de veritat* (2009) ou *El Nadal de les germanes March* (2012).
- Documentais sobre cultura: inclúense, dentro desta categoría, documentais pertencentes á factoría de National Geographic, como son *Vius o morts* (2013) ou *Quan ataquen els taurons*

(2013), así outros procedentes doutras distribuidoras, talvez menores, como *Camins per anar a l'escola* (2015) ou *La gent del riu* (2013); e mesmo o que poderíamos denominar como *docu-realities* tal que *La cuina de Rachel Khoo: Melbourne* (2015) ou *Els quaderns de cuina de la Julie* (2012).

- Documentais sobre deporte: dentro desta categoría inclúense dous únicos títulos, *L'home més fort del món 2014* (2014) e *L'home més fort del món 2015* (2015).
- Documentais sobre natureza: entre os que se inclúen formatos como *Els Estats Units des de l'aire* (2010) ou títulos da factoría de National Geographic, como *Amic insòlits* (2012).
- Documentais sociais: con temáticas variadas como *Fukushima. Una història nuclear* (2015) ou *Atacs a París, estat d'emergència* (2016).
- Miniseries: entre as que se contan producións da BBC, como *El cercle Bletchly* (2012) ou *Còdex* (2014), da TVG.
- Series 60': neste categoría inclúense varios tipos de produtos, como os últimos capítulos de *Rex* (1994) e, a que máis presenza posúe, a produción galega *El Faro. Cruïlla de camins* (2013), da cal se dobraron, nestes dous anos, os capítulos do 66 ao 340.

Alén dos datos propios da CCMA, a Generalitat de Catalunya ofreceu as «Subvencions per a la subtitulació i el doblatge en català de llargmetratges d'estrena en sales d'exhibició cinematográfica» e as «Subvencions per al doblatge i la subtitulació en català de llargmetratges per a l'explotació posterior a l'estrena en sales d'exhibició cinematográfica i per a la subtitulació en català de sèries». Dada a ausencia de datos sobre este tipo de subvencións, no tocante ao ámbito epitradutivo, non son obxecto de análise deste traballo, onde nos centramos no papel das diferentes televisións públicas verbo deste cuestión.

4.2. Tradución para a dobraxe ao euskera (ETB)

Segundo Barambones (2012, p. 35), a «historia de la traducción-ajuste y doblaje al euskera va unida al nacimiento y posterior desarrollo de la televisión pública vasca ETB», constituída en 1982. É precisamente a relación que a tradución audiovisual ten con este ente á que maiores liñas dedicaremos por esa mesma cuestión: a dobraxe á lingua vasca dependeu e depende case na súa totalidade de Euskal Irrati Telebista (EITB).

Nun primeiro momento, a Consellería de Cultura do Eusko Jaurlaritzza foi encargada de adquirir as producións audiovisuais no mercado internacional. Con todo, dadas as reticencias das distribuidoras estadounidenses e británicas, que comercializaban as súas creacións a TVE, o ente vasco viuse obrigado a asinar contratos con países como Bulgaria, Hungría, Checoslovaquia, Romanía

e Iugoslavia. As 500 horas de produción allea que ETB adquiriu no ano 1982 eran enviadas ao Centro de Dobraxa de Películas e, á súa vez, subcontratadas aos tradutores da Escola de Radio e Televisión, que partían decontino dunha versión ponte en lingua inglesa (Barambones, 2012, p. 38).

Segundo a información que apunta o mesmo autor (2012, p. 38-40), cómpre salientar que, co paso dos anos, ETB comezou a adquirir producións conxuntamente con TV3, o que permitiu emitir contidos como *Dallas* (1978), alén de producións en lingua alemá que se traducían sen recorrer a linguas intermedias. Os tradutores tamén empezaron a asumir o labor do axuste, o que abarataba os custos do proceso e garantía unha maior calidade no produto final.

Nunha primeira etapa, que se prolonga desde os inicios do canal público até o ano 1993, subtitúlase en español os produtos dobrados ao euskera. Este subtitulado posúe unha función pedagóxica, pois foi concebido co obxecto de “achegar” a lingua vasca a aqueles sectores que non a comprendían. De feito, as traducións destes subtítulos partían da propia versión dobrada e non da lingua orixinal.

No plano cualitativo, debemos falar de mediocridade nos inicios, como é esperable dunha angueira que acababa de comezar. Entre os aspectos que a asesora lingüística Lurdes Otegi sinala no ano 1985 (Barambones, 2012, p. 47) encóntranse a falta de adecuación aos rexistros do modelo lingüístico e o uso dun léxico demasiado purista. É por iso que, en 1987, ETB contrata os primeiros asesores lingüísticos. As conclusións que se tiraron, tras unha serie de informes vertidos cara ás empresas nestes anos e unha proba realizada en 1991 para tratar de empregar un euskera máis coloquial desligado do estándar, foron que o camiño era correcto: cumpría seguir a utilizar o *euskera batua*, mais cun léxico menos rebuscado, estruturas sintácticas máis simples e unha mellora nas traducións e nos axustes. Con este fin, xorde en 1994 un novo xeito de traballar: enviar guións previamente ao ente público para que os lingüistas do seu Departamento do Euskera os revisasen: unha práctica de colaboración e fomento das sinerxías que, sen dúbida, contribúe á calidade do produto final.

A situación actual da dobraxe no polisistema vasco é especialmente delicada pois, de entre os tres espazos que tradicionalmente gozaron de maior auxe neste campo, é o que maiores descensos experimentou ao longo dos anos en sentido cuantitativo. Se no ano 1991 se alcanzou un pico de 1 287 horas de dobraxe ao euskera encargadas por EITB, a partir desa data iniciouse unha diminución paulatina: os datos que obtivemos por cortesía da propia televisión pública, de 1999 a 2011, sitúanse sobre as 500 horas dobradas anuais. Porén, a partir dese ano desaparece o xénero “serie” dos orzamentos destinados á dobraxe, cunha consecuenta diminución das horas totais; dígase, en todo caso, que supuxo unha excepción a esta tendencia a serie catalá de 39 episodios *Merli* (2015), traducida no ano 2017. O ano 2014 será o derradeiro período en que se dobren filmes de imaxe real á lingua vasca⁸; así, algúns dos últimos

8 Segundo a información recollida en <https://www.diariovasco.com/politica/201408/17/nuevo-director-descarta-emitir-20140817134936.html> (data de consulta: 04/01/2020), o novo director de EITB establece que, de alí en diante, o cine «no se va a doblar, sino que se va a dar en versión original y subtitulado en lengua vasca».

títulos traducidos, foron *Zaldun Ilunaren Jaikiera* (2012) e *Hastapena* (2010), da factoría Warner, ambos nese ano.

Este decurso implica que nos anos 2015 e 2016 o xénero audiovisual maioritario cuxa dobraxe encargue EITB sexa a “serie de animación”, pois a única excepción a esta regra é o filme (infantil) *Hanburguesa Zaparrada 2* (2013). Por tanto, entre as producións dobradas polo ente público nestes dous anos, que se corresponden con 88 e 102 horas respectivamente, encontramos produtos licenciados por DreamWorks Animation e Planeta Júnior, en virtude do acordo mencionado previamente, como *Katu Botadunaren Abenturak* (2015), *Julien Erregea* (2014), *Dinotrak* (2015) ou *Croodarren Egunsentia* (2013), e producións adquiridas por Luk Internacional, como a xaponesa *Doraemon, katu kosmikoa* (2005), da cal se dobraron ao vasco no ano 2016 un total de 26 capítulos, do 1058 ao 1083, o que a converte, posiblemente, na produción traducida ao euskera que un maior número de episodios acumula.

Cómpre indicar que a lingua de partida de todas estas traducións é o inglés, salvo no caso da produción nipoa, que se verte ao euskera a partir dunha versión ponte en lingua española. Así mesmo, dígase tamén desde unha perspectiva moi xeral que, atendendo ás políticas de tradución empregadas, as cancións destes produtos se dobraron á lingua vasca e que os insertos permanecen, no código visual, na súa lingua orixinal; isto é, non se traducen “graficamente” ao vasco.

No plano lingüístico, convén mencionar que Barambones (2012, p. 51) sinala que persistía nalgúns produtos dobrados unha falta de rexistros que, segundo el, non se observaban naqueles destinados ao público infantil-xuvenil. En todo caso, agora que desapareceron as longametraxes dobradas ao vasco, este é un problema que esvaeceu e quedou sen resolver. A este respecto, cómpre dicir que na única produción non-infanto-xuvenil dos últimos anos dobrada, *Merlí*, se empregou no plano lingüístico, segundo Asier Larrinaga⁹, xefe do Servizo de Euskera, unha «lenguaje crudo y lleno de tacos de Merlí; el modo de hablar entre los jóvenes, el que se utiliza en el instituto [...]. Anteriormente ya teníamos recopiladas palabras y expresiones, pero hemos hecho otra selección fijándonos en el euskera que utiliza la juventud en la calle, en las redes sociales o en foros juveniles de Internet, y también hemos creado nuevas palabras».

Alén diso, ao ser tan reducido o número de horas de dobraxe anual, EITB subcontrata a tradución e a dobraxe destas producións a unha única empresa soamente que, neste caso, se corresponde con Mixer Servicios Audiovisuales, S. L., a través dun concurso público. Esta empresa, á súa vez, encargou os traballos de tradución a cinco profesionais diferentes que, dado o seu reducido número, procedemos a citar: Jesús Otzerinjauregi, Mikel Azkarraga, Joseba Etxebarria, Leire Lekuona e Ana Garmendia.

Alén dos produtos encargados directamente por EITB para a súa dobraxe ao euskera, existe o proxecto Zinema Eukaraz, da asociación ZINEUSKADI, que financia dobraxes para cinema e formato doméstico, o que abre a porta á lingua vasca nos circuitos comerciais. Esta asociación está

9 Segundo declaracións recollidas en <https://www.eitb.eus/es/television/detalle/5187015/estreno-merli-exitosa-serie-tv3-14-enero-2018-etb1-/> (data de consulta: 04/01/2020).

constituída polo Departamento de Política Lingüística, as asociacións IBAIA e EPE-APV de produtores de Euskadi, a propia EITB, o Festival de Donostia e a Fundación Filmoteca Vasca. Grazas a estas axudas, dóbranse ao vasco títulos do mercado internacional como a francesa *Astérix: Jaikoen Egoitza* (2014) e a xaponesa *Dragon Ball Z: 'F' Berpiztua* (2015) no ano 2015 ou a española *Zipi & Zape eta Kapitainaren Irla* (2016) e a francesa *Phantom Boy* (2015) en 2016, entre outras.

4.3. Tradución para a dobraxe ao galego (TVG)

O axente que marca as incorporacións de títulos alleos ao propio polisistema que constitúe o espazo sociocultural galego é a Corporación de Radio e Televisión de Galicia na súa práctica totalidade, pois é o encargado de regular a política de adquisición de produtos audiovisuais. Non existe, a diferenza do que acontece nos espazos catalán e vasco, un organismo que adquiera produtos para comercializar noutros medios ou ningún tipo de subvención a este respecto.

Esta sorte de monopsonio condiciona que toda a produción internacional en galego dependa das decisións deste ente e dos acordos comerciais que este establece coas diferentes distribuidoras de cinema; así, actualmente, é practicamente a produtora Warner Bros a fornecedora dos máis dos títulos filmicos traducidos ao noso polisistema, seguida por A Contracorriente Films. Isto posibilita que ao noso espazo sociocultural se incorporen grandes *blockbusters*, con só uns anos de diferenza a respecto da súa estrea orixinal na lingua de partida e no Estado español en lingua castelá, e títulos de cinema independente, tamén de interese e que se introducen como parte do compromiso que asume unha televisión pública que ten por función a defensa e promoción dunha comunidade sociocultural e lingua *minorizadas*.

Esta singularidade comporta o seguinte condicionante: nestes acordos entre a distribuidora dos produtos no Estado Español e a CRTVG non se inclúe a cesión das traducións para o formato doméstico ou as plataformas de vídeo baixo demanda, o que implica que as dobraxes sexan de titularidade única da televisión galega e que, por tanto, o público só poida gozar de tales traducións durante a súa emisión no canal correspondente, cuxa estrea, normalmente, ten lugar a horas intempestivas (no chamado *late night*).

Por outra parte, cómpre destacar que o resto de incorporacións ao noso sistema depende das subvencións da Xunta de Galicia, pois trátase de títulos pertencentes ao “cinema galego” (*vid.* Montero, 2015) rodados en castelán. Desta maneira, mínguase de sobre maneira a produción propia en galego e, xa que logo, os produtos obxecto de extratradución (galego>castelán), que son testemuñais no caso do noso polisistema.

Desde unha perspectiva histórica, o inicio da historia da tradución audiovisual ao galego sitúase no ano 1984, coa iniciativa de Juan Rodríguez Guisán de dobrar ao galego o primeiro capítulo da serie *Los gozos y las sombras* (1982), traducida polo académico Marino Dónega Rozas. Fóra desta iniciativa illada, sería a partir do ano 1985, co nacemento da Televisión de Galicia, cando se incentivaría e asentaría a dobraxe ao galego, con catro estudos que comezan a traballar para o ente público desde xuño dese mesmo ano: Vídeo Galicia (A

Coruña), CTV (Santiago de Compostela), Estudio Sonor (A Coruña) e Imaxe Galega (Santiago de Compostela).

Destes primeiros anos, en que reinaba a anarquía normativa (os profesionais da tradución procedían de diferentes sectores e a norma aínda non estaba tan asentada como na actualidade), son traballos como *A escrava Isaura* (1976), *Magnum* (1980) ou *Dallas* (1978), que xa forman parte do imaxinario colectivo galego, a pesar do rexeitamento inicial que padeceron polo costume do público de consumir ficción en castelán. Os problemas textuais (castelanismos, lusismos, erros sintácticos ou léxicos...), fonético-fonolóxicos e técnicos caracterizan estes primeiros traballos. Castelo (1986) describe os problemas da seguinte maneira:

As causas están nas ignominiosas traducións realizadas por xentes que na súa maioría dominan deficientemente o idioma orixinal (nomeadamente o inglés) e non dominan o galego: realizan a colocación do pronome átono ao xeito do castelán (non lle considero/non o considero); utilizan incorrectamente os pronomes “che” e “te”, xeneralizando indebidamente o primeiro, ao que consideran como única forma galega (admíro-che/admíro-te), ou introducen a segunda das formas precisamente cando non debe ir pronome nengún (non te marches/non marches); remedadores da “finura” do castelán, trasplantan os leísmos e outros usos dun idioma a outro (chamarei-lle/chamarei-no); ignoran a dobre forma numeral “dous/dúas”, baixo o influxo da forma única do castelán “dos” (saquei dous balas / saquei dúas balas); pero para contrarrestar, apoiando-se en falsas analoxías co castelán (camino/camiño, cabina/cabiña) e levados por unha incontrolada fúria diferenciadora, inzan os papeis de sonoros hipergaleguismos (oficiña / oficina, determiño / determino). Estes *traditores* descoñecen ademais a existencia do dicionario, ignoran que un idioma é algo vivo e que o feito de traducir supón algo máis que verter conceptos. Polo regular estes beneficiarios son irmáns, primos e demais familia de alguén da empresa. Defenden o seu traballo con contumaz forza, argumentando de xeito variopinto e surrealista.

Así, ademais da utilización de castelanismos a oito, a estrutura sintáctica brilla pola súa ausencia e a tradución literal de certas expresións convirten actitudes conciliadoras en situacións agresivas, ameazas en confidencias, etc., cando non se di algo que non ten nada que ver ou mesmo o contrario do que o orixinal di. Pero traduce, que algo queda (Castelo, 1986).

Esta longa e vehemente crítica ten relevancia por diversos motivos, mais principalmente constitúe unha das escasas críticas (obxectivas e serias) que existen cara á tradución audiovisual e dá conta dunha realidade totalmente descoñecida na actualidade, onde non só se superaron estas fraquezas, senón que nomes de célebres tradutoras como María Alonso ou Rosa Camiña son recoñecibles por iniciados na materia por verteren ao galego con suma mestría

obras recoñecibles, durante os noventa e os dous mil, como *O príncipe de Bel-Air* (1990), *A Nanny* (1993), *Shin-chan* (1992) ou *Doraemon* (1979), que foron asentando e perfeccionando a dobraxe en galego, canda unha serie de informes lingüísticos emitidos desde o ente público para mellorar a calidade do galego dos produtos que se entregaban.

En relación ao plano cuantitativo, nestas décadas o volume de traballo sería inxente en comparación cos valores que se rexistran na actualidade e así, por exemplo, no ano 1993, súmanse 1521 horas de dobraxe (*vid.* Boletín Oficial do Parlamento de Galicia; IV lexislatura, n.º 87, páx. 2136-1237), entre longametraxes, series, debuxos animados, documentais e telenovelas. Sexa como for, este é o único dato que obtivemos, fóra dos que constan na nosa gráfica (*vid.* apartado 4), mais podemos intuír que os valores entre estas décadas foron semellantes.

É interesante termos en consideración o ano 2011 como a primeira ocasión en que se xestiona un concurso público para outorgar transparencia ao proceso de concesión de horas de dobraxe entre os diferentes provedores da TVG, que, até ese mesmo momento, non estivera regulada de maneira pública. Este ano tamén coincide co inicio do descenso que se produce en materia cuantitativa de horas de dobraxe, que rexistra unha baixada permanente ata establecerse actualmente en valores arredor das 300 horas anuais de dobraxe.

É interesante para este estudo, alén dunha perspectiva histórica, unha análise pormenorizada da situación actual que nos ocupa, para o que teremos en consideración datos sobre os anos 2015 e 2016, que son os que centran o noso estudo. Deste xeito, durante os anos 2015 e 2016 dobráronse ao galego a encarga da CRTVG 226 e 302 horas respectivamente. Houbo outras dobraxes non encargadas pola CRTVG (traducións ao galego de producións galegas rodadas en castelán e o filme estreado en cinemas *O noso último verán en Escocia*), mais son encargas case anecdóticas.

Segundo os datos que posuímos, os xéneros de producións dobrados ao galego neste período foron a “longametraxe”, a “serie”, a “animación” e o “documental”. Non se recollen telenovelas, que foran habituais en períodos anteriores, aínda que temos noticia de que no ano 2019 se traduciu e dobrou unha produción deste xénero de procedencia portuguesa (*Ouro Verde*, 2017).

No caso do tipo de produtos que a Televisión de Galicia dobrou durante estes dous anos, no campo de animación contamos cos produtos da factoría DreamWorks, froito da sinatura do contrato con TV3 e ETB do que falamos anteriormente: *Turbo F.A.S.T.* (2013), *Salve, rei Julien* (2015) ou *As andanzas do Gato con Botas* (2015). Alén destes, tamén encontramos outro tipo de produtos presentes nas adquisicións de ETB e TV3 como *Shin-chan* (1992), *Doraemon* (2005) ou *Raa Raa, o leonciño rebuldeiro* (2011).

Así mesmo, segue dobrando longametraxes, entre as que se contan mormente, como dicíamos antes, aquelas producidas por Warner: *Gravity* (2013), *Somos os Miller* (2013) ou *Como acabar co teu xefe* (2011). Entre estas, tamén se inclúe algún título de cinema menos comercial, como *Un amor polo aire* (2005) ou *Amor e turbulencias* (2013).

No que respecta ás series, parece que só se rexistra este xénero no exercicio de 2015. En todo caso, trátase sempre de miniseries de reducidos

episodios, ou derradeiras temporadas de producións que levan un determinado tempo en emisión na canle: *Hinterland* (2013) ou *O círculo Bletchley* (2012) sería un exemplo da primeira, en tanto *Fringe* (2008) concluíu neste período a súa andaina pola grella da Televisión de Galicia.

Outro xénero presente son os documentais, procedentes en todos os casos de National Geographic. Entre os títulos traducidos á nosa lingua neste período contamos con títulos que só posúen 1 episodio como *As granxas máis raras do mundo* (2013) ou *A supremacía dos hipopótamos* (2013), así como miniserries de documentais de varios capítulos, tales como *Cando atacan os tiburóns* (2013), *Vivir coma un animal* (2012) ou *O gardián dos leóns* (2010).

Ademais, neste período 7 estudos de dobraxe fornecen a Televisión de Galicia: SDI Media, Uno TV, Studio XXI, Babalúvox, DDA, Cinemar Films e Área 5.1. Cinemar Films entrou no concurso público de licitación do ano 2016, en tanto que Área 5.1 desapareceu nese mesmo ano, pero accedeu de novo no concurso correspondente ao ano 2019.

Segundo os datos que posuímos, facilitados polas diversas casas de dobraxe que traballan para a CRTVG, neste período cóntanse un total de 16 profesionais da tradución audiovisual cara ao galego. As linguas con que dialogou o galego no sector audiovisual neste período foron o inglés, o español, o francés, o italiano, o catalán, o sueco, o xaponés e o ruso. Con todo, as linguas das que se traduciu ao galego no sector audiovisual neses dous anos foron o inglés, o español o francés, o italiano e o catalán; isto é, para o sueco, o xaponés e o ruso requiríronse traducións ponte, quer en inglés, quer en español. Non se recolle neste período ningunha produción en alemán, a pesar de constaren exemplos desta lingua como idioma de partida nas traducións ao galego noutros períodos.

Grazas aos datos epitradutivos que posuímos, podemos indicar tamén que, verbo dos “diálogos” que estableceu o galego neste período coas linguas ibéricas, só podemos contar o filme *Dous francos, catorce pesetas* (a partir do español) e a serie de animación *Lúa e o mundo* (a partir do catalán). Por outra parte, podemos concluír que a serie máis longa emitida pola CRTVG ao longo da súa historia, verbo do seu número de episodios, é *Doraemon, o gato cósmico*, produción de animación xaponesa traducida a partir dunha versión ponte en español, que suma, segundo os datos de 2015, 979 episodios dobrados ao galego. Actualmente, no ano 2020, a dobraxe desta serie alcanzou os 1083 episodios traducidos á nosa lingua.

Con respecto á responsabilidade social da TVG, en tanto ente público, podemos indicar que se combinan, como indicamos anteriormente, estreas de grande éxito entre o público con cinema de autor, fornecido por diferentes distribuidoras. Así mesmo, conta con suma importancia a produción animada destinada a un público infanto-xuvenil, que tamén se beneficia no caso da TVG do acordo establecido con DreamWorks Animation. Deste xeito, eses mesmos produtos que se poden ver en lingua catalá e vasca nas súas respectivas canles autonómicas, séntense en galego tamén na Televisión de Galicia.

Así mesmo, aínda que non son obxecto de estudo neste traballo, podemos salientar que a Televisión de Galicia tamén subtítula produtos cinematográficos que emite no seu espazo Butaca Especial, mais trátase de

“cine de autor” do século xx. Por outro lado, existen tamén iniciativas privadas puntuais, que subtitulan longametraxes ao galego, como a Sala Númax (en Santiago de Compostela), que aínda sendo encargas de tradución puntuais, é interesante mencionar neste traballo en tanto son co-financiadas grazas á colaboración da Secretaría Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia.

5. Conclusións

Como se expuxo ao longo do traballo, a tradución para a dobraxe en catalán, vasco e galego, de acordo coa produción que emana de TV3, ETB e TVG, é cuantitativamente desigual. Así, aínda que as tres experimentaron un descenso no número de horas destinadas á dobraxe a inicios dos anos 10, os valores de TV3 para o período de 2016 establécense en 1061 horas, en tanto que os de ETB e TVG en 109 e 302 horas respectivamente.

Nun plano epitradutivo, analizando os tipos de produtos que se dobraron a estas linguas e tomando como mostraxe representativa os anos 2015 e 2016, constatamos que, mediante un acordo asinado entre as tres televisións públicas, os produtos da factoría DreamWorks contan cunha versión propia en cada unha destas linguas. Alén destes, tamén hai outros produtos de animación que coinciden entre as tres televisións, posiblemente porque fosen adquiridos en conxunto mediante a FORTA (Federación de Organismos de Radio e Televisión Autonómicos). Dígase que a animación ocupa porcentaxes extremadamente elevadas nos casos galego e éuscaro, visto que en ambos se destinan cantidades moi limitadas para os outros tipos de producións.

ETB non dobra actualmente longametraxes de imaxe real ao éuscaro e TVG presenta un número moi reducido de títulos en comparación con TV3, que posúe unha maior variedade de traballos. Así mesmo, con respecto aos documentais, TVG ofrece producións de National Geographic que tamén emite TV3, mais a oferta desta última é moito máis grande, pois complétase con outros distribuidores.

Poderíamos dicir que aproximadamente todas as producións dobradas ao vasco están dobradas ao galego e que estas, máis outra boa parte que non contan con versión en vasco, están en catalán, xunto cun número inxente de obras que non se encontra en ningunha das outras dúas linguas. Para ilustralo de maneira máis clara, a comparativa déixanos unha sorte de *matrioshka*: dentro do catalán áchase o galego e, dentro deste, o vasco.

O número de estudos de dobraxe dependente das televisións é desigual, sendo TV3 a que acumula un maior número de provedores (un total de 13), TVG a que dá traballo a 6 casas de dobraxe no período analizado e ETB a que só destina traballos a un estudio. O número de profesionais da tradución, visto o menor volume de traballo, tamén decrece do espazo máis voluminoso ao máis reducido.

Os diálogos que se dan entre as tres linguas son moi escasos en contraste co volume total e, nalgúns casos, inexistente. Así, nos anos 2015 e 2016, ETB non emitiu ningunha produción orixinal catalá ou galega, TVG só emitiu unha serie de animación catalá (*La Lúa i el món*) e TV3, pola contra, emitiu unha miniserie galega (*Códice*) e unha telenovela da mesma procedencia que conta cun elevado número de capítulos (*O faro*).

Fóra do estudo das encargas de tradución para a dobraxe televisiva, cómpre indicar que o caso galego é o único que non conta de momento con subvencións para salas de exhibición cinematográfica nin para explotación de producións audiovisuais en formato doméstico ou plataformas de vídeo baixo demanda, o que constata a súa situación crítica. Sen dúbida, maiores partidas orzamentarias que teñan en conta o papel normalizador destes produtos, cunha planificación seria que atenda a diferentes xéneros audiovisuais, formatos e plataformas de distribución constituirían unha proposta de acción eficaz par contrarrestar a situación actual.

Alén destes tres espazos principais, existen outros catro espazos ibéricos de dobraxe “menores”, pero ou o número de resultados é ínfimo (caso da dobraxe ao asturiano) ou durante ese período non se iniciou ningún tipo de encomenda para dobraxe (caso da dobraxe ao valenciano, balear e aranés).

En definitiva, a caracterización de cada un dos polisistemas é limitada, aínda que representativa, a pesar de que tampouco non analizamos, por limitacións de extensión, factores de interese como a audiencia destes produtos, que tamén verterían luz sobre o impacto dos textos audiovisuais traducidos. Xa que logo, restará por realizarse a partir destes datos unha boa cantidade de traballos en que se abordaren cuestións máis específicas, trasladándose aos planos textuais, por exemplo, e comparando as normas operativas de tradución específicas de cada espazo, o seu éxito ou mesmo os factores profesionais que a rodean. Sen dúbida, a tradución para a dobraxe é un sector apaixonante que está unido á normalización de cada unha das linguas correspondentes e, xa que logo, ao seu futuro.

6. Referencias bibliográficas

- BARAMBONES ZUBIRIA, J. 2012. *Lenguas minoritarias y traducción. La traducción audiovisual en euskera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012.
- CABRÉ I CASTELLVÍ, M. T. 1992. «Servicios lingüísticos y normalización». En *Sendebarr*, Vol. 3, p. 87-105.
- CARBÓ, J. M. 2010. «Com es forma un servei lingüístic de doblatge i un model de llengua: l'experiència de TV3». En Montero Domínguez, X. (eds.): *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2010.
- CASTELO, Miguel. 1986. «A dobraxe de películas: unha léria, unha leira», *A Nosa Terra* (18-VI-1986).
- CHAUME VARELA, F. 2003. *Doblatge i subtítolació per a la TV*. Vic: Eumo, 2003.
- CHAUME VARELA, F. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Nova York: St Jerome Publishing, 2012.
- CHMIEL, A. 2010. «Translating postmodern networks of cultural associations in the Polish dubbed version of *Shrek*». En Díaz Cintas, Jorge, A. M. e J. NEVES (eds.): *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Ámsterdan e Nova York: Rodopi, 123-136, 2010.

- CHORÃO, G. 2012. «On the impact and communicative effectiveness of dubbing in Portugal». En García Izquierdo, I. e E. Monzó Nebot (eds.): *Iberian Studies on Translation*. Berna: Peter Lang, 2012.
- CORPORACIÓ CATALANA DE MITJANS AUDIOVISUALS. 2016. *Memòria Anual d'Activitats de 2016 da Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals* [en Internet]. Disponible en: <https://statics.cma.cat/multimedia/pdf/4/7/1499087070774.pdf> [data de consulta: 04/01/2020].
- CORPORACIÓN DE RADIO E TELEVISIÓN DE GALICIA. 2016. *Informe sobre a xestión de servizo público de 2016* [en Internet]. Disponible en: <http://www.crtvg.es/files/MemoriaServizoPblico2016CRTVG.pdf> [data de consulta: 04/01/2020].
- DELABASTITA, D. 1989. «Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics». En *Babel*, 35: 4, p. 193-218.
- LUNA ALONSO, A. 2013. «Análise da tradución literaria cara ao galego. Fitos e tendencias nos primeiros anos do século XXI». En Mosquera Carregal, X. M. (eds.): *Lingua e Tradución*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2013.
- MARZÀ I IBÀÑEZ, A. 2009. «La traducció audiovisual de l'animació a RTVV». En *Quaderns divulgatius*, 36, p. 31-48.
- MARZÀ I IBÀÑEZ, A. e A. M. Prat Rodríguez. 2018. *La llengua perifèrica. El doblatge a les televisons públiques valenciana i balear*. Biblioteca de Traducció i Interpretació, 23. Vic: Eumo Editorial, 2018.
- MONTERO DOMÍNGUEZ, X. 2015. *La traducción de proyectos cinematográficos. Modelo de análisis para los largometrajes de ficción gallegos*. Berna: Peter Lang, 2010.
- O'CONNELL, E. 2003. «What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?». En *Meta*, Vol. 48:1.
- PARLAMENTO DE GALICIA. 1994. *Boletín Oficial do Parlamento de Galicia, IV lexislatura*, n.º 87, p. 2136-2137 [en Internet]. Disponible en: <http://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaBoletinsOficiais/B40087.PDF> [data de consulta: 04/01/2010].
- ZABALONDO LOIDI, B. 2010. «Dificultades de la traducción para el doblaje en euskera». En Montero Domínguez, X. (eds.): *Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña. Experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2010.

DE ROSALÍA DE CASTRO A RUTH MATILDA ANDERSON. FEMINISMO E PARATRADUCCIÓN¹

Alba Rodríguez-Saavedra

Universidade de Vigo

Grupo de Investigación Tradución e Paratradución (T&P)

albasant@yahoo.com

[Recibido 18/02/20; aceptado 04/05/20]

Resumo

En 1939 The Hispanic Society of America publicou o libro de Ruth Matilda Anderson *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, no que figuran o maior número de traducións ao inglés de textos de Rosalía de Castro con anterioridade a 1964. Ningún dos catálogos nin rexistros nos que se listan as aparicións de textos rosalianos noutras linguas recollen de maneira específica estas traducións de Anderson. Esta sería, por tanto, a primeira vez, que nós teñamos coñecemento, na que se detallan as primeiras traducións ao inglés destes seis escritos rosalianos. Ao se trataren de elementos paratextuais, segundo a definición de Genette (1987), débémolos considerar paratraducións (Garrido 2003-2004), cuxos niveis de análise —empírico, sociolóxico e discursivo— abordamos desde unha perspectiva feminista presente tanto na autora (Rosalía de Castro), no sistema de orixe, coma na tradutora (Ruth Matilda Anderson), no sistema meta.

1 Quero agradecer a Laura Gómez Lorenzo, a miña mestra de edición, que compartise comigo a súa admiración por Ruth Matilda Anderson e que supervisase de maneira tan exhaustiva e enriquecedora, xunto ao Dr. Patrick Lenaghan e a Dra. Noemí Espinosa, as miñas traducións dos cadernos e anotacións de Anderson recollidas no libro editado por Afundación e The Hispanic Society of America. De igual maneira, agradézolle ao Dr. Patrick Lenaghan, conservador de fotografías en The Hispanic Society of America, as súas orientacións e achegas na identificación destas traducións de Ruth Matilda Anderson como as primeiras ao inglés destes seis poemas de Rosalía de Castro das que teñamos noticia. Tamén estou agradecida a Afundación por confiar en min como tradutora para o libro *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. Quero expresar a miña gratitude polo apoio e orientación na procura de estudos sobre as traducións de Rosalía de Castro do meu director de tese, o Dr. Alberto Álvarez Lugiés.

Palabras clave

Feminismo, paratradución, literatura galega, Rosalía de Castro, Ruth Matilda Anderson.

Abstract

In 1939 The Hispanic Society of America published the book by Ruth Matilda Anderson *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, containing the greatest number of translations into English from texts by Rosalía de Castro before 1964. None of the catalogues and registers listing Rosalian texts in other languages specifically records these translations by Anderson. Therefore, this would be the first time, as far as we know, that these six writings by Rosalía and translated into English are detailed. Since they are paratextual elements, according to Genette's terminology (1987), they must be tackled as paratranslations (Garrido 2003-2004), whose analysis levels – empirical, sociological, and discursive – are approached here from a feminist perspective, already present in both the author (Rosalía de Castro), within the source system, as well as in the translator (Ruth Matilda Anderson), within the target system.

Key words

Feminism, paratranslation, Galician literature, Rosalía de Castro, Ruth Matilda Anderson.

1. Introducción

En 1939 Ruth Matilda Anderson publicou, editado por The Hispanic Society of America (HSA), o seu libro *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, no que se condensaban anos de estudo e de investigación sobre Galicia, alicerzados en dúas expedicións de 1924 a 1926 polo territorio galego. Esta obra nunca se chegou a distribuír en España e non foi tampouco traducida, aínda, a ningún dos seus idiomas oficiais.

En 1998, máis de setenta anos despois, a Xunta de Galicia e The Hispanic Society of America organizaron a primeira mostra sobre as imaxes tomadas ao longo desas dúas viaxes de Anderson. En 2009, a entidade que actualmente se denomina Afundación presentaba, na súa sede da Coruña, cincocentas instantáneas da fotógrafa estadounidense complementadas polos distintos textos que tanto ela coma o seu pai, Alfred Theodore Anderson, foran elaborando durante a súa estancia en Galicia.² Todo este material —as imaxes, as anotacións de Anderson ás fotografías, un bosquejo desbotado para o libro de 1939 e os diarios do seu pai, onde se describe tanto a terra e as xentes coas que se foron encontrando, como os triunfos, os medos e os desafíos aos que se enfrontou a súa filla— reeditouse en 2016, debido á alta demanda por parte do público. Non obstante, e malia o interese das mostras e os máis de tres mil exemplares vendidos do catálogo da exposición de Afundación, a grande obra editorial de Anderson, *Gallegan Provinces*, continúa sendo unha descoñecida

2 Con anterioridade á da Coruña, na que se presentou o maior número de imaxes, Afundación inaugurara en Lugo unha mostra cunha selección de fotografías de Ruth Matilda Anderson.

para a inmensa maioría das galegas e galegos, mesmo a pesar de ser unha das publicacións que con maior precisión e rigor compila estudos literarios, etnográficos, históricos, arqueolóxicos e sociolingüísticos sobre Galicia.

Na nosa aproximación máis recente a *Gallegan Provinces*, comprobamos que, entre toda esta riqueza documental, figuran traducións ao inglés de composicións literarias e populares galegas en distintos capítulos do libro e sempre como elementos paratextuais. De Rosalía de Castro, de *Cantares gallegos*, aparecen «Castellanos de Castilla», «San Antoniño» (case na súa totalidade) e «Nosa Señora da Barca», e de *Follas novas*, «Chirrar dos carros da Ponte» (íntegro), «De valde...» (íntegro) e fragmentos escollidos do prólogo a *Follas novas* sobre a situación das mulleres en Galicia na segunda metade do século XIX. Ademais destas composicións, esta obra contén tamén traducións de Anderson de textos de Eduardo Pondal e Emilia Pardo Bazán —dentro da literatura contemporánea— e de Martín Codax, Paio Gómez Chariño, Macías O Namorado, Airas Nunes e Airas Carpancho —da lírica medieval—. A elas cómpre engadir outras dun considerable número de refráns e lendas populares que completan o retrato de Ruth Matilda Anderson sobre a Galicia dos anos vinte do século pasado.³

Ante este achado, analizamos se estas traducións de textos de Rosalía aparecidas en *Gallegan Provinces* foran xa rexistradas con anterioridade na extensa catalogación da obra da escritora galega ou se, polo contrario, estabamos ante a súa primeira constatación. Tras a pertinente consulta da exhaustiva catalogación elaborada por López e Pociña (1991), Pociña e López (2000) e Casares (2003), non existe nelas rexistro desta contribución de Anderson ao polisistema galego. Si recollen estes autores, porén, as traducións da etnóloga e escritora británica Annette M. B. Meakin no seu libro *Galicia, the Switzerland of Spain* (1909) dos poemas «Pra Habana» e «O cravo» —que, de momento, parecen ser as primeiras traducións ao inglés de textos de Rosalía de Castro—, e a tradución de «Padrón, Padrón», de Ruth Matilda Anderson, publicada en 1938 no libro *Translations from Hispanic Poets*, editado pola Hispanic Society of America. Por tanto, serían as traducións que detallamos neste artigo as primeiras ao inglés destes seis poemas concretos de Rosalía de Castro, e este sería o primeiro estudo que as identifica de maneira específica.⁴

Ademais da importancia que supón engadir unha nova obra na que Anderson se reforza como a persoa que máis composicións de Rosalía traduciu ata a aparición do libro editado por Filgueira Valverde (1964), e de analizar por vez primeira a aparición deses textos, alicerzamos a relevancia deste estudo

3 Abordamos estas traducións de Ruth Matilda Anderson noutro estudo de vindeira publicación.

4 Temos constancia de que tanto Ricardo Carballo Calero na súa *Historia da literatura galega contemporánea* (1975) como Miguel Anxo Seixas no seu artigo «Ver Galicia: a mirada ferida e a mirada transferida», en *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia* (2016), coñecían a inclusión en *Gallegan Provinces* de traducións ao inglés da propia Anderson de poemas de Rosalía, pero nin afondaron nesta cuestión nin debullaron os títulos desas composicións, tan só mencionaron nos seus estudos que nas páxinas do seu libro, Anderson traducira poemas, refráns, lendas e contos galegos.

noutras dúas cuestións fundamentais. En primeiro lugar, na contestación que tanto as composicións de Rosalía como as paratraducións de Anderson supoñen á milenaria imposición de silencio ás mulleres. Ambas reclaman o uso da palabra, pública e escrita, para recuperaren, por fin, a historia esquecida dunha Galicia de mulleres e homes. E, en segundo lugar, na relevancia que os paratextos e, consecuentemente, as paratraducións, supoñen para o polisistema galego, como mecanismo «plus que d'une limite ou frontière étanche, d'un seuil, ou —mot de Borges à propos d'une préface— d'un 'vestibule' qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin» (Genette, 1987: 7-8).

En consecuencia, consideramos que Anderson adopta unha visión da tradución como un traballo intelectual e político (Santos, 2005) que foxe da tradicional imaxe dunha ponte de comunicación, para actuar como un limiar no que conviven os sistemas de orixe e meta. Non obstante, o noso estudo demostra que o sistema galego ficou alleo ás achegas de Anderson durante oitenta anos, un feito que nos resulta curioso, dado que se trata do maior número de traducións ao inglés de textos de Rosalía de Castro recollidos nunha soa publicación antes de 1964.

Para intentar dar unha resposta a esta falta de atención, acudimos á manipulación da figura de Rosalía por parte da intelectualidade galeguista coetánea, que avogou por ver na escritora unha *mater dolorosa* da patria galega (Castro, 2012: 202-203). Reforzamos esta hipótese ao constatar que, en aberta contradición con este *esquecemento*, nos rexistros consultados si figuran as traducións de Anderson de 1938 en *Translations from Hispanic Poets* e mais as de textos de Pondal en *Gallegan Provinces*, pero non as de Rosalía neste mesmo libro.

A data de publicación da obra, 1939, coincidente coa vitoria fascista na guerra española e punto de inicio dunha férrea depuración cultural, puido influír na demora no coñecemento e estudo da produción de Anderson, mais non explicaría por que as traducións de textos de Pondal si están catalogadas e non as composicións de Rosalía, nin tampouco que, mesmo a día de hoxe, este libro continúe sen ser difundido en Galicia, especialmente se sabemos que en 1939 numerosas figuras políticas e intelectuais galegas, entre elas, o propio Castelao, residían en Nova York, cidade de publicación de *Gallegan Provinces*, en calidade de exiliados. Resulta pouco probable que o autor de *Sempre en Galiza* descoñecese a saída do prelo da obra de Anderson, con quen, ademais, coincidira en Galicia durante as súas viaxes de investigación e a quen lle regalara a acuarela titulada *Festa de Pascua en Pontevedra* (1926) (Seixas, 2016: 66).⁵

5 Agora ben, tamén debemos ter moi presente que a diverxencia case total de posicionamentos políticos entre os exiliados galegos e Huntington e Anderson, votantes do Partido Republicano estadounidense e con amizades monárquicas e clericais en España, precisamente nun momento tan convulso e tráxico, puido provocar unha ausencia de comunicación entre The Hispanic Society of America e a representación galega no exterior e que de aí se derivase a desatención a *Gallegan Provinces*.

É a nosa opinión que este baleiro documental procede, claramente, dunha falta de estudo en profundidade e de primeira man de *Gallegan Provinces*, derivado da súa ausencia nas canles editoriais en España e, por tanto, de acceso especialmente complexo. Agora ben, consideramos que este descoñecemento responde en maior medida a intereses relativos a manter incuestionada a imaxe da Rosalía abnegada e resignada, oposta radicalmente á que proxecta o libro de Anderson, a través dos textos escollidos para a súa tradución, onde a poeta galega denuncia a relegación ao silencio e ao sometemento das mulleres en Galicia.

Por tanto, enfocamos tamén o noso estudo a procurar a repercusión no sistema de orixe que percibimos nos propósitos de Anderson, revelando unha imaxe diferente da difundida polo canon galego coetáneo, e a contribuír ao reforzo da (para)tradución como limiar entre sistemas no que o feminismo ocupa unha posición nuclear.

2. A palabra das mulleres e para as mulleres. A transgresión do silencio imposto

Durante case tres milenios, desde a Grecia clásica ata ben entrado o século XX, as mulleres foron cominadas, desde as máis diversas instancias de poder, a ficaren en silencio (Beard, 2018). O roubo do seu dereito á palabra supoñía coartar, de facto, as súas posibilidades de progreso cultural e social, xa que «[...] los intercambios lingüísticos son también relaciones de poder simbólico en las que se actualizan las relaciones de fuerza entre los locutores o sus respectivos grupos» (Bourdieu, 2016: 12).

En todos os estamentos con influencia social e en todas as fontes que serviron de inspiración para a conformación do modelo de sociedade occidental, o denominador común residiu na prohibición ás mulleres do dereito á palabra pública, o veto á súa formación académica e ao uso da palabra escrita. Como consecuencia directa desta imposición, a historia, cuxo relato escribiron mans masculinas, eliminou dos seus rexistros a metade da poboación (Lerner, 1986: 221). Así, privadas dos seus referentes, as mulleres entraron no discurso oficial para seren esvaídas e pasivizadas.

Malia a extensa tradición de prohibicións e opresións, verbalizadas e tácitas, existiron mulleres en todas as épocas que, adoito por cuestións de privilexios de estamentos ou clases, si puideron transgredir a norma.

Such women recognized that they had talent which enabled them to write and with their writings affect others. Acceptance of that talent as a gift of an almost myterious nature enabled such women to disregard patriarchal constraints, gender-defined roled and the constant barrage of discouragement every intellectually active woman faced (Lerner 1993: 167).

O caso de Rosalía de Castro resulta curioso porque, aínda que de ascendencia fidalga, a súa situación económica foi adoito complicada e careceu, moi probablemente, dunha formación académica tan exhaustiva coma intelectuais da talla de Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal ou Juana

de Vega, entre outras (Davies, 1987). E, malia estes obstáculos, estableceu relación cos círculos intelectuais galeguistas de Santiago. Coñeceu a Eduardo Pondal e a Aurelio Aguirre, e con ambos estivo no famoso Banquete de Conxo.

Rosalía de Castro debeu de ser unha muller con fortes inquietudes literarias e cunha intensa afouteza de carácter, perceptible na súa produción posterior, que a empuxaron a romper normas xa daquela (Álvarez Ruiz de Ojeda, 2018: 381-388). Por tanto, non é de estrañar que en *Cantares gallegos* Rosalía anime a cantar á meniña gaiteira: «As de cantar / Meniña gaiteira, / As de cantar / Que me morro de pena [...]» (Castro 1863: poema 1) e que esa petición sexa atendida: «Cantart’ei, Galicia [...]» (Castro 1863: poema 4). Rosalía reclama, e emprega, a palabra pública e a palabra escrita para as mulleres nun libro que recibiu grandes eloxios (Anderson, 1939: 120). Esta ansia de expresión pública e, por conseguinte, de liberdade, aparecera xa reflectida en *Lieders*: «Solo cantos de independencia y de libertad han balbucido mis labios», nun claro contraste co que en realidade acabou sendo unha vida acoutada debido, en boa parte, á presenza de fillos e marido, factores limitantes das posibilidades de independencia feminina (Davies, 2014: 42).

Porén, a voz rosaliana en galego continúa erguéndose en *Cantares gallegos* e *Follas novas*, reflectindo o compromiso da autora coas mulleres e con Galicia. E mentres «Rosalía fue olvidada en España, aun a pesar de la popularidad de la segunda edición de *Cantares gallegos* en 1872» (Davies, 2014: 43), en Galicia o esquecemento foi moito máis sutil e imposto tan só nun aspecto concreto da figura da poeta. Da memoria e da imaxe colectiva borrouse o compromiso feminista de Rosalía, un trazo definitorio que Pilar García Negro prima sobre o seu galeguismo:

[o] feminismo non é adxectivo na obra da nosa escritora, senón substantivo, isto é, constitúese como un **principio organizador** de toda a súa obra e, por tanto, a xinocrítica ou os estudos de xénero amósanse válidos e aptos, epistemoloxicamente, para estudala e avaliala (García Negro, 2010: 14, negriña no orixinal).

A voz de Rosalía ficou, por tanto, mediatizada dentro do seu propio sistema literario, que promoveu unha figura de lamento, valéndose dos seus dramas persoais —a morte de dous dos seus fillos pequenos e a súa depresión—, creando un prototipo de nai da patria modélico consonte os principios de «mujer sufridora y resignada que creó una obra de carácter confesional, impulsada por el tormento interior que las circunstancias externas atestiguaban [...]» (Castro 2012: 203).

Así como Rosalía de Castro fai pública a súa voz, Anderson asume para si a tarefa de contar Galicia e toma, para iso, os escritos de Rosalía e a súa figura como fontes primarias para reforzar a súa visión dun país, dunhas xentes e dunha cultura ridiculizada noutras zonas de España (Anderson, 1939: 120). De igual maneira que Rosalía era ben consciente do que como muller supoñía a publicación do seu libro —lembremos a dedicatoria a Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*, en *Cantares gallegos*: «Señora: Por ser muger y autora de unas novelas hácia las cuales siento la mas profunda simpatía, dedico á V. este

pequeno libro»— (Castro, 1863: dedicatoria e prólogo), a Anderson tampouco lle resultaban alleas as imposicións por cuestións de xénero (Lenaghan, 2016: 22). Porén, nas súas experiencias académicas e profesionais en Nova York non se encontrou, curiosamente, discriminada por este motivo. Formada en fotografía na prestixiosa Clarence H. White School for Photography, onde tamén estudaron Margaret Bourke-White, Dorothea Lange ou Doris Ulmann, foi recomendada polo propio Clarence White a Huntington, presidente da Hispanic Society of America, quen só contrataba mulleres (Espinosa, 2010: 37, 50-52).

A vinculación de Ruth Matilda Anderson con Galicia naceu bastante antes da súa chegada a Vigo en 1924. Nos dous anos anteriores á súa viaxe, e seguindo o estrito programa de preparación trazado por Huntington e ampliado pola propia investigadora, a fotógrafa de Nebraska mergullouse no estudo exhaustivo de España e das súas particularidades. Temos constancia, grazas ao material recuperado por Noemí Espinosa para a súa tese de doutoramento (2010), da fonda admiración que Ruth Matilda Anderson sentía por dúas das grandes escritoras galegas: Emilia Pardo Bazán, membro correspondente da HSA, e Rosalía de Castro. Sobre a primeira, sinala Espinosa que «Pardo Bazán aguerrida defensora de la mujer, constituyó un ejemplo de mujer académica para las *hispánicas*, y Anderson volvió a fotografiar su casa años más tarde» (Espinosa, 2010: 93, cursiva no orixinal), mentres que sobre a vinculación de Anderson con Rosalía:

Tampoco debemos olvidar su participación [de Anderson] en obras colectivas de la HSA, como cuando tradujo poesías de escritores españoles y portugueses, incluidos los versos gallegos de una de sus escritoras favoritas, Rosalía de Castro, que fueron publicados en 1938 (Espinosa, 2010: 296).

Nas obras de Rosalía encontrou Anderson abondoso material para comezar a mergullarse na sociedade galega. Ademais de aprender castelán e atender as peculiaridades etnográficas de Galicia, Anderson estaba decidida a cumprir coas ordes de Huntington de retratar a verdadeira esencia do país que, sen lugar a dúbidas, se atopaba no ámbito rural:

It is in the back country that Spain can be known, in the bare lands that once were covered with great forests and are now inhabited by a scattered and tradition-filled population, one which has preserved the true type better than elsewhere. These amazing peasants, whose struggle for existence is a hard one indeed, are men and women of another age, but fine men and women for all that, erect, preserving an independence and character of truth and honesty which fills one's heart with a sense of freshness and integrity — if you draw near with integrity. I talk with everyone... From these talks I learn so much more than I can get from a more instructed friend. Here are the sources of the national values. The blood that runs in these veins is the national blood undiluted by recent contacts with the world outside (*apud* Lenaghan, 2016: 472).

Neste estudo sobre Galicia, Espinosa destaca que a etnógrafa acabou por situar no centro dos seus intereses as mulleres. «Las mujeres fueron [...] las informantes predilectas. Sus retratos inundan este archivo [o da HSA], las encontró por todos lados, ya que trabajaban tanto fuera como dentro del ámbito doméstico» (Espinosa, 2010: 263). Ademais,

[...] eran las más dispuestas a ser retratadas, posiblemente por la confianza que les infundía el ser fotografiadas por otra mujer y ver el interés de ésta en inmortalizar sus ropas y labores, que junto a las joyas describió minuciosamente. Tras las mujeres, o mejor dicho, acompañadas por ellos, los niños fueron otro de sus objetivos (Espinosa, 2010: 322).

A investigación etnográfica de Anderson en Galicia asentábase nun intenso traballo de preparación no que a lingua e a literatura foron as bases sobre as que logo puido ir encaixando as distintas pezas do retrato que habería compoñer de Galicia. O estudo das novelas e poemarios de Emilia Pardo Bazán e de Rosalía de Castro brindoulle a oportunidade de penetrar nunha Galicia pouco identificable coa meseta ou o sur de España. Partindo da serie de cadros pintados por Sorolla sobre as rexións españolas, Anderson introduciuse nunha realidade hispánica fragmentada, heteroxénea e distinta en función dos trazos identitarios propios de cada un dos territorios. Chegou mesmo a aprender galego (Espinosa, 2010: 409) e a rexistrar nas súas anotacións as variantes dialectolóxicas coas que se encontraba (Anderson, 1939: 136).

2.1. Reescribir a historia silenciada

Tras o intenso proceso de documentación previo, Anderson aportou en Vigo consciente das súas dúas principais fontes de información: as mulleres do rural e as entidades oficiais e os seus custodios. «[Las mujeres] como depositarias de la cultura en el ciclo vital y tesoreras del patrimonio oral, le transmitieron noticias que le ayudaron a completar la información que las imágenes precisaban» (Espinosa, 2010: 263). O interese pola súa situación reflíctese, por exemplo, nunha das pasaxes do seu libro na que describe a propiedade dunha fonda en Noia: «[The owner of a fonda in Noia] She was the first of the widows of the dead we were to know in Galicia; widows of the living, as Doña Rosalía calls the home-keeping wives of emigrants, we had often seen, gnawed thin with hope» (Anderson, 1939: 269).

Para completar o retrato con cuestións de carácter máis institucional ou académico, necesitou acudir ás entidades oficiais, monopolizadas por mans masculinas, cumprida conta do aberto desprezo da sociedade daquela por favorecer o acceso das mulleres ás esferas de poder e de coñecemento — abonde só lembrar a marxinação promovida desde as instancias universitarias e da Real Academia de la Lengua a Emilia Pardo Bazán e Concepción Arenal.

Consideró a los religiosos y curas de pueblo como sus *mejores amigos*. Estos personajes que según ella, mantenían su antiguo papel como salvaguardas de tradiciones, podían informarle sobre

acontecimentos históricos, lugares y datos de interés cultural, como fundaciones de iglesias, familias nobles, casas con escudos, supersticiones y actos de fe (Espinosa, 2010: 256).

Apreciamos, en consecuencia, como no enfoque de Anderson se distinguen as dúas vías de transmisión do acervo cultural que décadas despois habería consignar Gerda Lerner (1997) nos seus estudos sobre as mulleres na historia: a historiografía é un discurso eminentemente masculino e masculinizado, mentres que a tradición popular é patrimonio feminino (Lerner, 1986: 226).

Un dos aspectos máis salientables do libro de Anderson é, por tanto, a integración no seu completo relato sobre Galicia tanto de fontes e feitos procedentes da historia oficial como da tradición popular sen que, en ningún caso, unha liña exclúa a outra. Neste ámbito máis popular é no que inscribimos os poemas de Rosalía de Castro traducidos ao inglés e que Anderson emprega para reforzar a descrición do pobo galego e, máis en concreto, das súas mulleres e os aspectos mítico-relixiosos que fornecen información relevante sobre o sistema de crenzas e de tradicións asentado en Galicia. A inclusión do poema sobre a romaría da Virxe da Barca, por exemplo, como un claro expoñente do sincretismo da relixiosidade popular galega, evoca un costume no que o santuario dedicado a unha das numerosas advocacións da Virxe comparte protagonismo coa litolatría dirixida cara ás pedras dos cadrís e de abalar, nunha imaxe que decontado evoca a hierofanía ancestral, na terminoloxía de Eliade, dos elementos naturais.

O interese pola vida das mulleres, compartido por autora e tradutora, aparece tratado desde diferentes perspectivas nas traducións de Anderson en función dos textos seleccionados. Así, por exemplo, a constatación dos graos extremos de sometemento das mulleres percibímola en «San Antoniño», onde unha moza debece por atopar un home, calquera home, a risco mesmo de que «a mate ou a esfole». O uso da hipérbole irónica, tan propio de Rosalía, para destacar ata que punto se podía chegar a violencia represiva entendémolo como un mecanismo de codificación que Radner e Lanser enmarcan na apropiación, é dicir, «adapting to purposes forms or materials normally associated with male culture or with androcentric images of the feminine [...] in which a patriarchally designated feminine position is repeated with exaggeration in order to expose it» (1993: 10-13).

Os fragmentos do prólogo de *Follas novas* son, pola súa banda, unha declaración de compromiso coa defensa dos dereitos das mulleres. Resultan reveladores sobre «her difficulties as a woman writer in the Spain of her time, and also for some other ideas about writing» (Smith, 2007: 14). Así, neles, Rosalía exalta a vida e o traballo das galegas, motivo polo que consideramos que Anderson os selecciona para o seu relato sobre Galicia:

When in their confidences these poor martyrs venture to tell us their secrets, to weep over their undying loves, to bewail their sorrows, we discover in them such delicacy of sentiments, such great treasures of tenderness (undiminished by their integrity of character, an

abnegation so complete, that without wishing it we feel ourselves inferior to them, to these obscure and valiant heroines who live and die accomplishing marvelous deeds never published but filled with miracles of love and bottomless depths of forgiveness. (Anderson 1939: 285)

Desde o noso punto de vista, e concordando con Lerner (1986: 15-35), a igualdade entre homes e mulleres, o feminismo, só se pode producir erradicando a estratificación de roles xurdido da xerarquización do masculino e do feminino en función das tarefas adoito desempeñadas. De aí que a converxencia dos dous discursos históricos —o feminino e o masculino— dun pobo nunha mesma obra e ao mesmo nivel fose un inicio para avanzar cara a unha sociedade igualitaria que racharía coa prohibición ás mulleres do uso da palabra pública e escrita, que durante séculos as afastou do rexistro da súa historia (Lerner, 1986: 219-220).

Por tanto, consideramos que o labor como tradutora de Ruth Matilda Anderson neste libro encaixaría no que na actualidade Olga Castro e Emek Ergun, entre outras, denominan tradución feminista:

[...] we define feminist translation as an act of cross-border meaning-making that aims both to connect women's voices and stories and also to provide alternative theories of liberation and co-existence (2017: 96).

3. A paratradución como mecanismo de recoñecemento cultural

A nosa aproximación a estas paratraducións condúcese mediante a análise dos tres niveis (empírico, sociolóxico e discursivo) descritos por Nouss (2009). Así, en primeiro lugar, sinalamos que todas as traducións incluídas en *Gallegan Provinces* son o que Gérard Genette identificou como paratextos, elementos integrantes do libro que complementan o texto principal. Anderson recorre a estes peritextos para reforzar a composición do seu retrato de Galicia por dous motivos principais. Por unha banda, e dado o aprecio manifesto de Anderson pola literatura rosaliana (Espinosa, 2010: 296), a inclusión de textos da autora galega enriquecería o valor literario deste libro, e, pola outra, aínda que literarios, os textos escollidos testemuñan a sociedade da época en que foron creados. Estamos, xa que logo, ante uns paratextos coidadosamente escollidos por unha profesional, Anderson, perfeccionista ata o extremo no seu traballo (Lenaghan, 2016: 26), que, na súa paratradución busca equipararse ao TO tanto no seu valor formal como de contido.

Nun nivel sociolóxico, estas paratraducións foron concibidas como contribucións ao retrato da Galicia da altura. De feito, a temática da meirande parte delas está centrada en cuestións sociais relevantes para a elaboración do exhaustivo estudo de Anderson e demandado por Huntington. Neste sentido, a situación das mulleres galegas, da permanencia dos prexuízos sobre Galicia no resto de España (Anderson, 1939: 120) ou da pobreza da xente son nucleares nos fragmentos seleccionados por Anderson. Resulta sorprendente que unha

gran parte dos conceptos que abordamos neste artigo poidan ser considerados como elementos situados nas marxes: mulleres escritoras, lingua minoritaria —a galega— e paratextos e paratraducións. E resulta curioso, tamén, que estes elementos periféricos acaben por afectar o núcleo do polisistema (aínda que suceda oitenta anos despois) reforzando unha imaxe de Rosalía de Castro completamente oposta á canonizada polo galeguismo decimonónico. Encontrámonos, por tanto, nunha das casuísticas descritas por Even-Zohar (1999: 60) sobre como a tradución se debe entender, tamén, como unha figura capaz de desequilibrar o *statu quo* dun polisistema.

Tendo en conta, por tanto, o papel fundamental destes paratextos no conxunto deste libro sobre Galicia, e xa nun nivel discursivo, comprendemos a relevancia outorgada por Genette (1982) ás relacións transtextuais que, neste caso, como peritextos, reforzan a comunicación de Anderson coa cultura meta tocante ás funcións referencial, poética e emotiva. Resúltanos moi útil, en consecuencia, identificar os elementos paratextuais e as súas paratraducións para comprender como, en efecto, complementos ao texto da autora acaban resultando pezas fundamentais non só para o propio libro, senón para a súa cultura orixinal. Neste sentido, concordamos con Yuste Frías (2015: 321-328) cando sinala a pertinencia de distinguir entre tradución e paratradución, dado que a paratradución é unha ferramenta útil para entender os diferentes procesos de alteración dos conceptos nas canles de transmisión que rodean e que transcenden o texto e que se sitúan, en principio, nas marxes.

No caso de *Gallegan Provinces*, as paratraducións revélanse útiles, ademais, para abordar proxectos de tradución literaria que, doutro xeito, resultaría moi complicado levar a termo en obras monográficas. Unha ollada á historiografía das traducións ao inglés da obra de Rosalía de Castro descóbrenos que as primeiras aparicións de textos rosalianos nese idioma son, na súa meirande parte, paratraducións, tanto no libro de Meakin coma no de Anderson, poñendo así de manifesto a relevancia de nos referirmos ao concepto consignado na Universidade de Vigo.

Debemos tamén contextualizar, para abondar na súa importancia, as referencias á posición marxinal dos elementos paratextuais e, por tanto da paratradución. Se ben é certo que a súa posición é circundante e non nuclear, na metáfora empregada por Genette para explicar a relación entre texto e paratexto queda patente a relevancia de ambas as partes para consolidar a homoxeneidade da mensaxe. Así, «si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte» (Genette, 1987: 376). De feito, resultaría dificultosa a transmisión plena da mensaxe de *Gallegan Provinces* sen as paratraducións de Anderson que, aínda que elementos complementarios, condensan trazos descritivos fundamentais do polisistema orixinal: que literatura se cultiva, quen a escribe, que temática é a dominante, desde que se lingua se paratraduce, cales son as metáforas máis recorrentes... Pero, sobre todo, cal é a realidade histórica elidida no discurso oficial.

Por tanto, as paratraducións de Anderson ofrecen, non a tradicional ponte de mera transmisión lingüística, senón unha vía de entrada, de superación do limiar dunha cultura, para mergullarse nela e coñecer o seu interior. Neste

sentido, non debe sorprenden que estas paratraducións se atopan intercaladas no propio texto e non relegadas a notas a rodapé, creando, entón si, esa fenda entre centro e periferia. Anderson opta por conxugar ambos elementos no que nós entendemos como unha superación do tradicional concepto de tradución para ofrecer un libro que signifique o verdadeiro coñecemento da cultura galega, é dicir, a meta que tanto Huntington coma ela pretenderon desde o inicio da preparación das expedicións a Galicia.

O nivel de esixencia tan elevado que Anderson se autoimpoñía e que a conduciu a aprender tamén galego, permítenos contar xa en 1939 con seis traducións ao inglés de poemas de Rosalía de Castro que sabemos, con certeza, que non contaron co castelán como lingua intermedia, como si veu acontecendo na maior parte dos casos, mesmo ata etapas ben recentes (Fernández Rodríguez, 2014: 702). Vemos, de feito, como «Chirrar dos carros da Ponte» pasa a ser en inglés «Whining of Cesures cart», substituíndo a referencia á aldea da Ponte pola da parroquia, con maior entidade, Cesures (Anderson, 1939: 260). Descoñecemos se no caso de Meakin, a primeira tradutora de Rosalía ao inglés, o par lingüístico foi tamén galego-inglés, un criterio que Fernández Rodríguez considera fundamental para «unha internacionalización efectiva e duradeira» (2014: 702).

4. Conclusións

A riqueza de *Gallegan Provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña* comprende todos os elementos que o constituíen, desde o texto principal tecido por Ruth Matilda Anderson a partir das súas investigacións in situ en Galicia ao longo de dous anos, ata os paratextos procedentes do patrimonio literario ou mítico-popular do país. A coidada escolla dos fragmentos que Anderson seleccionou como elementos paratextuais do seu libro supoñen unha contribución salientable á difusión das letras galegas. Trátase de textos da literatura medieval galego-portuguesa, de refráns, contos e lendas populares, e dos grandes nomes das letras decimonónicas galegas, tanto en lingua galega coma castelá. Porén, pola recorrencia nas páxinas de *Gallegan Provinces* e por ser esta a primeira vez, da que teñamos coñecemento, en que se identifica cada un deles con detalle, cómpre destacar a paratradución de textos de Rosalía de Castro procedentes dos seus dous grandes libros de poemas en galego.

Para aproximarnos a esta contribución ao polisistema galego, optamos por abordar o estudo deste achado desde unha perspectiva feminista, dado o feito de tanto a autora como a tradutora seren mulleres que reclamaron o uso da palabra nun momento histórico no que se lles vetaba o acceso á cultura académica, como pola temática central dunha parte importante dos textos paratraducidos: as mulleres galegas. Esta perspectiva permitiunos identificar, desde o momento da elaboración do TO ata a recepción do TM, unha gradación na recuperación da palabra das mulleres e para as mulleres. En primeira instancia, Rosalía de Castro reclama a palabra pública e a palabra escrita con *Cantares gallegos* e *Follas novas*, cuxo ámbito de alcance amplía Ruth Matilda Anderson grazas ás súas paratraducións, ao tempo que combina na súa obra a historia popular e a académica, incluíndo, por fin, esa metade da poboación marxinal durante séculos do discurso oficial.

Quixemos, ademais, manifestar a pertinencia do concepto de paratradución para achegarnos con maior claridade a uns elementos que, aínda que circundantes ao corpo textual nuclear, acaban por ser determinantes na plena transmisión dunha mensaxe homoxénea e integral. Neste sentido, as paratraducións de *Gallegan Provinces* abordámolas desde os tres niveis establecidos por Alexis Nouss (2009): empírico, sociolóxico e discursivo. Sinalamos a tipoloxía específica das paratraducións detectadas que, neste caso, son producións verbais intercaladas no texto principal. Detémonos en analizar as diferentes etapas do proceso de paratradución, desde o inicio, o momento en que se inicia a tarefa, ato o de recepción, contextualizando o libro no que se enmarcan. E abordamos, tamén, a forma en que se interpelan as culturas de orixe e destino e en como se produce a comunicación entre ambos polisistemas a través da paratradución.

En definitiva, no noso estudo, ademais de contribuírmos ao coñecemento da importancia que a literatura galega suscitou alén do seu marco xeográfico ao longo do século XX —os intereses de Meakin e The Hispanic Society of America son dous exemplos— e que se reflicte na recorrencia de Ruth Matilda Anderson como tradutora de Rosalía de Castro, queremos insistir no enfoque inclusivo da paratradución en *Gallegan Provinces*. O propósito de Anderson residía en crear espazos de encontro e de contacto entre culturas, «from borders to thresholds» (Castro e Ergun, 2017: 95), para o que precisaba reformular o discurso sobre a historia e a socioloxía galegas, incluíndo a metade da poboación que, de xeito sistemático, fora marxinado. A Rosalía que Anderson presenta no seu libro, publicado en 1939 en Nova York, conxuga feminismo e galeguismo, nesta orde. *Gallegan Provinces* desbarata o retrato costumista, vitimista e laiante de Rosalía, promocionado polo canon (Castro, 2012: 203-204), e revela unha poeta con ansias de liberdade e claro posicionamento feminista, «una feminista en la sombra» (García Negro, 2006: 335). As traducións de Anderson abiran en 1939 a porta a unha reconsideración da imaxe de *mater dolorosa* rosaliana, por outra de fortaleza e protesta, que non sería atendida non sistema literario galego ata ben entrada a década dos oitenta, cando se iniciou a lectura dos escritos de Rosalía en clave de xénero e comezou a mudanza, lenta, da imaxe de muller choromiqueira (Castro, 2012: 201-205).

As paratraducións que Anderson realizou dos poemas de Rosalía de Castro en *Gallegan Provinces* son as canles mediante as que, en 1939, coincidindo co vitoria do fascismo en España tras tres anos de guerra, as subalternas (Spivak, 1998), paradoxalmente, si puideron falar.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, V. 2018. «Avances na investigación da biografía rosaliana». En *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 21, pp. 381-388. En: <https://doi.org/10.5209/MADR.62612> [Consulta o 12/10/2019].
- ANDERSON, Ruth Matilda. 1939. *Gallegan provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*. Nova York: The Hispanic Society of America.
- BEARD, Mary. 2018. *Women and Power: A manifesto*. Londres: London Review of Books.

- BOURDIEU, Pierre. 2016. ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos. Trad. Esperanza Martínez Pérez. Madrid: Akal.
- CARBALLO CALERO, Ricardo. 1975. *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- CASARES, Carlos (dir.). 2003 *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas. Unha primeira achega*. En: http://culturagalega.gal/especiais/aviles/catalogo_traducidas.pdf [Consulta: 15/11/2019].
- CASTRO, Olga. 2012. «La traducción como mecanismo de (re)canonización. El discurso nacional y feminista de Rosalía de Castro en sus traducciones al inglés». En *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, pp. 199-217.
- CASTRO, Olga e Emek Ergun. 2017 *Feminist translation studies. Local and transnational perspectives*. Nova York e Londres: Routledge.
- CASTRO, Rosalía de. 1863. *Cantares gallegos*. Vigo: Imprenta de D. Juan Compañel [Consultado en: <https://bit.ly/3fpxtiZ>].
- . 1880. *Follas novas*. Madrid: A Habana [Consultado en: <https://bit.ly/3esZMLT>].
- . 2006. *Rosalía de Castro. El Caballero de las botas azules, Lieders, Las literatas*. Ed. Pilar García Negro. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco e Xunta de Galicia, pp. 499-503.
- DAVIES, Catherine. 1987. *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- . 2014. «Rosalía de Castro: la falta de una vida pública. Réplica a la ponencia de Xosé R. Barreiro Fernández». En Álvarez, Rosario, Anxo Angueira, María do Cebreiro Rábade, Dolores Vilavedra (coords.). 2014. *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 39-46.
- ESPINOSA, Noemí. 2010. *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of America. Ruth Matilda Anderson*, tese de doutoramento, Universidad de Castilla La Mancha, María Esther Almarcha Núñez-Herrador (dir.).
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1999. «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario». En *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 223-231.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea. 2014. «Rosalía de Castro: no principio foi a traducción». En Álvarez, Rosario, Anxo Angueira, María do Cebreiro Rábade, Dolores Vilavedra (coords.). 2014. *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 687-705.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (ed.). 1964. *Poems (by Rosalía de Castro)*. Trad. Charles David Ley. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- GARCÍA NEGRO, Pilar. 2006. «Rosalía de Castro: una feminista en la sombra». En *Arenal, Revista de Historia de Mujeres*, 13(2), pp. 335-352.
- . 2010. «Historia xinocéntrica na obra de Rosalía de Castro: Foro e Faro». En *Festa da Palabra Silenciada*, 26, pp. 14-25.

- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel. 2003-2004. «Texto e paratexto. Tradución e paratradución». En *Viceversa. Revista Galega de Tradución*, 9-10, pp. 31-39.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- . 1987. *Seuils*. París: Éditions du Seuil.
- Hispanic Society of America (ed.). 1938. *Translations from Hispanic Poets*. Nova York: The Hispanic Society of America.
- LENAGHAN, Patrick. 2016. «Making a chronicle of Galicia. Ruth Anderson's photographic expeditions for The Hispanic Society of America». En *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. A Coruña: Afundación e The Hispanic Society of America.
- LERNER, Gerda. 1986. *The creation of Patriarchy*. Nova York: Oxford university Press.
- . 1993. *The creation of a feminist consciousness. From the Middle Ages to the Eighteen-seventy*. Nova York: Oxford University Press.
- LÓPEZ, Aurora e Andrés POCIÑA. 1991. *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica*. FALTAN DATOS
- MEAKIN, Annette M. B. 1909. *Galicia. The Switzerland of Spain*. Londres: Edinburgh, Morrison and London.
- NOUSS, Alexis. 2009. *Métissage et traduction*. Universidade de Vigo [en rede en <https://tv.uvigo.es/es/video/mm/4854.html>]. Consultado: 14/11/2019].
- POCIÑA, Andrés e Aurora LÓPEZ. 2000. *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- RADNER, Joan Newlon e Susan S. Lanser. 1993. «Strategies of Coding in Women's Cultures». En: Radner, Joan Newlon (ed.). *Feminist messages. Coding in Women's Folk Culture*. Illinois: Illinois University Press, pp. 1-29.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2005. *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. Madrid: Trotta.
- SEIXAS, Miguel Anxo. 2016. «Ver Galicia. A mirada ferida e a mirada transferida». En *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. A Coruña: Afundación e The Hispanic Society of America.
- SMITH, Michael (ed.). 2007. *Rosalía de Castro. Selected Poems*. Exeter: Shearsman.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2006. *In other worlds. Essays in cultural politics*. Nova York e Londres: Routledge.
- YUSTE FRÍAS, José. 2015. «Paratradución: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción». En *DELTA*, 31, pp. 317-347.

ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUCIÓNS AO GALEGO DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND*

Laura Abel Asorey
Universidade de Vigo
labelasorey@gmail.com

[Recibido 29/01/20; aceptado 12/07/20]

Resumo

A obra de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, supuxo a ruptura coa literatura británica infantil e xuvenil anterior ao século XIX. Obra en que as fronteiras da lóxica e o irracional non están delimitadas no mundo onírico da protagonista. A súa riqueza e extravagancia chegou ata a nosa cultura grazas ás traducións de diversos autores, que permitiron a aproximación a unha obra que despois de 150 anos aínda continúa a ser unha das máis lidas e que desvelou infinitas interpretacións ante a lectura dun público adulto. Co presente traballo pretende amosarse unha proposta de análise contrastiva das dúas traducións ao galego do clásico, comentando e valorando elementos da obra orixinal que o propio Lewis Carroll consideraba como intraducibles. Nesta análise recóllense os principais problemas tradutolóxicos e as diferentes estratexias tomadas nas súas versións a galego, amosando a importancia das decisións tomadas por parte dos tradutores para a comunidade sociocultural de chegada.

Palabras chave

Alicia no país das marabillas, literatura inglesa, dificultades e estratexias tradutolóxicas, tradución en Galicia.

Abstract

Alice's Adventures in Wonderland was the rupture with the British children's literature prior to the 19th century, in which logic and irrational barriers are not delimited in the protagonist's oneiric world. Its richness and eccentricity reached our culture thanks to the translations of several authors that allowed the approach to a work that is still one of the most read after 150 years. Besides this, it revealed boundless possibilities of interpretations from an adult's reading perspective. The main purpose of this study is to show a contrastive analysis proposal of the two translations into Galician of this literature's classic, commentating on the elements of the original word that Lewis Carroll himself considered them as untranslatable. This analysis

comprises the main translation problems and the different strategies taken in its both Galician versions, showing the importance of the decisions taken by the translators to the target community.

Key words

Alice's adventures in Wonderland, English literature, translation problems and strategies, translation in Galicia.

1. Introducción

Unha das obras imprescindibles da literatura universal é *Alice's Adventures in Wonderland* (en diante AW), que celebrou o seu 150 aniversario no ano 2015. Un libro que se costuma situar como parte da literatura infantil e xuvenil, mais que non ten xénero concreto, dado que cada lectura pode levar a unha nova interpretación da novela ao analizar máis minuciosamente os seus elementos. O seu autor, Charles Lutwidge Dodgson (o nome real de Lewis Carroll) permite ao adulto mergullarse no irracional mundo onírico de Alicia, de novo no mundo da infancia fóra de regras ou códigos normativos que o dirixan, o mundo do *nonsense*.

1.1. Xustificación e obxectivos

O impacto cultural que causou a obra en 1865 foi proporcional á súa popularidade. Significou unha ruptura total coa literatura orientada á infancia que ata o momento se coñecía, xa que o autor pretendía compracer o seu público, non instruílo con aspectos morais propios da época. O humor, a fantasía e a extravagancia contrastan dun xeito radical cos contos de medo ou de finalidade moral que estaban escritos para os nenos e nenas de entón. A complexidade e sinxeleza que se mesturan nesta obra permiten que sexa unha historia que atraia todas as idades provocando e evocando diferentes percepcións en cada un dos lectores.

Unha obra que, aínda contendo numerosos xogos de palabras, parodias culturais e fragmentos relacionados tanto coa literatura como coa sociedade inglesa do momento, foi traducida a 174 linguas, entre elas o galego. Esta complexidade na tradución conduce a unha serie de estratexias por parte dos tradutores, que requiren dunha gran documentación e creatividade para un resultado óptimo nas linguas de chegada e nas súas respectivas comunidades socioculturais. Por este motivo, as situacións en que se produza a mediación lingüística nunca van ser as mesmas para todas as linguas e culturas, porque as diferenzas económicas, históricas, sociolóxicas, ideolóxicas e políticas condicionan todas as relacións culturais (Luna Alonso, 2006). Este é o motivo principal de que se expoña este traballo, pola curiosidade e importancia das dúas traducións ao galego como elementos integradores que actúan como unha ponte, permitindo chegar á nosa cultura unha obra inglesa de suma relevancia para a época, que perdura manifesto nos nosos días.

O obxectivo do presente traballo radica neste punto, na comparación das diferentes estratexias empregadas nas traducións ao galego *Alicia no país das marabillas* de Teresa Barro e Fernando Pérez—Barreiro do 2002 (en diante AMB) e *Aventuras de Alicia no País das Marabillas* de Xavier Queipo

do ano 2015 (en adiante AMQ); xunto coa análise do progreso da tradución en Galicia conforme o paso dos anos. Estudárase a medida en que os diferentes tradutores elaboran diferentes textos meta a partir dun mesmo texto fonte e comprobárase o grao de adaptación ás necesidades e aos coñecementos previos do potencial lector.

1.2. As traducións ao galego

O feito de que haxa dúas versións en galego deste clásico é sinal da súa importancia na literatura universal. Esta parte do traballo pretende recoller as vivencias e opinións destes dous tradutores galegos (Teresa Barro e Xavier Queipo) que se prestaron moi amablemente a responder a unha serie de preguntas sobre a tradución en Galicia e a tradución en concreto de Alicia.

Teresa Barro proporcionou para este traballo un ensaio que se publicou nos EUA (Barro 2015) onde fala da aparente imposibilidade da tradución desta obra a galego, pola complexidade da obra literaria pero, sobre todo, pola situación en que se atopaba a nosa lingua dende o seu punto de vista. Para ela, un galego que estaba e está tocado, posto que, por razóns históricas, a xente semellaba non querer nin falalo nin aprendelo. Porén, Teresa e o seu marido (Fernando Pérez-Barreiro) crían que unha das mellores formas de lle dar ao galego a súa vitalidade perdida era mediante traducións de calidade que permitisen establecer recursos máis actuais na literatura, que enriquecesen o idioma. Consideraban a tradución como unha arte que a tradutora ten que interpretar, como se o texto se tratase dunha partitura musical; «con exactitude, espírito, alma e sentimento, e aprecio polas dúas linguas» (2015:252). Non cre na división entre a tradución técnica e literaria nin no seu ensino nas universidades, posto que, dende o seu punto de vista, non é algo que se poida ensinar. Para ela traducir ten que ver coa lingua escrita e non importa que saibas dunha lingua estranxeira se non sabes da túa propia, e iso, na súa opinión, non se pode estudar na universidade.

Na entrevista que se lle fixo para este traballo púidose afondar no tema da tradución en Galicia e sinalou que escribir ou traducir en galego implica ter moi poucos lectores e que todo o que escribas se vexa sometido a unha guerra ortográfica de bandos na se corrixe todo o que se escribe; isto, ao seu ver, é como «meter a lingua nunha camisa de forza» (ibid.). Ademais disto, considera que a tradución ao galego é semellante á do contexto español por ser un labor que nin se entende nin se aprecia. Cre que na actualidade se está a escribir e a falar peor ca nunca e que unha mala tradución non só estraga linguas, senón que introduce na cultura conceptos errados.

Canto á obra de Carroll, foi todo un reto para ela e para Fernando; ela ocupándose da prosa e el do verso. Comenta na entrevista que o principal reto foi o rexistro, facer falar a Alicia (nena dunha clase social alta) sen que soase artificial nin que caese en vulgaridades. Obtiveron o Premio Nacional do Ministerio de Cultura pola mellor tradución dun libro infantil e xuvenil en 1985, que a converteu, por tanto, nunha tradución canónica no panorama galego.

Cando se falou con Queipo sobre a súa versión de Alicia, sinala que este Premio foi un dos motivos que lle restaba liberdade á hora de facer unha

segunda tradución do clásico, polas posibles comparacións. Documentándose, pensou que as traducións que lera ata o momento en diferentes idiomas de *Alice's Adventures in Wonderland* precisaban dunha posta ao día de xiros obsoletos e de imaxes repetidas «ata a nausea», de diminutivos inventados e desa tendencia a crer que é un libro para nenos. Para Queipo a interpretación das palabras na obra orixinal, o feito de tomar as metáforas a pé feito e outras características da linguaxe empregadas no texto orixinal supoñen un reto pero tamén unha certa liberdade de interpretación e/ou comprensión, o que permite unha variedade de traducións/transposicións/versións que, dalgún xeito, expande o universo lector.

Ao lle preguntar de forma máis concreta sobre a tradución en Galicia, o escritor sinala a imposibilidade de responder polo seu afastamento do país dende hai 30 anos e o feito de «non ser eu o que se pode denominar un tradutor profesional senón un ‘intruso’». En todo momento sinala que non é tradutor profesional e que daquela as ferramentas, o método, a sistemática e a percepción de cómo abordar un texto poden ser distintas das canónicas, polo que prefire versión a tradución e visión a transcripción.

Por último, cómpre destacar a visión e a relación que establece entre escritor e tradutor, onde dende o seu punto de vista, traducir vén de seu, pois un escritor precisa (ao seu parecer) desa actividade para tentar retos e derivacións na propia lingua.

2. Análise xeral

2.1. Elementos paratextuais

Nas tres obras que se analizan neste traballo, os elementos paratextuais (Genette, 1987) distan moito uns dos outros e non teñen practicamente relación. É o caso, sobre todo, das imaxes de natureza non verbal no paratexto (Yuste Frías, 2011), como son as ilustracións que realizou o debuxante John Tenniel na obra orixinal. Nas dúas versións a galego non se inclúen as ilustracións do orixinal e emprégase un estilo libre a cargo do pintor e ilustrador Federico Fernández Alonso (no caso da tradución de Teresa Barro e Fernando Pérez-Barreiro) e polo deseñador gráfico e ilustrador Fausto Isorna (na versión de Queipo). Cada un dos tres ilustradores ten diferentes obxectivos coas súas ilustracións, e as versións en galego non transmiten o sentido do texto orixinal. Cabe preguntarse se é posible que un ilustrador sen axuda dunha previa paratradución (Grupo T&P, 2005) do tradutor poida facer unha versión ao galego que transmita o pleno sentido e función das ilustracións da obra orixinal de Carroll.

As ilustracións de John Tenniel ao longo da novela caracterízanse por ser debuxos sinxelos, pequenos e de trazo fino, por presentarse inseridas no texto e por conter extractos visuais en branco e negro que reflicten o que acontece en cada unha das páxinas nas que se atopan situadas. Polo contrario, as ilustracións das obras galegas son substancialmente distintas:

Federico Fernández Alonso utiliza un estilo xenuíno e de cores apagadas que tende á domesticación da personaxe principal, da representación dunha Alicia moi diferente á das ilustracións orixinais, cun cabelo curto e moreno e un vestido moito máis humilde, mais non emprega esta técnica co resto dos

personaxes. Ademais disto, Fernández Alonso recolle coas súas ilustracións só un momento de cada un dos capítulos e ocupa unha páxina para facelo; porén, as ilustracións de Tenniel van captando momentos concretos ao longo de todo o capítulo que corresponden cos fragmentos de texto inmediatamente anteriores. Por último cómpre destacar que na versión de 2002 as ilustracións recollen un maior número de elementos visuais (diferentes personaxes, distintas accións nun mesmo debuxo e un maior grosor no trazado), en contraposición coas da obra orixinal que se caracterizan por unha gran sinxeleza (xeralmente non máis de tres personaxes cunha única acción e un trazado moi sinxelo e limpo). No caso do trazado é probable que Fernández Alonso quixese xogar cun mundo de soño onde non se acostuma ver nin claro nin excesivamente nítido.

Neste mundo onírico baseado no *nonsense* é probable que estivese pensando o ilustrador da obra de Xavier Queipo, Fausto Isorna, pois as súas ilustracións dan un xiro de 180° a calquera outro elemento paratextual ao que estivesemos acostumados en *Alice's Adventures in Wonderland*. Ao igual que na primeira tradución ao galego deste clásico, Fausto Isorna só inclúe unha ilustración a páxina completa por capítulo que reflicte un dos momentos deste. Con todo, o máis importante a destacar é que estas ilustracións están realizadas dende un estilo surrealista a través de colaxes que veñen acompañadas dunha oración do capítulo a pé de ilustración para que se atope a relación entre texto e elemento visual. A diferenza das outras dúas que se comentaron anteriormente, esta versión destaca polo seu colorido no plano visual e pola ruptura total coa obra orixinal, escapando, como o propio Isorna sinala, do tópico (CRTVG, 2016).

2.2. Referentes culturais

Existen unha serie de elementos na obra orixinal de Carroll que precisan dunha toma de decisións previa por parte do tradutor para adoptar unha serie de estratexias uniformes ao longo do relato. Estes elementos son os chamados referentes culturais. Molina (2006) defínese como elementos verbais ou paraverbais cunha carga cultural específica nunha cultura que ao entrar en contacto con outra a través da tradución poden provocar problemas de índole cultural entre os lectores textos orixe e meta. Entre as estratexias tradutolóxicas ante a aparición deste tipo de elementos nestas dúas traducións destacan os procesos ou de domesticación ou de estranxeirización (Venuti, 1995:15). O primeiro destes conceptos é definido polo teórico Venuti como «unha aculturación do texto orixe ao texto de destino, traendo o autor á casa», é unha estratexia en que se pretende minimizar a estrañeza de determinados elementos do texto de partida para adoptar as normas e convencións propias do texto de destino ante diferenzas lingüísticas e culturais. O problema que o propio Venuti destaca sobre a domesticación é que «favorece as culturas dominantes» (ibid.) e anula os elementos distintivos das culturas máis febles. Porén, os defensores deste tipo de estratexia recalcan a función comunicativa da tradución como é o caso de Eugene Nida:

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior

relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message (Nida 1964: 159).

O segundo concepto, o de estranxeirización, é unha estratexia orientada ao respecto da cultura orixe, que pretende manter as formas lingüísticas e as diferenzas culturais no texto de chegada, para que se conciba como unha literatura estranxeira coas súas características propias. Para Venuti, a estranxeirización podería romper coas convencións da lingua e cultura de destino, evitando a hexemonía cultural. Os que se opoñen a esta estratexia alegan motivos como a posibilidade de crear barreiras lingüísticas e o aillamento coa obra por parte do receptor.

Ambas estratexias son válidas e poden ser moi subxectivas á hora de valorar a súa efectividade no relato. Porén, a cohesión, como medio lingüístico que se emprega para garantir a continuidade da forma e contido dun texto (Brunette, 2000: 175) é un elemento imprescindible en calquera delas e é na que se baseará este apartado en relación ao emprego das domesticacións e estranxeirizacións en cada unha das traducións.

A seguir, amosaranse unha serie de elementos suxeitos a estas estratexias nas traducións ao galego, ante un mesmo termo en inglés:

Unidades de medida

AW	AMB	AMQ
Inches	Cuartas/Polgadas	Palmo/Polgada
Feet	Cuartas/Vara	Pés
Shillings and pence	Xilíns e peniques	Peniques e xilíns
Mile	Quilómetro e medio	Milla
Pence	Peso	Penique
Pound	Pesos	Libras

Neste cadro que resume as solucións que se adoptaron con diferentes tipos de medidas de peso, lonxitude ou sistemas monetarios, pódese apreciar de novo que Barro e Pérez-Barreiro decidiron optar pola domesticación dalgunhas delas por sistemas propios da cultura galega (por exemplo, *quilómetro e medio*) pero, sen embargo, noutros casos manteñen a estranxeirización como no sistema monetario británico da época. Para o lector pode crear unha certa desconfianza ante a tradución por non seguir unha estratexia uniforme nun mesmo tipo de elementos, ademais dun posible rexeitamento por parte do lector ao amosar un personaxe chamado Antón que empregue xilíns e peniques. Na

versión de Queipo opta por unha estranxeirización das referencias a medidas, adaptando a grafía dos termos en inglés ao galego.

Xogos de palabras

Durante toda a obra, Carroll brinca coa lingua inglesa mediante diversos xogos de palabras. Delabastita (1996) define os xogos de palabras na literatura como fenómenos textuais en que se aproveitan as características lingüísticas da lingua utilizada para lograr unha confrontación comunicativamente significativa de dúas (ou máis) estruturas lingüísticas con formas [significantes] máis ou menos similares e significados máis ou menos distintos. Por tanto os xogos de palabras poden variar na función que teñen no texto dependendo do contexto concreto de aparición e das relacións que establece co resto dos compoñentes textuais. Un dos exemplos de xogos de palabras máis significativos do relato son os seguintes:

No terceiro capítulo, Carroll aproveita a homofonía entre as palabras *tale* (conto) e *tail* (rabo) para crear un xogo de palabras horizontal, posto que os dous elementos están presentes no texto (Delabastita, 1996). O Rato conta un conto longo e triste que se presenta graficamente no capítulo coa forma do rabo dun roedor, polo malentendido por parte de Alicia ante a homofonía das dúas palabras *tale* e *tail*. Na tradución de Barro e Pérez-Barreiro mántense un xogo de palabras entre a historia e o rabo do Rato, mais só no significado e non na pronuncia; porén Queipo opta por unha solución comparativa dos termos pero sen manter o xogo de palabras e engadindo unha nota ao final do libro onde explica a homofonía dos dous termos ingleses, optando por unha solución máis explicativa.

AW: [...] However, it was over at last, and they sat down again in a ring, and begged the Mouse to tell them something more. 'You promised to tell me your history, you know,' said Alice, 'and why it is you hate—C and D,' she added in a whisper, half afraid that it would be offended again. 'Mine is a long and a sad *tale!*' said the Mouse, turning to Alice, and sighing. 'It IS a long *tail*, certainly,' said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; 'but why do you call it sad?' And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this: [...] (Carrol 2004: 32)

AMB: [...] Pero á fin acabouse e sentaron outra vez facendo a roda e pedíronlle ó Rato que lles contase un conto.
—Dixo que me ía contar o conto da súa vida —pediulle Alicia— e por qué aborrece ós... G e ós C —engadiu en voz baixa, por medo de aldraxalo outra vez.
—;O conto que levo atrás é ben triste e con moito rabo! —dixo o Rato, virándose para Alicia e suspirando.
—O Rabo é ben longo —dixo Alicia, ollando pasmada para o rabo do Rato —pero ¿e logo por que di que é tan triste?

E seguiu dándolle voltas na cabeza a aquilo moi intrigada mentres o Rato falaba, de maneira que a súa idea do conto viña sendo así máis ou menos: [...] (Barro/Pérez 2002: 50)

AMQ: [...] Así e todo finalmente remataron, e sentaron outra vez na roda, pedíndolle ao Rato que lles contase máis historias.

«Prometíchesme que me contarías a túa historia, sabes», dixo Alicia, «e o por que odías aos G e aos C», engadiu nun murmurio, cun certo receo de anoxalo outra vez.

«O meu é un conto longo e tortuoso como a miña cola», dixo o Rato saloucando e volvéndose cara a Alicia.

«É unha cola ben longa, abofé», concordou Alicia, mirando con asombro a cola do rato, «mais por que chamala tortuosa?». E daquela ficou confusa, cavilando no asunto mentres o Rato falaba, de xeito que a súa idea do conto foi algo así: [...] (Queipo 2015: 31)

3. Análise do capítulo XI

No capítulo XI Alicia asiste a un xuízo un tanto peculiar. O escenario componse dun Coello Branco como arauto da corte, un xurado composto por animais que apenas saben escribir e que só obedecen a todo o que lles mandan e un Rei e unha Raíña de Corazóns que acusan á Sota de Corazóns de roubarlle as tortas que preparara a Raíña un día de verán. Para xulgala foron chamando a unha serie de testemuñas (entre elas o Sombreireiro, a Lebre de Marzo e o Leirón) que ademais de non achegar nada esclarecedor coas súas declaracións, van afastando o xuízo do seu principal propósito, podendo pasar de testemuñas a acusados. Neste bulicio de discusións e testemuñas, Alicia comeza a crecer de novo (pois durante toda a novela vai mudando o seu tamaño por comer galletas e bebidas máxicas), e finaliza o capítulo sendo chamada para dar o seu testemuño.

Para unha análise máis específica das dificultades e estratexias de tradución, escolleuse este capítulo da obra por ter moitos elementos que implican unha toma de decisións nas estratexias tradutolóxicas. Co fin de sinalar estes aspectos máis concretos que non se trataron nas dificultades xerais do libro, analizaranse cinco fragmentos deste capítulo en concreto:

Fragmento 1

AW: The King and Queen of Hearts were seated on their throne when they arrived, with a great crowd assembled about them—all sorts of little birds and beasts, as well as the whole pack of cards: the Knave was standing before them, in chains, with a soldier on each side to guard him; and near the King was the White Rabbit, with a trumpet in one hand, and a scroll of parchment in the other. (Carrol 2004: 86)

AMB: Ó chegaren aló, o Rei e a Raíña de corazóns estaban xa sentados no trono e tiñan unha grande multitude arredor; toda caste de paxariños e animais, e mais unha baralla de cartas completa. A

Sota estaba de pé en fronte a eles, cargada de cadeas e cun soldado a cada lado para que non escapase. E preto do Rei estaba o Coello Branco, cunha trompeta nunha man e un rolo de pergamino na outra. (Barro/Pérez 2002: 143)

AMQ: Cando eles chegaron, o Rei e a Raíña de Corazóns estaban sentadas no seu trono, cunha gran multitude reunida arredor, todo tipo de pequenos paxaros e animais, así como a baralla de cartas ao completo: o Paxe estabade en pé diante dos soberanos, gardado a cada lado por un soldado; e preto do Rei estaba o Coello Branco, cunha corneta nunha man, e un rolo de pergamiño na outra. (Queipo 2015: 109)

Como xa se dixo anteriormente na introdución do capítulo, Alicia asiste a un xuízo tremendamente disparatado que se contextualiza no mundo da Raíña de Corazóns e das súas cartas. Durante toda a obra, sempre que aparecen a Raíña e o Rei de corazóns as cartas da baralla francesa, a de póker, están presentes. É por este motivo que cómpre analizar as diversas traducións que se lle dan a *knave* neste fragmento. Mentres Queipo opta por darlle a acepción de *paxe*, que o dicionario da Real Academia Galega define como «mozo ao servizo dun señor ou dama de rango superior», Barro e Pérez-Barreiro consideran que a mellor opción é a da acepción de *sota*, por tratarse dunha das cartas á que levaban encadeada. E a respecto deste «encadeamento», cómpre salientar que na versión de 2015 nin tan sequera figura este matiz, mentres que na do 2002 verten este *in chains*, por cargada de cadeas.

Neste fragmento a tradución que máis se adecúa ao público e que se mantén apegada ao significado da obra orixinal é a de 2002. Dos elementos analizados neste fragmento, Barro e Pérez-Barreiro tomaron as seguintes decisións: optar polo termo *sota* no primeiro dos elementos analizados, termo máis axeitado polo contexto da obra en xeral e do capítulo XI en particular; e optar por incluír a información da obra de Carroll *in chains* e vertela por *cargada de cadeas*, xa que recolle o matiz de que a levaban encadeada que Queipo decide non sinalar. O feito de que escollesen *trompeta* no último caso, implica que respectaron a obra orixinal dándolle prioridade ao texto, pero non significa que esa decisión sexa máis acertada ca de *corneta*, xa que a única diferenza sería que no caso de Queipo se lle deu prioridade aos elementos paratextuais, como son as ilustracións da obra orixinal.

Fragmento 2

AW: Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately suppressed by the officers of the court. (As that is rather a hard word, I will just explain to you how it was done. They had a large canvas bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it.)

“I’m glad I’ve seen that done,” thought Alice. “I’ve so often read in the newspapers, at the end of trials, ‘There was some attempt at applause, which was immediately suppressed by the officers of the court,’ and I never understood what it meant till now.” (Carrol 2004: 115)

AMB: Aquí un dos porquiños-da-India aplaudiu, e foi inmediatamente reprimido polos oficiais do tribunal. (É como esa é unha expresión algo difícil, vouvos explicar como o fixeron. Levaban un saco de lona que se pechaba por arriba cunhas cordas; meteron de cabeza nel ó porquiño-da-India, e logo sentáronse enriba del).

—Estimo ben ter visto como se fai —pensou Alicia—. Teño lido tantas veces nos xornais que ó remate dos xuízos «houbo unha tentativa de aplauso, que foi inmediatamente reprimida polos oficiais do tribunal», e ata hoxe non entendín nunca o que quería dicir». (Barro/Pérez 2002: 150)

AMQ: Aquí unha das cobaías aplaudiu, e foi inmediatamente suprimida polos oficiais do xulgado. (Como *suprimida* é unha palabra ben dura, explicarei só como se fixo: Tiñan un gran saco de lona, que amarraba con cordas no bocal. Introduciron no saco a cobaía, cabeza abaixo, e despois sentaron enriba dela.)

«Aínda bo é que asistín a isto», pensou Alicia. «Lin tantas veces nos xornais a fin dos xuízos: Houbo algúns intentos de aplausos, que foron decontado sufocados polos oficiais do xulgado, e ata agora nunca entendera o que significaba.» (Queipo 2015: 115)

Este fragmento do capítulo presenta unha crítica velada a través do sarcasmo dos eufemismos que en ocasións se utilizaban na prensa para referirse a determinadas situacións en que as forzas do poder imponían unha determinada orde ou comportamento. Aínda que Carroll escribe na época dunha Inglaterra victoriana, é un exemplo totalmente funcional no noso tempo. O eufemismo ao que se refire Alicia é a palabra *suppressed* que se utiliza neste capítulo. As autoridades presentes no xuízo, para imporen a orde na sala, realizan esta acción (*supress*) contra as cobaías ou porquiños-da-India que asisten como público, xa que a cada pouco estas aplauden creando balbordo. A forma de levar a cabo esta acción contra estes animais é meténdoos nun saco de lona premendo neles.

Na versión de Queipo optouse por verter este termo por *suprimida*, calco do inglés que non proporciona o mesmo sentido da oración ao lector. En primeiro lugar, porque non se trata de ningún eufemismo que se utilice en galego pola prensa, e en segundo lugar, porque non mantén o xogo de palabras do verbo en inglés coa imaxe de meter a estes animais no saco de lona. Ademais, na tradución de 2015, Queipo non é coherente co emprego da palabra, xa que utiliza primeiro *suprimida* e despois *sufocados* para a mesma palabra en inglés *suppressed*. Teresa Barro e Fernando Pérez-Barreiro optan por verter o termo inglés polo galego *reprimido*. Deste xeito, mantén unha forma máis idiomática do eufemismo, mais segue perdendo o xogo de palabras coa acción dos oficiais

do tribunal. Neste caso, a opción de *sufocar* semella a máis acertada porque mantén un termo que se emprega con este sentido na comunidade sociocultural de chegada (a galega) e xoga co significado do verbo e a acción de que non lles deixan respirar porque os meten nun saco. Pero aínda que sexa máis acertado, cómpre manter a coherencia e empregar o mesmo termo sempre que se utilice o termo *suppressed* no orixinal.

Fagmento 3

TÍTULO DO CAPÍTULO	POEMA
AW: Who Stole the Tarts? (Carrol 2004: 109)	AW: ‘The Queen of Hearts, she made some tarts, All on a summer day: The Knave of Hearts, he stole those tarts And took them quite away!’ (Carrol 2004: 112)
AMB: ¿Quen lurpiou as tortas? (Barro/Pérez 2002: 143)	AMB: De Corazóns a Raíña fíxo tortiñas no vran; e de Corazóns a Sota lurpioullas todas coa man.(Barro/Pérez 2002: 145)
AMQ: Quen roubou as tortas? (Queipo 2015: 109)	AMQ: A Raíña de Corazóns, cocou moitas galdrumadas, Nun día de verán, de abafante calor: O Paxe de Corazóns, roubou aquelas golosadas, E comeunas todas elas sen rubor. (Queipo 2015: 111)

O título do capítulo XI está directamente relacionado cun pequeno poema que recita o Coello Branco nas primeiras páxinas deste. Queipo dá a súa versión mantendo unha estrutura similar á do poema orixinal mais perde a súa funcionalidade, xa que non figura o elemento do título *tortas*. Porén, na tradución de 2002, Teresa Barro e Fernando Pérez-Barreiro souberon ver esta relación e inclúen no seu poema tanto o verbo *lurpiar* coma o seu complemento directo no título, que son as *tortas*. Ademais, aínda que a estrutura do poema visualmente non concorde co orixinal, mantén o sentido e a rima.

Fragmento 4

AW: “Never mind!” said the King, with an air of great relief. “Call the next witness.” And, he added, in an undertone to the Queen, “Really, my dear, you must cross-examine the next witness. It quite makes my forehead ache!” (Carrol 2004: 117).

AMB: —¡Non ten importancia! —dixo o Rei, con aire de moito alivio—. ¡Que chamen a seguinte testemuña! E falándolle a media voz á Raíña, engadiu: Cara esposa, verdadeiramente terías ti que facerlle as repreguntas á seguinte testemuña. ¡A min estas cousas fanme doer a cabeza! (Barro/Pérez 2002: 151).

AMQ: «Non importa xa!», dixo o Rei cun aire de grande alivio: «Chamen a próxima testemuña», e engadiu en voz baixa, para a Raíña: «Realmente, miña Raíña, tes que interrogar a seguinte testemuña. Teño unha dor de cabeza moi forte!» (Queipo 2015: 116).

Na oración salientada neste fragmento, a tradución de 2015 perde un importante matiz que leva a confusión. Cando na versión inglesa se escribe a oración *Really, my dear, you must cross-examine the next witness. It quite makes my forehead ache!*, o *it* que se emprega despois do punto e seguido implica que é o interrogatorio o que lle fai doer a cabeza ao Rei. É dicir, a segunda oración é a consecuencia lóxica da primeira. Esta relación entre oracións non se dá na versión de Queipo: *Realmente, miña Raíña, tes que interrogar a seguinte testemuña. Teño unha dor de cabeza moi forte!* Nesta tradución semella que o Rei lle pide á Raíña que faga ela o interrogatorio porque lle doe a cabeza, mais non recolle o concepto de que os interrogatorios lle fagan doer a cabeza. En cambio, na versión de 2002 si que se amosa este vínculo entre ambas: *Cara esposa, verdadeiramente terías ti que facerlle as repreguntas á seguinte testemuña. ¡A min estas cousas fanme doer a cabeza!*

Fragmento 5

AW: The Hatter looked at the March Hare, who had followed him into the court, arm-in-arm with the Dormouse. “Fourteenth of March, I think it was,” he said.
“Fifteenth,” said the March Hare.
“Sixteenth” said the Dormouse.
“Write that down,” the King said to the jury; and the jury eagerly wrote down all three dates on their slates, and then added them up, and reduced the answer to shillings and pence. (Carrol 2004: 112-113)

AMB: O Sombreiro ollou para a Lebre de Marzo, que entrara con el na sala do tribunal, do brazo do Leirón.
—O catorce de marzo, coido que foi —dixo.
—¡O quince! —dixo a Lebre de Marzo.
—¡O dezaseis! —dixo o Leirón.
—Anotade iso todo —díxolle o Rei ó xurado; e os xurados escribiron con moito afán as tres datas nas lousas, logo sumáronas e reduciron o resultado a xilins e peniques. (Barro/Pérez 2002: 146)

AMQ: O Sombreireiro fitou a Lebre marzal, que o seguirá o tribunal de ganchete do Leirón. Coido en pensar que foi o catorce de marzo,» respondeu o Sombreireiro.

«O quince», corrigiu a Lebre marzal.

«O dezaseis», engadiu o Leirón.

«Escriban iso», díxolle o Rei ao xurado, e os xurados anotaron sen chistar as tres datas nas súas lousas, e despois sumáronas, reducindo a resposta a peniques e xilins.» (Queipo 2015: 111)

Neste exemplo, danse dúas temáticas nas referencias culturais inglesas por partida dobre. En primeiro lugar, dous dos personaxes máis importantes e coñecidos internacionalmente por parte dos lectores: O Sombreireiro e a Lebre de Marzo. Coas súas accións ao longo da novela non cómpre explicitar que ambos están tolos; pero o que si que se perde na versión galega (xunto con outras moitas versións noutros idiomas) é o que leva consigo o significado propio destes dous termos. Tanto *Hatter* como *March Hare* son palabras que implican loucura por pertencer a refráns como *as mad as a hatter*. Este refrán provén da enfermidade que contraían as persoas que traballaban na manufactura dos sombreiros pola utilización de mercurio que lles afectaba o seu sistema nervoso e as facía tremer, o que levaba a que a xente crese que estaban tolas. No caso de *as mad as a March hare* acontece o mesmo, este dito inglés reflicte a tolemia das lebres en marzo por ser a súa tempada de apareamento. Polo que tanto *Hatter* como *March Hare* son termos ingleses que teñen un significado por si sós na comunidade de orixe, que non teñen equivalencia directa na comunidade de chegada. Non é posible realizar esta apreciación aquí porque son personaxes coñecidos internacionalmente e que non poden ser modificados, dado que a tradución se afastaría moito do orixinal por modificar trazos esenciais como estes. Ademais, unha tradución explicativa na primeira introdución dos personaxes na novela podería esmiuzar en exceso a súa trama e ser pouco comunicativa.

En segundo lugar, a referencia cultural ás unidades monetarias inglesas, *shillings e pence*. En ningunha das traducións se recorre a unha adaptación naturalizadora, o que non implica ningún erro pero si unha falta de coordinación entre diferentes elementos da cultura inglesa. Se se modificaron no caso da primeira versión ao galego antropónimos propiamente ingleses para un maior achegamento ao público galego, pode resultar sumamente chocante para o lector que eses personaxes chamados *Pancho* e *Antón* na *hora de merendar* ao mesmo tempo utilicen *xilíns e peniques*.

Conclusións

Unha das primeiras reflexións obtidas conforme se desenvolvía a análise está relacionada co encadramento «necesario» da literatura nunha determinada categoría dependendo dun público. Despois da análise en concreto desta obra e da documentación previa realizada puidose chegar á conclusión da imposibilidade de clasificar unha novela destas características. Logo desta afirmación, a reflexión tornouse moito máis ampla, é posible clasificar en xeral a literatura por grupos de lectores? Dende o meu punto de

vista, as diversas obras literarias poden ter características semellantes que nos permitirían agrupalas, mais agrupalas en función de que? Acaso existen dous lectores iguais coas mesmas experiencias e bagaxe de coñecementos que vaian interpretar unha novela do mesmo xeito? Este é o caso da novela de Alicia, que dende un principio se encadrou nunha literatura infantil e xuvenil que a afastaba doutras moitas interpretacións por parte de calquera outro tipo de público, independentemente da idade.

A análise das traducións permitíume chegar a outras conclusións que se sitúan nun plano, probablemente, máis técnico. A posibilidade de comparar as traducións de Teresa Barro e Fernando Pérez-Barreiro coa de Queipo serviu para amosar a implicación tan persoal e creativa que representa traducir; cada unha das versións é unha nova obra, e achéganse matices diferentes en cada unha delas. Tamén puiden observar a presión que supón a tradución dun clásico, dado que as liberdades creativas por parte dos tradutores vense coaccionadas ademais de cuestionadas tanto por profesionais como polos diferentes lectores.

Tanto a análise concreta do capítulo como a xeral servíronme para poder explorar polo miúdo cada unha das estratexias adoptadas polos tradutores ante a presenza de dificultades específicas debidas ás diferenzas entre culturas. Ademais disto, puiden contrastar as diferentes solucións dos tradutores tentando, dende un punto de vista crítico, xulgar as vantaxes e desvantaxes de cada unha delas baseándome sobre todo na coherencia e cohesión no conxunto da obra.

Por último, gustaríame resaltar como conclusión final as reflexións ás que cheguei despois de poñerme en contacto con dous dos tradutores (Teresa Barro e Xavier Queipo). Nas dúas entrevistas, a posición da tradución como ámbito profesional quedaba en entredito, sobre todo polo feito de que unha escritora e tradutora recoñecida non crea nunha formación universitaria desta profesión. Só as persoas que no ensino secundario tiveran unha formación exemplar na nosa lingua, ou que por «vocación» escriban son as que se poden dedicar a traducir? O eterno tópico do campo das humanidades e o das linguas en concreto, en dúbida. Non se cuestionaría a necesidade de formación universitaria dunha enxeñeira ou dunha bióloga, pero si dunha tradutora ou dunha mestra. Penso que para evolucionar dentro dun ámbito este debe ser apoiado, en primeiro lugar, polas persoas que o compoñen, para que posteriormente o resto do mundo poida respectalo e entendelo.

Mais a realidade profesional semella ben distinta, non só pola falta de convencemento en xeral da necesidade dunha formación específica dos tradutores e tradutoras, senón porque na práctica, como se exemplifica na segunda das entrevistas, os autores e autoras das traducións poden non ser tradutores e esa visión dunha falta de especialización dana tanto o noso traballo coma a nosa profesión.

Con todo, ao meu ver, somos nós dende o gremio os primeiros en termos que dignificar a profesión amosando a valía e calidade dun traballo realizado por tradutores formados e deste xeito combater dunha forma moito máis incisiva os preconceptos «vocacionais» que rodean as linguas e as ciencias sociais.

Referencias bibliográficas

- BARRO, Teresa (2015) «My Story of the Galician *Alice*», en Lindseth, Jon A. e Tannenbaum, Alan (eds.) *Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. New Castle: Oak Knoll Press. Pp. 252-254.
- Bortolussi, M. (1985). Análisis teórico del cuento infantil. Madrid: Alhambra.
- Brunette, L. (2000) «A Comparison of TQA Practices». *The Translator*, 6/2, 169-182.
- CARROLL, L. (2002) [1984]. *Alicia no país das marabillas*. (Trad. T. Barro e F. Pérez-Barreiro). Vigo: Edicións Xerais de Galicia. (Orixinal en inglés, 1865).
- CARROLL, L. (2004) [1865]. *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass and What Alice found there*. London: Collector's Library.
- CARROLL, L. (2015). *Aventuras de Alicia no País das Marabillas*. (Trad. X. Queipo). Santiago de Compostela: El Patito Editorial. (Orixinal en inglés, 1865).
- CRTVG (2016). *Fausto Isorna, ilustrador de "Alicia no país das marabillas."* [en línea]. Zigzag diario. Disponible en crtvg.es/cultural/corte-a-corte/fausto-isorna-ilustrador-de-alicia-no-pais-das-marabillas
- DELABASTITA, D. (1996). Introduction. *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, 2(2), 127-139.
- DOBLES, M. (2005). *Literatura infantil* (3ª ed.). San José: EUNED.
- FERNÁNDEZ Paz, A. (1990). *Ler en galego (I) Estratexias e libros para a animación á lectura dende as aulas*. Vigo: Ir indo.
- (1999). *A literatura infantil e xuvenil en galego*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- FIGUEROA, A. (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- GARCÍA DE LA PUERTA, M.; Herrero González, E.; Ruzicka Kenfel, V. e Vázquez García, C. (1995). *Evolución de la literatura infantil y juvenil británica y alemana hasta el siglo XX*. Vigo: Ediciones Cardeñoso.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GOODMAN, K. (1986). El proceso de lectura: consideraciones a través de las lenguas y del desarrollo. En E. Ferreiro e M. Gómez Palacio (Comps.), *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura* (pp. 68-92). México: Siglo XXI Editores.
- GRUPO T&P (2005). *Tradución e paratradución* [en liña]. Disponible en: paratraduccion.com/index.php/grupo-/el-grupo-tap.html [2016, 27 de abril].
- LORENZO García, L. e Ruzicka Kenfel, V. (2007). “A tradución de Literatura infantil e xuvenil en España e a súa situación particular nas comunidades autónomas bilingües”. *Boletín galego de literatura*, 38(2), 97-121.

- LUNA ALONSO, A. (2006). *La traducción de las culturas minorizadas. El caso del gallego* [en línea]. Disponible en: eizie.eus/es/Argitalpenak/Senez/20061220/luna [2016, 16 de abril].
- LUNZER, E. e GARDNER, K. (1979). *The effective use of reading*. Londres: Heinemann Educational Books for The Schools Council.
- MILLÁN, J. (2016, 8 de febrero). *Alicia en el país de las palabras. El país digital* [en línea], Babelia. Disponible en: cultura.elpais.com/cultura/2016/02/02/babelia/1454415729_630032.html [2016, 20 de abril].
- MOLINA, L. (2006). *El otoño del pingüino, análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Barcelona: Universitat Jaume I.
- NIDA, E. (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: Brill.
- PARDO DE NEYRA, X. (2006). *As orixes da literatura infantil galega: 1918-1936, unha nova forma de entender a literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PRAT, A. e IZQUIERDO, M. (2000). Función del texto escrito en la construcción de conocimientos y en el desarrollo de habilidades. En J. Jorba, I. Gómez e A. Prat (Eds.), *Hablar y escribir para aprender*. (pp. 73-112). Barcelona: Síntesis.
- RODRÍGUEZ, F. (1990). *Literatura galega contemporánea. Problemas de método e interpretación*. Vilaboa: Edicions do Cumio.
- ROVIRA, T. (1988). “La literatura infantil i juvenil”, en M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, *Història de la Literatura Catalana*, vol. 11, Barcelona: Ariel.
- VENUTI, L. 1995. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- YUSTE FRÍAS, J. (2011) «Tiempo para traducir la imagen» en Losada Goya, J.M. et al [eds.] *Tiempo: texto e imagen. Temps: texte et image*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Área de Humanidades, [CD-ROM], ISBN: 978-84-96701-37-3, pp. 975-992.

A TRADUCIÓN COMO PONTE CULTURAL OU COMO UNHA VIAXE A TRAVÉS DA MENTE DOS LECTORES? A RECEPCIÓN DAS TRADUCIÓNS AO INGLÉS DAS OBRAS DE MANUEL RIVAS E DOMINGO VILLAR¹

Laura Linares

University College Cork

Laura.linares@ucc.ie

[Recibido 24/04/20; aceptado 04/07/20]

Abstract

The reader of translations has gained increasing attention in Translation Studies in recent years, with more focused studies looking into the reception of translated works either through textual analysis of reviews (Zhao 2009, Bielsa 2013, D'Egidio 2015, Saldanha 2018) or the analysis of interviews and focus groups with real readers (Arnold 2016). The reception of works by anglophone readers, in particular, has raised interest among scholars who wish to understand the expectations and patterns of literary consumption by a hegemonic, central culture.

This article explores how Galician writers Manuel Rivas and Domingo Villar's work is perceived and re-constructed by an anglophone readership through an analysis of professional (press) reviews and semi-professional (blog) reviews based on the homogenization-heterogenization-exoticism continuum posited by Saldanha (2018).

Keywords

Reception, readers, cultural representation, translated fiction

Resumo

Nos últimos anos, os estudos de Tradución veñen vendo un aumento no interese sobre o lectorado de traducións, presente en estudos centrados na recepción de obras traducidas ben sexa a través dunha análise textual de recensións (Zhao 2009, Bielsa 2013, D'Egidio 2015, Saldanha 2018) ou de estudos realizados a través de entrevistas e grupos de lectura con lectores reais (Arnold 2016). En concreto, a recepción de obra traducida no mundo anglófono vén xerando un interese particular entre académicos que buscan comprender

1 Tradución ao galego de Alba Corujeira Iglesias.

as expectativas e os patróns de consumo literario no contexto dunha cultura central e hexemónica.

Este artigo explora a recepción das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar no mundo anglófono e estuda como as recensións tanto profesionais (en prensa) como semiprofesionais (blogs) re-constrúena cultura galega segundo a noción de continuo homoxenización-heteroxenización-exotismo formulada por Saldanha (2018).

Palabras clave

Recepción, lectores, representación cultural, narrativa traducida

Introdución

A teoría da recepción orixínase no traballo de Hans-Robert Jaus nos anos 60 e ocúpase do modo en que actúan os lectores fronte aos textos segundo o seu ‘horizon of expectation’ (Jaus 1982), o cal se constrúe e desenvolve en función da formación e experiencias dos lectores. A diferenza das nocións hipotéticas e abstractas do lector, que predominaban máis nos estudos anteriores, a teoría da recepción outórgalle autoridade ao público receptor e establece unha interrelación entre autor e lector. Isto provoca que aparezan novos ámbitos de investigación relacionados coa nosa forma de ler e cos factores que poden afectar a esta.

En canto aos estudos de Tradución, que tradicionalmente se centraron máis en como traducen os tradutores e nas estratexias que estes empregan, os estudos baseados na recepción e na resposta do lector aínda son escasos. Aínda que a noción do lector leva estando presente nos estudos de Tradución durante moito tempo², esta cuestión sobre o público receptor tende a ser prescritiva. De acordo con Arnold (2016), debido a que a tradución literaria se considera unha forma de que os lectores amplíen os seus horizontes, os académicos dan por suposto que os lectores deben ler as traducións para familiarizarse con outras culturas (Venuti 2004, Berman 2009, Connor 2014, Boase Beier 2015) e que hai mellores formas de ler as traducións para ter conciencia do outro (Venuti 1995). Non obstante, isto achega pouca información sobre como os lectores reais se implican coas obras traducidas e coas culturas das que proceden estas obras. Nos últimos anos, aumentou a atención cara os lectores nos estudos de Tradución, sobre todo a través da análise de recensións de libros (vexase, por exemplo, Zhao 2009, Bielsa 2013, D’Egidio 2015, Saldanha 2018) ou a través de estudos que se centran en grupos formados por lectores reais (Arnold 2016). En concreto, o mundo anglófono xerou un grande interese: por unha banda, a

2 A cuestión do lector foi un aspecto fundamental na construción das teorías da tradución durante moito tempo. Este estivo presente en enfoques da tradución tan diversos como o de Friedrich Schleiermacher (1813/2012), quen definiu as estratexias de tradución en función da proximidade do lector ao autor e as teorías funcionais e de *skopos* (Reiss e Vermeer 1984/2013), que lle daban prioridade ao obxectivo último da tradución. Nas teorías centradas na tradución cultural e a representación de identidades, as ideas de Venuti (1998) sobre a domesticación e a estranxeirización tamén dependen dun lector implícito que acabará por interpretar e recibir o texto.

dimensión do mercado anglófono, xunto co uso do inglés como lingua franca do mundo editorial —o que significa que as traducións cara este idioma teñen máis posibilidades de chegaren a terceiros mercados—, aumentou a atención cara as traducións ao inglés que, en moitos casos, se financiaron nas culturas de orixe mediante axudas económicas (véxase Mansell 2017 e Vimr 2019). Por outra banda, o 3%³ das traducións doutras linguas cara o inglés, cifra infame e frecuentemente citada, contribuíu a crear unha percepción xeneralizada e demasiado simplificada do mundo anglófono como ‘parochial’ (Arnold 2016), que se resiste ao diferente e é anglocéntrico. Isto deu lugar a que aparecesen estudos académicos cuxo obxectivo era contextualizar esta cuestión.

A pesar deste interese renovado no lectorado de traducións, apenas se tratou a recepción da narrativa de culturas apátridas e minorizadas. Ademais do amplo estudo de Arnold sobre a recepción e a percepción da prosa catalá por parte do mundo anglófono, o enfoque ata agora para as culturas minorizadas, en concreto as que residen no Estado español, centrouse nos fluxos de tradución, no apoio institucional e na distribución (para o caso do galego véxase, por exemplo, Castro e Linares 2019, Fernández Rodríguez 2010, Fernández et al. 2011, Luna Alonso 2005, Luna Alonso et al. 2005, 2011, 2012). Noia (2006) introduce a teoría da recepción no marco dos estudos de Tradución de Galicia, pero aínda queda por facer un traballo máis analítico neste ámbito.

Este artigo explorará as principais tendencias na tradución e na recepción de novelas galegas no mundo anglófono entre o período 2000-2018 e profundará na recepción de dous dos autores máis traducidos en Galicia, Manuel Rivas e Domingo Villar. Dentro do marco xeral dos estudos de recepción, e seguindo a clasificación de Saldanha (2018) sobre a presentación e recepción da literatura traducida, este artigo analizará as recensións profesionais (en prensa) e as dos blogs co obxectivo de descubrir como se percibe e representa a cultura galega a través dunha perspectiva anglófona. Profundando na dicotomía estranxeirización/domesticación de Venuti (1995), Saldanha sostén que as recensións en prensa enmarcan, de acordo con diferentes obxectivos, as obras literarias dependendo da súa cultura de orixe, o seu autor e o seu xénero. Ademais, mobilizan diferentes aspectos da cultura de orixe para ‘create an image of “national” literature’ (Saldanha 2018: 1) que atraia ao público destinatario. Deste xeito, as recensións en prensa funcionan como un medio de comercialización que inflúe nas expectativas da literatura ao longo dun continuo ‘from homogenization, through heterogenization to exoticism’ (ibid: 12). Nesta conceptualización, a homoxenización refírese á presentación de libros que se centran máis en temas universais e familiares para o público destinatario e nos que a súa condición de obras literarias traducidas non se considera un feito relevante; a heteroxenización, non obstante, céntrase máis no uso da literatura traducida como ponte cara outra cultura; e o exotismo aproveita as ideas sobre o descoñecido e o misterioso para mercantilizar a cultura que se representa na obra narrativa traducida co obxectivo de facela atractiva para ‘an essentially tourist, rather than literary, “gaze”’ (Ury 2002, en Saldanha 2018: 7).

3 Nos últimos anos, analizouse esta cifra e foi posta en contexto en varios informes da plataforma europea Literature Across Frontiers (véxase Büchler e Trentacosti 2015).

Para os efectos deste artigo, tivemos en conta non só as denominadas recensións ‘profesionais’ en prensa, senón tamén aquelas que se inclúen nos medios de comunicación non profesionais, como por exemplo a literatura especializada e os blogs de tradución. Aínda que se pode dicir que o seu alcance non é tan amplo como o das recensións publicadas nos xornais principais, neste artigo expoñemos que as recensións de blogs son cada vez máis importantes para o fomento e a representación da tradución literaria. Os paradigmas da comunicación foron cambiando constantemente no século XXI e os foros en liña non profesionais están sendo cada vez máis predominantes para o fomento e visibilidade dos produtos, así como para a construción de comunidades que xiran en torno a temas concretos. En moitos aspectos, os blogs e outras redes sociais convertéronse en «spaces both consumers who wish to express themselves and consumers/producers who sell their influence in that community» (Zanette et al. 2013:38). Deste xeito, os blogs especializados en literatura – e, en concreto, na tradución literaria – crean e traballan dentro de comunidades específicas nas que inflúen. No marco dunha literatura minorizada como a galega, na que os recursos limitados de distribución fan que as recensións en prensa sexan difíciles de conseguir, o papel dos medios máis informais é un aspecto importante que hai que considerar cando se trata de que o público destinatario comprenda a recepción e a representación das obras literarias. Nos seguintes apartados comentarase que obras narrativas contan con recensións profesionais e en blogs e que significa isto para a recepción e a representación da literatura e cultura galegas. Ademais, unha vez que se estableza o panorama xeral, tratarase de responder a como se reconstrúe a literatura galega en relación co continuo de Saldanha mediante un enfoque cualitativo das recensións dos autores galegos máis coñecidos no mundo anglófono, Manuel Rivas e Domingo Villar. Para iso, explorarase as diferenzas entre os xéneros e os autores e analizarase o impacto da cultura española na comprensión da literatura e cultura galegas para o mundo anglófono.

O panorama galego na tradución: Domingo Villar e Manuel Rivas como representantes da narrativa galega no mundo anglófono

Tradicionalmente, a tradución literaria considerábase unha forma de que os lectores e as culturas tivesen acceso a novos materiais e opinións que non estaban dispoñibles nas súas propias culturas. Isto deu paso, entre outras cousas, á afirmación de Toury de que as traducións son ‘facts of the target culture’ e que teñen o obxectivo de encher un baleiro no sistema da cultura de destino. Nesta conceptualización da tradución, un editor, axente literario ou tradutor da cultura de destino (por exemplo, o Reino Unido) identifica un libro de posible interese na cultura de orixe (Galicia), adquire os dereitos e comeza o proceso de tradución, edición e distribución que levará o libro ao seu lector final. Non obstante, a invisibilidade inherente a unha cultura como a galega provoca que este proceso, aparentemente sinxelo, sexa moito máis difícil, xa que os editores estranxeiros tenden, por unha banda, a estar menos informados sobre as recentes publicacións de posible interese e, por outra, xeralmente non gozan dunha plena comprensión da narrativa escrita nesta lingua.

Isto, xunto cunha conciencia cada vez máis xeral da importancia da tradución para visibilizar as culturas máis alá das súas fronteiras, creou

diferentes fluxos e patróns de tradución a partir de literaturas minorizadas ou menos traducidas. En vez de que sexan os editores da cultura de destino os que tomen a iniciativa, o proceso de tradución tende a comezar na cultura de orixe, xa sexa unha tradución ineditamente realizada ('source-commissioned' ou 'manuscript' segundo a terminoloxía de Mansell (2020)) que se centra en chamar a atención inicial dos editores estranxeiros, ou unha tradución financiada e encargada polos tradutores ou editores (o que Vimr (2020) denomina 'source-driven translation'). Isto adquire unha dimensión aínda máis complexa no caso das traducións ao inglés, xa que esta lingua hexemónica non só constitúe un mercado en si mesma (de feito o maior mercado), senón que tamén é un punto de acceso a outros mercados. O inglés é, de facto, a lingua de comunicación da industria (Mansell 2020) e, polo tanto, os editores doutras linguas tenden a ter un mellor dominio do inglés que da lingua minorizada en cuestión (véxase Castro e Linares (publicado proximamente) onde se analizan de forma comparativa as traducións do vasco, catalán e galego ao inglés).

Ademais, o panorama anglófono non só achega ás culturas minorizadas o acceso a un público máis amplo, senón tamén a lexitimidade que supón o feito de seren traducidas á lingua dominante da comunicación mundial. De feito, esta lingua está relacionada cos procesos de modernización (percibida) e de acceso ao niveis transnacionais e transculturais do diálogo. Sorprendentemente, isto desenvolve un papel nos estudos académicos tal e como se explica na introdución de Casanova da tradución ao inglés do seu aclamado libro *World Republic of Letters*:

I am pleased that this book, aimed at inaugurating an international literary criticism, should itself be internationalized through translation into English [...] and debated at a truly transnational level (Casanova, en Allen 2007: 23, a letra grosa é miña).

Esta fonte de lexitimidade, condición internacional e participación na sociedade mundial supuxo un maior interese na tradución ao inglés de obras literarias, a pesar de que o mercado anglófono é coñecido pola súa impermeabilidade e dificultade de acceso. No marco galego, isto significa que unha porcentaxe cada vez maior dos fondos dedícase ás traducións ao inglés, non só no que respecta aos financiamentos competitivos para a tradución de libros, senón tamén a outras iniciativas. Entre estas, inclúense a publicación de dúas antoloxías de literatura galega (2010, 2012); a publicación dunha colección de obras canónicas galegas que na tradución ao inglés recibe o título de *Galician Classics* e que se trata dunha colaboración coa pequena editorial *Small Stations Press*; e a creación dunha páxina web en inglés, *Portico of Galician Literature*, que, ademais de conter traducións de fragmentos, ofrece información sobre obras e autores e que ten o obxectivo de achegar e informar aos editores sobre os textos traducidos e os textos dispoñibles para traducir. Este maior interese por centrarse no inglés como lingua de destino provocou un aumento da cantidade de traducións cara este idioma, as cales foron financiadas na segunda década do século XXI, así como un incremento do número de novelas traducidas para o mercado anglófono. No período 2000-

2018 traducíronse 23 novelas galegas ao inglés, das cales, como se pode ver na Táboa 1, 16 publicáronse despois de 2010.

Título (GAL)	Autor	Título (EN)	Tradutor/a	Editorial	Ano
<i>Xa vai o grifón no vento</i>	Alfredo Conde	<i>The Griffon</i>	Roy Boland	Bystander Press	2000
<i>O lapis do carpinteiro</i>	Manuel Rivas	<i>The Carpenter's Pencil</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2001
<i>En salvaxe compañía</i>	Manuel Rivas	<i>In the Wilderness</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2003
<i>Vento ferido</i>	Carlos Casares	<i>Wounded Wind</i>	Rosa Rutherford	Planet Books	2004
<i>Romasanta</i>	Alfredo Conde	<i>Romasanta: Uncertain memoirs of the Galician wolfman</i>	Roy Boland	Antipodas Monographs	2006
<i>Arredor de si</i>	Ramón Otero Pedrayo	<i>Circling</i>	Kathleen March	Amaranta Press	2007
<i>Ollos de auga</i>	Domingo Villar	<i>Water-blue eyes</i>	Martin Schifino	Arcadia Books	2007
<i>Os libros arden mal</i>	Manuel Rivas	<i>Books Burn Badly</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2010
<i>A praia dos afogados</i>	Domingo Villar	<i>Death on a Galician Shore</i>	Sonia Soto	Abacus	2011
<i>A esmorga</i>	Eduardo Blanco-Amor	<i>On a Bender</i>	Craig Patterson	Planet Books	2012
<i>Todo é silencio</i>	Manuel Rivas	<i>All is Silence</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2013
<i>A sombra cazadora</i>	Suso de Toro	<i>The Hunting Shadow</i>	Antonio de Toro	Galebooks	2013

<i>Criminal</i>	Xurxo Borrazás	<i>Vicious</i>	Carys Evans-Corrales	Small Stations Press	2015
<i>Polaroid</i>	Suso de Toro	<i>Polaroid</i>	Jonathan Dunne	Small Stations Press	2015
<i>Un nicho para Marilyn</i>	Miguel Anxo Fernández Fernández	<i>A niche for Marilyn</i>	Kathleen March	Small Stations Press	2016
<i>Os comedores de patacas</i>	Manuel Rivas	<i>The Potato Eaters</i>	Jonathan Dunne	Small Stations Press	2016
<i>Tic-Tac</i>	Suso de Toro	<i>Tick-Tock</i>	Jonathan Dunne	Small Stations Press	2016
<i>As voces baixas</i>	Manuel Rivas	<i>The Low Voices</i>	Jonathan Dunne	Penguin	2016
<i>Ilustrísima</i>	Carlos Casares	<i>His Excellency</i>	Jacob Rogers	Small Stations Press	2017
<i>Así nacen as baleas</i>	Anxos Sumai	<i>That's how Whales are Born</i>	Carys Evans-Corrales	Small Stations Press	2017
<i>Herba moura</i>	Teresa Moure	<i>Black Nightshade</i>	Philip Krummrich	Small Stations Press	2018
<i>Papaventos</i>	Xavier Queipo	<i>Kite</i>	Kirsty Hooper	Small Stations Press	2018
<i>Lume de cobiza</i>	Miguel Anxo Fernández Fernández	<i>Greedy Flames</i>	Kathleen March	Small Stations Press	2018

Táboa 1. Novelas galegas traducidas ao inglés (2000-2018)

Na tradución das novelas galegas ao inglés no século XXI destacan catro aspectos. En primeiro lugar, chama a atención a falta de mulleres escritoras que publicaron nese período, pois só dúas escritoras son traducidas, ambas pola editorial Small Stations Press e só nos últimos anos do período mencionado: Así nacen as baleas, de Anxos Sumai, traducida ao inglés en 2017 por Carys-Evans-Corrales; e Herba Moura, de Teresa Moure, traducida ao inglés en 2018 por Philip Krummrich. En segundo lugar, unha das características máis visibles/salientes do corpus é o claro dominio do escritor Manuel Rivas. Rivas

é o autor de 6 das 24 novelas⁴ traducidas ao inglés entre o período 2000-2018, que son:

- O lapis do carpinteiro – 2001 – Harvill Press
- En salvaxe campaña – 2003 – Harvill Press
- Os libros arden mal – 2010 – Harvill Secker
- Todo é silencio – 2013 – Harvill Secker
- As voces baixas – 2016 – Penguin
- Os comedores de patacas – 2016 – Small Stations Press

Ademais, ilustrando o terceiro aspecto idiosincrático da publicación da literatura galega en inglés, é o único autor deste corpus que foi publicado por unha industria editorial (Harvill Press/Harvill Secker/Vintage/Penguin⁵), o que o sitúa nunha posición de vantaxe con respecto aos demais autores en canto a distribución e facilidade de acceso aos seus libros no mercado anglófono. O resto das publicacións son o resultado de proxectos asociados ao sector académico —como as traducións de Roy Boland das novelas de Alfredo Conde ou a tradución dos autores clásicos e canónicos por parte de académicos, como no caso de *A esmorga* de Eduardo Blanco-Amor (traducida por Craig Patterson) ou *Arredor de si* de Ramón Otero Pedrayo (traducida por Kathleen March)—. En moitos casos, estes tradutores non só actúan como tal, senón tamén como axentes culturais e promotores da cultura, xa sexa a través das institucións e departamentos universitarios galegos ou a través de redes e conexións literarias internacionais. Castro destaca a condición frecuentemente precaria dos tradutores, xa que realizan o seu labor de tradución e promoción ‘sen garante ningún de acabar no prelo e decote mesmo sen compensacións económicas’ (2006: 353) ou levan a cabo ese labor pequenas editoriais independentes, concretamente Small Stations Press, que se centra no mundo galego. Isto lévame ó cuarto aspecto da tradución da literatura galega no

4 Ademais das novelas mencionadas neste artigo, Rivas publicou dúas coleccións de contos en inglés (*A leiteira de Vermeer*, 2001, Harvill Secker e *Un millón de vacas*, 2015, Small Stations Press), así como un breve libro titulado *A lingua das bolboretas*, que contén tres historias de *A leiteira de Vermeer* e que se publicou para acompañar o lanzamento da película homónima no 2000. Tamén se publicaron tres coleccións de poesía deste autor por parte das editoriais Shearsman (*A desaparición da neve*, 2012, e *A boca da terra*, 2019, traducidas por Lorna Shaughness) e Small Stations Press (*Do descoñecido ao descoñecido*, 2017, traducida por Jonathan Dunne).

5 As novelas de Manuel Rivas publicáronse en inglés grazas a Harvill Press, que pasou a formar parte da compañía editorial multinacional Random House en 2002 (posteriormente Penguin Random House) e pasou a denominarse Harvill Secker tras fusionarse con Secker e Warburg en 2005. Tanto Harvill Press/Harvill Secker como Vintage son filiais de Penguin Random House, polo que, para os efectos deste artigo, considérase unha gran empresa comercial, en contraposición a editoriais máis pequenas e independentes como Small Stations Press.

mundo anglófono: Small Stations Press foi a principal editorial de literatura galega tanto no mercado inglés como no búlgaro, especialmente no período 2010-2018, pois publicou, por ano, entre catro e cinco volumes de narrativa galega en inglés e conseguiu un importante crecemento da súa obra e unha gran influencia no panorama. Aínda que o conxunto das exportacións de narrativa galega ao mundo anglófono corra un considerable risco de depender dunha pequena editorial, a súa irrupción neste panorama supuxo un aumento importante das obras galegas publicadas en inglés. De feito, a pouca atención que se lle dá á narrativa galega por parte doutras editoriais estranxeiras é un motivo de preocupación para os investigadores do grupo Bitraga da Universidade de Vigo (Luna et al. 2011), quen indican que as traducións cara o inglés, xeralmente relacionadas con proxectos académicos ou promovidas por institucións galegas, corren o risco de non chegar ao público de destino. O propio Jonathan Dunne tratou os problemas dos fondos públicos dispoñibles avogando polo aumento daqueles asignados por proxecto para, así, apoiar non só as tarifas dos tradutores, senón tamén o investimento da editorial na promoción e distribución (Dunne 2020).

Para contrarrestar isto, é importante mencionar unha nova tendencia que relaciona a literatura best-séller ou literatura cun ritmo narrativo rápido coas traducións das novelas policiais de Domingo Villar, as cales se publicaron en 2007 e 2011 por parte de Arcadia Press (Ollos de auga) e Abacus (A praia dos afogados). Non obstante, isto mostra as complexidades do panorama galego e as súas conexións coa lingua e o marco españois, xa que as traducións das obras de Villar realízanse desde o español e non desde o galego e lévanas a cabo tradutores que teñen pouco contacto co mundo literario galego (Martin Schiffino e Sonia Soto). Ademais, a diferenza das traducións que se publican en contextos académicos ou por Small Stations Press, as cales se realizan por tradutores que se comprometen directamente e de diferentes maneiras co panorama galego (xa sexa mediante o seu labor académico, o seu lugar de residencia ou a súa especialización na tradución de literatura galega), as versións de Villar en inglés son encargadas por un axente literario e o propio autor parece estar pouco implicado co proceso, tal e como afirmou nunha entrevista publicada no xornal Galicia 21 en 2009 (Cid 2009).

Esta breve perspectiva xeral do marco galego mostra que, concretamente nos últimos anos, aumentou o número de traducións ao inglés. Non obstante, aínda segue mostrando, por unha banda, un panorama precario impulsado por axentes individuais en vez de pola profesionalidade do sector ou un aumento do interese por parte de editoriais estranxeiras e, pola outra banda, un panorama ensombrecido pola lingua española. Ademais, isto significa que a recepción das novelas galegas aínda é escasa debido á falta de recursos para a súa comercialización e distribución. Entre as novelas traducidas no período 2000-2018, moi poucas contan con recensións tanto en prensa como en blogs (véxase a Táboa 2 na que se mostra un resumo de que novelas galegas traducidas ao inglés contan con recensións).

Título (EN)	Recensións en prensa	Blogs
<i>The Griffon</i>	0	0
<i>The Carpenter's Pencil</i>	4	4
<i>In the Wilderness</i>	3	1
<i>Wounded Wind</i>	0	0
<i>Romasanta: Uncertain memoirs of the Galician wolfman</i>	0	0
<i>Circling</i>	0	0
<i>Water-blue eyes</i>	0	10
<i>Books Burn Badly</i>	7	1
<i>Death on a Galician Shore</i>	9	10
<i>On a Bender</i>	1	3
<i>All is Silence</i>	4	6
<i>The Hunting Shadow</i>	0	0
<i>Vicious</i>	1	1
<i>Polaroid</i>	0	0
<i>A niche for Marilyn</i>	0	2
<i>The Potato Eaters</i>	0	2
<i>Tick-Tock</i>	0	2
<i>The Low Voices</i>	4	3
<i>His Excellency</i>	0	2
<i>That's how Whales are Born</i>	0	2
<i>Black Nightshade</i>	0	2
<i>Kite</i>	0	2
<i>Greedy Flames</i>	0	2
<i>Home is like a different time</i>	0	2

Táboa 2. Recensións das novelas galegas traducidas no mundo anglófono

Aínda que é posible que as recensións non sexan o único factor que hai que ter en conta ao analizar a recepción dunha obra, a falta de compromiso coa narrativa galega tanto na rede como na prensa é un gran indicador de que, en moitos casos, os libros non chegan aos seus destinatarios. Isto móstrase claramente na Táboa 2, na que se pon de manifesto que a gran maioría das traducións publicadas contan con moi poucas recensións en prensa ou en blogs, se é que contan con algunha. Deste xeito, os escritores Manuel Rivas e Domingo Villar, as dúas únicas figuras literarias que contan constantemente coa atención dos críticos e lectores anglófonos, son os principais representantes da literatura galega para o público anglófono medio. Isto fai que sexa aínda máis importante comprender as formas en que se está reinterpretando e reconstruíndo a cultura galega en canto ao compromiso coas súas obras traducidas.

Recompilación de datos e metodoloxía

Para comprender mellor a recepción destes dous autores no mundo anglófono, este estudo céntrase na análise de dous tipos de recensións⁶: as “profesionais”, aquelas que se publican na prensa, e as “semiprofesionais”, aquelas que aparecen en blogs dedicados á literatura ou á tradución literaria.

Os textos das recensións profesionais obtivéronse a partir da base de datos Nexis mediante a busca do nome dos autores. Isto complementouse cunha busca booleana en Google do nome do autor e do libro, a cal tamén achegou recensións en blogs e en medios de comunicación máis informais. Aínda que é imposible afirmar que este método abarque todas as recensións, sobre todo porque as recensións en blogs poden engadirse moito despois de publicar as obras, a cantidade de datos recollidos garante un corpus representativo das recensións das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar no período 2000-2018. A Táboa 3 representa unha perspectiva detallada das recensións que recibiron cada unha das seguintes obras dos autores nos diferentes medios mentres que na Táboa 4 se resumen as conclusións por autor e tipo de recensión (profesional e semiprofesional).

Título (EN)	Autor	Recensións en prensa	Blogs
<i>The Carpenter's Pencil</i>	Manuel Rivas	4	4
<i>In the Wilderness</i>	Manuel Rivas	3	1
<i>Water-blue eyes</i>	Domingo Villar	0	10
<i>Books Burn Badly</i>	Manuel Rivas	7	1
<i>Death on a Galician Shore</i>	Domingo Villar	9	10
<i>All is Silence</i>	Manuel Rivas	4	6
<i>The Potato Eaters</i>	Manuel Rivas	0	2
<i>The Low Voices</i>	Manuel Rivas	5	3

Táboa 3. Recensións que recibiron Manuel Rivas e Domingo Villar

	Profesionais (recensións en presa)	Semiprofesionais (blogs)
Manuel Rivas	23	17
Domingo Villar	9	20

Táboa 4. Resumo das recensións que recibiron Manuel Rivas e Domingo Villar

6 Aínda que hai recensións de libros publicadas en revistas académicas, non se incluíron neste artigo porque o obxectivo deste é centrarse nos medios comerciais de distribución e recepción, polo que consideramos que os lectores que non pertencen ao mundo académico non adoitan dedicarse ás publicacións académicas.

Unha vez recompiladas as recensións e seguindo as clasificacións de D'Egidio (2015) e Arnold (2016), identificáronse tres campos comúns á maioría das recensións. En primeiro lugar, o campo 'tradución/tradutor', no que se fai referencia á tradución da novela incluíndo a lingua de orixe e os nomes dos tradutores. Tamén se incluíron os comentarios avaliativos sobre a calidade da tradución, xa que estes indican que os lectores len co coñecemento de que a novela pertence a unha cultura distinta da súa. En segundo lugar, o campo 'autor', no que se identificaron as referencias ao autor e á súa situación na cultura de orixe e se destacaron os comentarios sobre o seu estilo. Finalmente, identificouse o campo da 'cultura' no que se fai referencia ao panorama galego da novela para, así, determinar o grao de recoñecemento desta outra cultura como galega. Por exemplo, as referencias ao autor, o contexto xeográfico ou histórico ou á cultura veñen acompañadas da palabra galega ou outra relacionada. Tamén se compararon nas recensións o uso de referencias especificamente galegas coas referencias ao español para avaliar o nivel de coñecemento das diferenzas entre as culturas galega e española. Estes aspectos permiten que se identifiquen na análise patróns de homoxenización (por exemplo, un enfoque na situación e estilo do autor e na universalidade dos temas ou a non mención da tradución do libro), heteroxenización (referencias claras a que o libro é unha tradución, así como referencias ás especificidades da cultura galega) e exotismo (referencias estereotipadas á cultura).

O continuo homoxenización-heteroxenización-exotismo: Manuel Rivas e Domingo Villar

Na súa análise do panorama mediático da literatura brasileira na prensa anglófona, Saldanha (2016) menciona dous tipos de libros diferentes que se encontran representados no lado da homoxenización no continuo, é dicir, non se destaca a cultura de orixe nas recensións. Por unha banda, os libros máis vendidos de Paulo Coelho, que se centran en temas "universais" e van destinados a un público internacional, non se presentan particularmente como brasileiros. Pola outra banda, o carácter experimental das obras de autores como Clarice Lispector considérase atractivo só para unha pequena elite de lectores e, máis ben, compárase con outros autores do canon literario establecido. Este aspecto do continuo non se encontra na recepción e representación da literatura galega e, en concreto, na de Manuel Rivas e Domingo Villar, que son os dous autores que contan con máis recensións. Dunha forma ou outra, nas recensións sempre se fai referencia á orixe dos libros, como xa se verá nos seguintes apartados.

O estilo do autor e a (in)visibilidade do tradutor: as mencións ao autor e ao tradutor nas recensións de Rivas e Villar

Como xa se mencionou, as mencións do autor e da súa situación poden informar sobre a forma en que unha obra é percibida e representada polo público de destino. No caso de Rivas, as mencións ao seu estilo están presentes en todas as recensións profesionais e semiprofesionais (blogs) que se identificaron e analizaron. Moitas delas destacan o talento de Rivas como escritor e os aspectos particularmente poéticos da súa linguaxe (véxanse os exemplos na Táboa 5), así como o seu estilo 'inusual' e o carácter desafiante e

arrevesado da súa prosa (véxase a Táboa 6). En moitos aspectos, preséntase a Rivas como un escritor de ‘literature with a capital L’ (The Toronto Star 2013) e un ‘true modern classic’ (Winston’s Dad 2010), o que atraerá aos ‘readers of earnest literature’ (The Toronto Star 2013). Como consecuencia, sitúaranos dentro do canon internacional da alta literatura (Casanova 2007), onde pode compararse con outros autores clásicos e contemporáneos de éxito, quen actúan como medio de encadramento e unha referencia para o lector. É importante sinalar que, aínda que varias das referencias están relacionadas con escritores do panorama hispano, tamén se evocan en varias recensións os clásicos contemporáneos doutras tradicións literarias (véxanse os exemplos na Táboa 7).

‘[T]his **lyrical** though frequently impenetrable import’ (Publisher’s Weekly 2001)
‘Rivas’s language has **the sheen of poetry**’ (Merritt 2001)
‘[W]ith the forty five chapters almost short stories in their own right – or perhaps, with **their vivid imagery and evocative language, poems.**’ (Yee 2004)
‘The result is a poignant, **lyrical meditation**’ (Publisher’s Weekly 2005)
‘Rivas’s **hauntingly poetic** use of language’ (Ribeiro de Menezes 2010)
‘An epic and **resoundingly lyrical** refutation of totalitarianism and cruelty’ (Publisher’s Weekly 2011)
[H]is style is at once **poetic** and precise (Kerrigan 2013)
‘Rivas [...] combines a **lyric gift**, full of rich imagery (Eaude 2013)
‘He paints his homeland through a poet’s eyes, he is a poet as well as a novel writer’ (Winston’s Dad 2013)
‘Even at his most precise and clinical Rivas retains **his poet’s eye** (Battersby 2014)
‘This poetic and moving novel’ (Brooks 2015)
‘Rivas has an **appealingly lyrical** style’ (France 2016)

Táboa 5. Exemplos de recensións de Manuel Rivas centradas no seu estilo poético

‘Rivas’s highly charged language is sometimes excessive and the **narrative convoluted**’ (Publishers Weekly 2001)

‘In the Wilderness is a **work of strange appearance** and accomplished waywardness’ (Sansom 2003)

‘At first, the structure of In the Wilderness is a **little disorienting**’ (Yee 2004)

‘Unusually written and at times brilliant this is an **interesting read**’ (1streading’s blog 2013)

‘All is Silence is an interesting story written in a **very unusual style**’ (The Bookbag 2013)

‘[T]he above passage remains colourfully compelling, not to mention **idiosyncratically independent**’ (Marx 2013)

‘All is Silence is **not an easy read**’ (1streading’s blog 2013)

‘[A]ll too frequently he gives us **less than he sees**. [...] [D]emands so much of the reader’s own imagination that we rarely enjoy the immersive experience of fiction’ (Basilières 2013)’

‘The narrative structure [...] moves backwards and forwards through time and from one viewpoint to another. This further **disorients the reader**’ (Brooks 2015)

Táboa 6. Exemplos de recensións de Manuel Rivas centradas na súa inusual e difícil narrativa

‘It is so well done, and within pages this novel emerges as both strikingly similar to Javier Cercas’ recent Outlaws and stylistically superior’ (Ribeiro de Menezes 2010)

‘All is Silence surpasses this year’s Impac winner, **Juan Gabriel Vázquez’s** The Sound of Things Falling’ (Battersby 2014)

It is time for reviewers and sundry pundits to quit the flattering comparisons with Lorca, Joyce and Garcia Marquez. Manuel Rivas reads like no-one else on the planet’ (The Newsroom 2013)

Táboa 7. Exemplos de recensións de Manuel Rivas que o comparan con outros autores

A representación de Rivas como autor que pertence a un canon internacional de clásicos contemporáneos relaciónase coas crecentes mencións da tradución das súas obras a medida que se consagra como autor no mundo anglófono. A continuación, achéganse algúns exemplos: ‘I have already reviewed two of his previous books on this site: the most widely translated work in the history of Galician literature, The Carpenter’s Pencil (1998) and the simply, brilliant, Books Burn Badly’ (Marx 2013); ‘As in The Carpenter’s Pencil’ (Sansom 2003); ‘Rivas’s best-known work is probably The Carpenter’s Pencil’ (Basilières 2013); ou ‘Two of his novels, The Carpenter’s Pencil (1998) and Books Burn Badly (2006), are vital components in the literature of the Spanish Civil War’ (Battersby 2014). Estes exemplos mostran a representación de Manuel Rivas como un autor consagrado que adquiriu un capital literario e o seu propio lugar no ‘world system of translation’ (Heilbron 1999). A situación e a consagración son, por tanto, os aspectos importantes que están en xogo na representación e recepción de Rivas no mundo anglófono.

Non obstante, é raro que Rivas non se presente como un autor traducido, xa que abundan os comentarios sobre as súas traducións, desde mencións á calidade da tradución (sempre positiva) ata afirmacións en defensa da propia tradución (véxase a Táboa 8).

Recensións positivas sobre a tradución e o tradutor

‘[S]eamlessly translated (by Jonathan Dunne) (Merritt 2001)

‘[B]eautifully translated by Jonathan Dunne (Winston’s Dad 2010)

‘[F]ull marks to Jonathan Dunne for doing such a great job of translating from the Galician’ (The Bookbag 2011)

‘Originally written in Galician, it surely has to be said that **Jonathan Dunne’s translation is truly exceptional**’ (Marx 2013)

‘Rivas, **ably translated here by Jonathan Dunne**’ (Eaude 2013)

Luckily, **in the translator Jonathan Dunne he seems to have found a soulmate** who shares his vision and comic timing’ (Battersby 2014)

‘[H]is meditative tone **is brilliantly conveyed by Jonathan Dunne**’ (Battersby 2016)

‘Rivas has an appealing lyrical style, an offbeat humour and **a translator well attuned to both.**’ (France 2016)

Recensións negativas sobre a tradución e o tradutor

‘[T]his despite an **uneven translation**’ (Kirkus Reviews 2001)

‘Part of this might be down to **something being lost in the translation** from Galician to English, but I also think it’s the result of the author attempting to be innovative. (The Bookbag 2013)

‘Perhaps familiarity with Galician culture remedies this, or perhaps the effect is different in the original. **In English, it’s mostly puzzling** (Basilières 2013)

Táboa 8. Exemplos de mencións á tradución e ó tradutor nas recensións de Manuel Rivas

Exemplos como os anteriores achegan complexidade á idea de Venuti da invisibilidade do tradutor e a ‘illusion of transparency’ (1995). No caso de Rivas, a presenza do tradutor, xa sexa a través de recensións positivas ou negativas, implica unha lectura consciente da tradución do libro, a comprensión dos matices do proceso e unha indicación de que non hai homoxenización na presentación das obras de Rivas ao público anglófono. Ademais, analízase o proceso de tradución e, como se ilustra a continuación, a referencia á cultura e lingua galegas segue estando presente en moitas das recensións:

Jonathan Dunne has translated all Rivas’s other books into English and he works straight from Galician, with no intermediate Castilian phase, as would once have been usual for translations from Spain’s minority language (Times Literary Supplement 2016).

En comparación, Domingo Villar está menos presente nas recensións que Rivas. A trama é o centro de atención e a prioridade dos críticos

céntrase máis na lexibilidade do texto e na construción dos personaxes que na idiosincrasia do autor. As obras de Villar non se presentan como obras de alta literatura, polo que palabras como ‘pleasurable’, ‘enjoyable’ ou ‘beautifully readable’ (Reactions to Reading 2010) abundan nas descrições das novelas, as cales tamén aprecian o estilo ‘concise and expressive’ de Villar (Kitchin 2010) (ver máis exemplos na Táboa 9). Os personaxes son ‘interesting if somewhat familiar’ (Petrona 2010), pero ‘excellent’ (Aust Crime Fiction 2012) e ‘richly drawn and highly believable’ (Reactions to Reading 2011). Tamén teñen emocións porque ‘they lead an apparently mundane life, and yet conceal secrets and anxieties, fears and hopes, love and hatred’ (Thriller Books Journal 2014). A lexibilidade e a capacidade de crear personaxes cribles cos que o lector poida identificarse parecen ser, por tanto, os aspectos máis relevantes da recepción destas novelas. Curiosamente, aínda que apenas se pode comparar a Villar con autores doutras tradicións, como acontece coas recensións de Rivas, os propios personaxes si encontran os seus equivalentes nas novelas policiais escritas por outros autores (véxase a Táboa 10). Polo tanto, as novelas (máis que o autor) inclúense no xénero de novela policial, no que as obras traducidas tiveron un grande éxito (véxase Nilsson et al. 2017 para reflexionar exhaustivamente sobre a narrativa policial como parte da literatura universal).

You simply can’t beat this book for plot, character, atmosphere, a sense of place and poetry, and sheer **readability**. (Petrona 2010)

‘But the **light tone of the prose**, the interesting if somewhat familiar central characters, the evocative imagery, and the effective immersion in Galician culture, gastronomy, and even city planning combine to make this a very **worthwhile crime fiction read**. (Harper 2009)

‘There is much to admire in Villar’s **writing style, which is concise and expressive**, and Water-blue Eyes is a pleasurable read. (Kitchin 2010)

‘What there is, however, **is a nicely twisty and plausible plot**, peopled by some excellent characters that I’d be happy to spend a lot more time with in the future’ (AustCrime Fiction 2012)

‘Although the mystery is fairly simply told, it’s everything else that makes **this such an enjoyable read**. (AustCrime Fiction 2012)

Táboa 9. Mencións da lexibilidade e do deleite nas recensións de Domingo Villar

‘[H]is appreciation of food is **almost on a par with Salvo Montalbano’s** (Petrona 2010)

‘Villar’s team of detectives, Inspector Leo Caldas and his assistant, Rafael Estévez, **bears some resemblance to that of Barcelona’s Alicia Bartlett-Gimenez** (gender not with standing). (Petrona 2010)

‘**Leo Caldas like Andrea Camilleri’s Salvo Montalbano**, is a man who enjoys fresh seafood, and wine’ (Price 2010)

‘Villar **pays homage to some of the great crime writers** as the saxophonist with the blue eyes has on his night table *The Terracotta Dog* by Andrea Camilleri, and bookshelves packed with novels by Montalban, Ellroy, Chandler, and Hammet; all this detail adds to the successful chemistry created in the book. (Price 2010)

‘Caldas is partial to good food and wine, and the book is peppered with descriptions of trips to local restaurants, reminiscent of Inspector Montalbano in the Camilleri books’ (Eurocrime 2012)

Táboa 10. Mencións doutros personaxes e autores da narrativa policial nas recensións de Domingo Villar

A pesar do auxe da tradución da narrativa policial, a cuestión sobre a tradución do libro e as mencións ao tradutor aparecen con menor frecuencia que nas recensións de Rivas. De feito, só 9 das 29 recensións analizadas tratan directamente esta cuestión, aínda que, como xa se verá no seguinte apartado, é importante aclarar que todas as recensións se ocupan do libro tal e como se creou en España/Galicia. Polo tanto, non hai dúbida de que as novelas de Villar proceden dun espazo xeográfico diferente –de feito, isto é parte do seu encanto– pero, en xeral, nelas non se reflexiona sobre o proceso de tradución ou a aparición dun tradutor. Cando se reflexiona, téndese a xulgar a tradución, sobre todo as cuestións relacionadas coa fluidez –‘I cannot judge the quality of the translation as such but the results read very fluidly’ (Gunn 2010)– e a autenticidade, como se pode observar nestes comentarios opostos sobre os enfoques da tradución:

Martin Schifino, who also translates Carlos Fuentes, does a great job in this novel, so well portraying the different mores and cultures of the Spanish regions and the many humorous aspects of mutual misunderstandings’ (Petrona 2010).

‘On the translation side of things, there are parts that annoy me, in particular the complete lack of any Spanish phrases in the dialogue’ (Classic Mystery 2011).

Estes dous exemplos, ademais de mostrar unha clara relación cos libros de Villar tal e como están escritos en español –que é, de feito, a lingua desde a que se traducen– e de pertencer, como xa se analizará máis profundamente no seguinte apartado, ao panorama español e á cultura literaria española, destacan un enfoque interesante sobre o papel do tradutor. Nestes exemplos, non se trata de centrar a atención nas ideas tradicionais de fidelidade

ou lealdade ao texto, senón máis ben de crear un texto de destino que lle siga dando ao lector a sensación de sentirse máis cerca da cultura da que está lendo. Nos exemplos tampouco hai unha ‘illusion of transparency’ (Venuti 1995), senón máis ben unha ilusión de autenticidade que se espera como parte da experiencia lectora.

A comparación das recensións das novelas de Rivas e Villar destaca fundamentalmente diferentes enfoques da lectura dunha obra literaria, pero tamén algúns puntos en común. A pesar das diferenzas que hai entre as súas novelas en canto ao xénero e á situación, ambos autores contan con recensións nas que son comparados con outros escritores máis coñecidos (no caso de Rivas, como parte dun canon internacional e, no caso dos personaxes de Villar, como parte dunha comunidade de narrativa policial). Isto acerca, dalgún modo, a obra aos seus lectores, que poden contextualizar os seus escritos e comprendelos mediante lecturas e relacións previas. Non obstante, non hai homoxenización en ningún dos casos. Aínda que nas recensións de Villar falta unha reflexión específica sobre a tradución, xa que se invisibiliza o proceso e a persoa que está detrás da versión en inglés, o libro non se presenta en ningún momento como orixinalmente escrito en inglés, senón que se destaca o papel dos tradutores como provedores de autenticidade en español. Pola contra, no caso de Rivas, aparecen con frecuencia referencias ao tradutor e á tradución e, a miúdo, sinalan que o idioma e a cultura de orixe son o galego e non o español. A descrición do espazo xeográfico orixinal no que se sitúan os libros, así como da súa cultura de orixe e da relación entre os elementos galegos e españois é, de feito, un aspecto especialmente importante da súa recepción. Isto examínase no seguinte apartado.

A descrición do espazo e a representación da cultura: a tradución literaria como ponte cultural ou como unha mirada turística?

Como xa se mencionou no apartado anterior, todas as recensións analizadas tanto para Manuel Rivas como para Domingo Villar describen o escenario das novelas e o seu contexto de orixe e, incluso aquelas nas que non se destaca o procesos de tradución, céntranse na estranxeirización do texto. Non obstante, debido á estreita relación entre a cultura galega e a española e á situación de minorización da primeira, os enfoques da representación da cultura de orixe son variados.

No caso de Manuel Rivas, aínda que hai algúns exemplos de asimilación coa cultura española, as recensións xeralmente preséntano, en concreto, como un autor galego e adoitan destacar que o idioma orixinal das novelas é o galego– ‘His passport may be Spanish, but Manuel Rivas is from Galicia, that Land of the Gaels in the far north-west of Spain’ (Kerrigan 2013) (véxanse máis exemplos na Táboa 11). Isto reflíctese, de novo, nas recensións dos blogs indicando que o perfil do autor e a súa recepción por parte do mundo anglófono destacan a súa ‘galeguidade’ fronte a súa nacionalidade española. De feito, nalgúns casos, os propios escritores dos blogs examinan esta ambigüidade entre a clasificación dos autores galegos e suxiren que, tras ler as novelas de Rivas, existe un proceso de desenvolvemento dunha nova e máis complexa comprensión da relación entre as linguas e culturas galega e española:

‘Well I put this book down as Spanish fiction although Manuel Rivas, he is a Galician writer he is from that part of Spain and writes in Galician not Spanish and this book is a direct translation from his original (Winston’s Dad 2013).

As súas obras tamén se presentan como galegas a través de mencións de lugares —‘The novel focuses on life in a small coastal village in Galicia’ (1streading’s Blog 2013, máis exemplos na Táboa 11), aínda que hai exemplos de asimilación coa cultura española, sobre todo nas recensións de blogs non profesionais — ‘The story of friends growing up in a small Spanish community’ (The Bookbag 2013). Ao contrario das afirmacións de homoxenización na tradución, parece que, para Rivas, o lugar de orixe e a lingua das súas novelas son un aspecto favorable máis que un impedimento. Polo tanto, as novelas de Rivas encóntranse claramente nas recensións profesionais e semiprofesionais. A importancia do lugar, xunto cos contextos históricos aos que se refiren moitas das novelas, son algúns dos aspectos máis destacados polos lectores.

Exemplos de mencións a Galicia

'In the village of Aran, **in Galicia**, a young girl (Rosa)... (Kirkus Reviews 2005)
The skein of stories woven around them begins in 1881, unwinding a thread that spans more than a century and **concentrates on Galicia**' (The Newsroom 2010)
'The novel focuses on life **in a small coastal village in Galicia** where smuggling is commonplace' (1streading's blog 2013)
'**Galicia, in Spain**, is both one of the most remote of Western Europe's regions, and cosmopolitan, with its economic emigrants sending news across the oceans.' (Eaude 2013)
Perhaps **familiarity with Galician culture** remedies this, or perhaps the effect is different in the original. (Basilières 2013)
'Rivas injects telling asides about the Galician character and never allows the reader to forget the territory in which his yarn unfolds' (Battersby 2014)

Exemplos de mencións a Rivas como autor galego ou como autor que escribe en galego

'Books Burn Badly is a novelistic tour-de-force by **Galician writer, Manuel Rivas**.' (Ribeiro de Menezes 2010)
'Silence lies at the heart of the latest novel from **Galician journalist Rivas** (The Carpenter's Pencil)' (Publisher's Weekly 2011)
'[F]ull marks to Jonathan Dunne for doing such a great job of **translating from the Galician**.' (The Bookbag 2011)
'Like many before him, **the Galician poet and novelist Manuel Rivas** has previously sought inspiration in the events of the Spanish Civil War' (Stelfox 2011)
'The astonishingly gifted **Galician author**, Manuel Rivas' (Marx 2013)
'His passport may be Spanish, but **Manuel Rivas is from Galicia**, that Land of the Gaels in the far north-west of Spain. (The Guardian 2013)
'**Rivas, who writes in Galician**, has been a tireless promoter of his homeland' (The Guardian 2013)
'[J]ust happens to be **written by a Galician genius**' (Battersby 2014)

Táboa 11. Exemplos de mencións específicas a Galicia ou ao orixe galego de Rivas nas recensións

Non obstante, o máis interesante das recensións de Rivas non é tanto este recoñecemento pola diferenza e identificación do autor coa cultura autónoma galega, senón máis ben o feito de que os críticos, tanto profesionais como non profesionais, relacionan con frecuencia a Galicia con outros territorios máis familiares para eles mesmos ou para os seus lectores, en concreto Irlanda e Gales ou a cultura celta en xeral:

For, like Ireland, Galicia is as much diaspora as nation. (Kerrigan 2013, a letra grossa é miña).

In many ways All Is Silence is a great Irish novel: it is so easy to imagine the action being transferred to the west of Ireland. (. . .)
The youngsters are aware they have a native culture that has been relegated to the margins. (. . .) If this is the great Irish novel that

just happens to have been written by a Galician genius, it is also the finest movie the Coen Brothers have yet to make. (Battersby 2013, a letra grossa é miña).

[H]as created a portrait of Spain and above all, an insider's look at a very particular culture: his own as a citizen of the northwest Spain, an area very like the west of Ireland (Battersby 2016, a letra grossa é miña).

An English-speaking reader may think he detects a tinge of the Celtic twilight: a quality of mists, gyres and whorls (Sansom 2003, a letra grossa é miña).

I heard it described as a bit like Ireland to England but from what I've read actually the north-east of the UK is a better idea for me (Winston's Dad 2013, a letra grossa é miña).

Isto, xunto coas numerosas notas explicativas sobre a lingua galega, a localización de Galicia, a súa situación en España e as aclaracións históricas, indica que os críticos, tanto profesionais como non profesionais, non presentan estas historias como obras literarias universais e homoxeneizadas, senón que necesitan relacionalas con referencias máis familiares. Isto vai en consonancia coa afirmación de Chan (2020/2014) de que a asimilación da información textual é moito máis lenta para os lectores da tradución, polo que poderían destacar aspectos dos textos e relacionalos, no seu descoñecemento, con territorios ou historias máis familiares para crear unha imaxe máis clara da cultura que se está representando. Esta representación detallada das diferenzas e similitudes entre culturas é, quizais, o exemplo máis concreto do uso da tradución como ponte cultural e da exploración por parte dos lectores do seu entorno familiar para informar e definir os seus 'horizons of expectations' (Jauss 1982)

No caso de Domingo Villar, cuestión que quizais sexa interesante para a literatura de ritmo narrativo rápido, tampouco hai homoxenización nas recensións, senón que o centro de atención está, máis ben, no contexto cultural, aínda que se representa unha imaxe totalmente diferente á que se describe nas recensións. Trátase dunha paisaxe non problemática, vacacional e turística, chea de clichés e estereotipos, que mostra unha percepción hedonista e bela, aínda que superficial, de Galicia, xa que se centra nas súas paisaxes, viños e comidas. Esta paisaxe tamén mostra a representación de Galicia como unha cultura impregnada no pasado, 'imbued in the traditions' (Clarke 2010) e case desactualizada (véxanse os exemplos da Táboa 12). Tal e como analiza Saldanha na súa análise da recepción da literatura brasileira, 'this strategy of temporal distantiating, in anthropology and elsewhere, facilitates the marginalization of other cultures as belonging outside our time' (2013: 10). De feito, as ideas sobre gastronomía, paisaxes e atraccións turísticas están moi presentes nas recensións e destácanse os aspectos sensoriais da experiencia lectora chegando incluso a recomendar 'to read which [sic] drinking a Rioja with some jamón ibérico if you can find it (or serrano if you can)' (Goodreads 2017).

‘[T]he **effective immersion in Galician** culture, gastronomy, and even city planning combine to make this a very worthwhile crime fiction read’ (Harper 2009)

‘The novel is set in the town of Vigo in the Galicia region of Spain, which sounds extremely beautiful. [...] **Inevitably, progress and commercialism are eating into the distinguished, long history of the region**’ (Clarke 2010)

‘One of the many joys of this book is the mismatched partnership of Caldas, **imbued in the traditions, proud history, and rambling, leisured manner of the region**’ (Clarke 2010)

‘The plot has a nice twist at the end, but it is **the evocative atmosphere, Galician location, humour, characters and culinary details** that make this novel, and detective Leo Caldas, a fine addition to the variety of European crime fiction (Price 2010)

‘There seemed to me to be a lack of atmosphere [...] Apart from the **descriptions of the goose barnacles though – that just made me hungry**’ (Classic Mystery 2011)

‘Rather, he provides a measured account of this beautiful region of Spain and its inhabitants as Caldas travels about digging into the past, so **we become absorbed in the ways of life there**’ (Clarke 2011)

‘The slightly one-dimensional approach to the mystery means that the solution, when it arrives, seems less relevant than **our sorrow in leaving behind the evocative descriptions and evident affection the author has for traditional Galicia and its inhabitants**’ (Clarke 2011)

‘I found Estevez to be an annoying character but he serves the useful purpose of **highlighting the peculiarities of the Galician customs, as they are often as strange to him as they are to us.** (Peckham 2012)

Táboa 12. Exemplos de aspectos estereotipados da cultura galega destacados nas recensións de Domingo Villar

Estes exemplos mostran claramente que os lectores, en xeral, parecen ser conscientes da diferente orixe das obras, ao contrario da hipótese —criticada por Arnold (2016: 237)—, do lector anglófono como un «ethnocentric, parochial reader, indifferent to anything beyond the realms of the familiar». Non obstante, isto ocorre fundamentalmente non polo feito de que se elimine a tradución ou se asimile ou domestique a cultura, senón porque estes libros se len e reciben como guías:

If the local tourist bureau in Galicia hasn't paid Villar something for his work then they should because my overwhelming desire upon finishing the book was to investigate how much it would cost me to fly there and stay a while (Reactions to Reading 2011, a letra grossa é miña).

‘The descriptions of Galicia and the subtle interplay between the characters take the reader right into the action. You can almost smell the plates of seafood, the salty sea breeze and feel the rain in your face blowing in off the Atlantic (Crime Scraps 2011, a letra grossa é miña).

Isto implica que non só haxa un claro proceso de exotismo das obras —incluso conscientemente, xa que os lectores empregan os libros como unha forma de «armchair travelling» (Saldanha 2018)— senón tamén que se centre a atención, a un nivel moito máis emocional, no compromiso coa literatura de Villar. Os lectores, cando se implican cun texto, experimentan un proceso que abarca tres aspectos: a resposta emocional ao texto, a resposta ao seu contexto (as súas influencias e o horizonte de expectativas) e a súa apreciación intelectual do texto (Chan 2010/2014). As recensións dos libros de Villar mostran que os lectores tenden a implicarse e gozar moito máis cos elementos sensoriais e emocionais da obra que co seu valor literario, como acontece no caso de Rivas, e que participan na cultura de orixe como turistas que viaxan a un novo lugar. Deste xeito, o mundo ficticio construído por Villar actúa como un retrato dun mundo ‘real’ que, en última instancia, existe nas mentes dos lectores anglófonos.

Conclusiones

Este artigo propónse estudar as percepcións e actitudes cara os autores Manuel Rivas e Domingo Villar no mundo anglófono. Estes foron seleccionados por seren os autores que máis recensións teñen entre o público obxectivo, o que indica que están chegando a un público máis amplo que outras traducións da narrativa galega. De feito, o propio proceso de tradución da literatura galega, que depende en gran medida dos fondos institucionais para a tradución e que conta con moi poucos fondos asignados á distribución dos libros, indica que a prioridade da publicación da narrativa galega noutras linguas podería non estar centrada no público destinatario. Das 24 novelas traducidas do galego ao inglés no período 2000-2018, só os dous autores analizados neste estudo recibiron as recensións suficientes para indicar que se alcanzou un número significativo de lectores.

Como xa se comentou nos anteriores apartados, estes dous autores contribúen á literatura galega de formas moi diferentes: Rivas escribe obras de literatura de alto nivel que tratan períodos históricos ou aspectos culturais específicos de Galicia mentres que Villar escribe narrativa policial que se caracteriza por un ritmo narrativo rápido. Aínda que a súa representación de Galicia e a cultura galega difire, ambos teñen un sentido de apego ao lugar moi forte. Espérase que os lectores reciban estas obras de forma diferente e que se impliquen con elas de maneira específica.

Unha vez realizada a análise textual das recensións, observamos o seguinte: aínda que ambos autores sitúanse en diferentes puntos do continuo homoxenización-heteroxenización-exotismo, ningunha das súas obras está totalmente homoxeneizada nas culturas anglófonas ás que chegan. Sempre se presentan como traducións e se destaca a súa cultura de orixe aínda que de dúas formas diferentes. No caso de Rivas, existe unha tendencia de que os lectores empregan a literatura galega traducida como ponte para acceder á cultura (galega ou española) e, así, coñecela. Estes lectores, en moitos casos, botan man de territorios coñecidos e comparacións (por exemplo Irlanda, Gales ou o mundo celta) para construír o seu horizonte de expectativas. Estas recensións achegan unha comprensión máis detallada das especificidades da obra de Rivas

e da cultura galega e avalían a calidade literaria e a situación do autor. Aínda que Rivas gañou status no panorama literario español e, ás veces, preséntase como un escritor español, a maioría das recensións seguen centrándose na súa galegitude e o seu compromiso coa cultura.

O caso de Villar presenta un panorama diferente; os lectores empregan a narrativa estranxeira (en concreto a narrativa policial) como ‘travel guide’ ou ‘armchair traveling’ (Saldanha 2018). Neste caso, ademais de destacar os aspectos máis estereotipados da cultura, as recensións céntranse nun enfoque moito máis emocional das novelas e nos aspectos sensoriais que achega a gastronomía ou as descrições das paisaxes. Polo tanto, preséntase unha versión moito máis exótica da cultura e do territorio, que se mostra como unha ferramenta de evasión e como un enfoque moito máis superficial dunha nova cultura que, en última instancia, perpetúa as nocións de Galicia como unha rexión tradicional impregnada no pasado.

Bibliografía das recensións

- 1STREADING. 2013. «All is Silence». *1 Streading's Blog*, 11 de agosto. Dispoñible en: <https://1streading.wordpress.com/2013/08/11/all-is-silence/> [Data de consulta: 19/04/2020].
- BASILIERES, M. 2013. «All is Silence, by Manuel Rivas. Review». *The Toronto Star*, 9 de agosto. Dispoñible en: https://www.thestar.com/entertainment/books/2013/08/09/all_is_silence_by_manuel_rivas_review.html [Data de consulta: 14/10/2020].
- BATTERSBY, E. 2014. «A moral thriller driven by small town menace: All Is Silence». *The Irish Times*, 21 de xuño. Dispoñible en: <https://www.irishtimes.com/culture/books/a-moral-thriller-driven-by-small-town-menace-all-is-silence-1.1836756> [Data de consulta: 19/04/2020].
- . 2016. «The Low Voices by Manuel Rivas review: hits the high notes». *The Irish Times*, 17 de xullo. Dispoñible en: <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-low-voices-by-manuel-rivas-review-hits-the-high-notes-1.2723754> [Data de consulta: 19/04/2020].
- BOOKS ON SPAIN, 2011. «Guest blog! Mr Books-On-Spain on Domingo Villar's Water-blue eyes (Ojos de agua)». *Books on Spain*, 29 de xaneiro. Dispoñible en: <https://booksonspain.wordpress.com/2011/01/29/guest-blog-mr-books-on-spain-on-domingo-villars-water-blue-eyes-ojos-de-agua/> [Data de consulta: 19/04/2020].
- BROOKS, Z. 2015. «The Carpenter's Pencil by Manuel Rivas», *Magic Realism Books*, 11 de xuño. Dispoñible en: <https://magic-realism-books.blogspot.com/2015/06/the-carpenters-pencil-by-manuel-rivas.html> [Data de consulta: 14/10/2020].
- CHISHOLM, K. 2012. «Death on a Galician Shore – Domingo Villar». *AustCrime*, 2 de novembro. Dispoñible en: <https://www.austricrimefiction.org/index.php/review/death-galician-shore-domingo-villar> [Data de consulta: 14/10/2020].
- CLARKE, M. 2010. «Book Review: Water-blue Eyes by Domingo Villar». *Petrona*, 26 de maio. Dispoñible en: <https://petrona.typepad.com/>

- petrona/2010/05/book-review-waterblue-eyes-by-domingo-villar.html [Data de consulta: 14/10/2020]
- . 2011. «Villar, Domingo. ‘Death on a Galician Shore». *Eurocrime, abril*. Dispoñible en: http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Death_on_a_Galician_Shore.html [Data de consulta: 14/10/2020]
- CLASSIC MYSTERY. 2011. «Water-blue Eyes (Ojos de Agua) (2006) by Domingo Villar». *Classic Mystery*, 29 de xaneiro. Dispoñible en: <https://classicmystery.blog/2011/01/29/water-blue-eyes-ojos-de-agua-by-domingo-villar/> [Data de consulta: 14/10/2020]
- CURIOUS BOOK FANS, 2011. «Water-blue Eyes, by Domingo Villar», *Curious Book Fans*, 2011. Dispoñible en: <http://www.curiousbookfans.co.uk/2011/fiction-books/8636/water-blue-eyes-domingo-villar/> [Data de consulta: 19/04/2020].
- EAUDE, M. 2013. «Review: All is Silence, by Manuel Rivas». *Independent*, 19 de xuño. Dispoñible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/review-all-is-silence-by-manuel-rivas-harvill-secker-1699-8664126.html>. [Data de consulta: 19/04/2020].
- FRANCE, M. 2016. «They do the war in different voices». *TLS*, 30 de setembro. Dispoñible en: <https://www.the-tls.co.uk/articles/they-do-the-war-in-different-voices/> [Data de consulta: 14/10/2020].
- GUNN, D. W. 2010. «Water-blue eyes». *Reviewing the Evidence*, decembro. Dispoñible en: <http://www.reviewingtheevidence.com/review.html?id=8729> [Data de consulta: 14/10/2020]
- . 2011. «Death on a Galician Shore». *Reviewing the Evidence*, xullo. Dispoñible en: <http://www.reviewingtheevidence.com/review.html?id=8972> [Data de consulta: 14/10/2020]
- HARPER, G. 2009. «From Galicia: Water-blue Eyes, Domingo Villar». *International Noir*, 2 de xaneiro. Dispoñible en: <https://internationalnoir.blogspot.com/2009/01/from-galicia-water-blue-eyes-domingo.html> [Data de consulta: 14/10/2020]
- . 2009. «Death on a Galician Shore, by Domingo Villar». *International Noir*, 13 de maio. Dispoñible en: <http://internationalnoir.blogspot.com/2011/05/death-on-galician-shore-by-domingo.html> [Data de consulta: 14/10/2020]
- KERRIGAN, M. 2013. «All is Silence by Manuel Rivas – review». *The Guardian*, 21 de xuño. Dispoñible en: <https://www.theguardian.com/books/2013/jun/21/all-is-silence-rivas-review> [Data de consulta: 19/04/2020].
- KIRKUS REVIEWS. 2011. «The Carpenter’s Pencil», *Kirkus Reviews*, maio. Dispoñible en: <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/manuel-rivas/the-carpenters-pencil/> [Data de consulta: 14/10/2020]
- KITCHIN, R. 2010. «Review of Water-Blue Eyes by Domingo Villar». *The View from the Blue House*, 5 de xullo. Dispoñible en: <https://theviewfromthebluehouse.blogspot.com/2010/07/review-of-water-blue-eyes-by-domingo.html> [Data de consulta: 14/10/2020]

- MARX, D. 2013. «All is Silence». *David Marx Book Reviews*, 25 de xuño. Dispoñible en: <https://davidmarxbookreviews.wordpress.com/2013/06/25/all-is-silence/> [Data de consulta: 14/10/2020]
- MERRITT, S. 2001. «Lead in his Pencil». *The Guardian*, 28 de xaneiro. Dispoñible en: <https://www.theguardian.com/books/2001/jan/28/fiction.reviews1> [Data de consulta: 14/10/2020]
- MIRA, N. 2014. «Death on a Galician Shore – Domingo Villar». *Thriller Books Journal*, 23 de abril. Dispoñible en: <http://www.thrillerbooksjournal.com/death-galician-shore-domingo-villar/> [14/10/2020]
- O'connell, J. 2011. «Thriller review roundup». *The Guardian*, 23 de abril. Dispoñible en: <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/23/crime-thrillers-review-roundup> [Data de consulta: 14/10/2020]
- PECKHAM, M. 2012. «Villar, Domingo – ‘Death on a Galician Shore’». *Eurocrime*, xullo. Dispoñible en: http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Death_on_a_Galician_Shore_2.html [Data de consulta: 14/10/2020]
- PRICE, N. 2011. «Death on a Galician Shore: Domingo Villar». *Crime Scraps Review*, 28 de abril. Dispoñible en: <https://crimescraps2.wordpress.com/2011/04/28/death-on-a-galician-shore-domingo-villar/> [Data de consulta: 14/10/2020]
- PUBLISHERS WEEKLY. 2001. «The Carpenter’s Pencil». *Publishers Weekly*, maio. Dispoñible en: <https://www.publishersweekly.com/978-1-58567-145-8> [Data de consulta: 14/10/2020]
- .2005. «In the Wilderness». *Publishers Weekly*, xullo. Dispoñible en: <https://www.publishersweekly.com/978-1-58567-467-1> [Data de consulta: 19/04/2020].
- .2012. «Death on a Galician Shore». *Publishers Weekly*, decembro. Dispoñible en: <https://www.publishersweekly.com/978-0-349-12342-4> [Data de consulta: 14/10/2020]
- REACTIONS TO READING. 2011. «Review: Water-Blue Eyes by Domingo Villar». *Reactions to Reading*, 26 de xuño. Dispoñible en: <https://reactionstoreading.wordpress.com/2011/06/26/review-water-blue-eyes-by-domingo-villar/> [Data de consulta: 19/04/2020].
- .2011. «Review: Death on a Galician Shore by Domingo Villar». *Reactions to Reading*, 20 de xullo. Dispoñible en: <https://reactionstoreading.wordpress.com/2011/07/20/review-death-on-a-galician-shore-by-domingo-villar/> [Data de consulta: 14/10/2020]
- RIBEIRO DE MENEZES, A. 2010. «Overcoming the bleakest of situations». *The Irish Times*, 4 de abril. Dispoñible en: <https://www.irishtimes.com/culture/books/overcoming-the-bleakest-of-situations-1.653668> [Data de consulta: 14/10/2020]
- SANSOM, I. 2003. «Call of the wild». *The Guardian*, 15 de marzo. Dispoñible en: <https://www.theguardian.com/books/2003/mar/15/featuresreviews.guardianreview17> [Data de consulta: 19/04/2020].
- STELFOX, D. 2011. «Books Burn Badly by Manuel Rivas. An exploration of symbolic violence in the Spanish Civil War». *The National*, 25 de

- febreiro. Disponível em: <https://www.thenational.ae/arts-culture/books/books-burn-badly-by-manuel-rivas-1.458360> [Data de consulta: 19/04/2020].
- THE BOOKBAG. 2013. «All is Silence» *The Bookbag*, 2013. Disponível em: http://www.thebookbag.co.uk/reviews/index.php?title=All_Is_Silence_by_Manuel_Rivas [Data de consulta: 19/04/2020].
- THE NEWSROOM. 2010. «Book Review: Books Burn Badly». *The Scotsman*, 5 de marzo. Disponível em: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/books/book-review-books-burn-badly-2461362> [Data de consulta: 19/04/2020].
- THE TIMES. 2011. «Death on a Galician Shore by Domingo Villar». *The Times*, 21 de abril. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/death-on-a-galician-shore-by-domingo-villar-mnfw83x0bxw> [Data de consulta: 14/10/2020].
- TORRES, D. 2011. «Death on a Galician Shore by Domingo Villar». *A Work in Progress*, 2 de maio. Disponível em: <https://danitorres.typepad.com/workinprogress/2011/05/death-on-a-galician-shore-by-domingo-villar.html> [Data de consulta: 14/10/2020].
- WINSTON'S DAD. 2010. «The Carpenter's Pencil, by Manuel [sic] Rivas». *Winston's Dad*, 20 de abril. Disponível em: <https://winstonsdad.wordpress.com/2010/04/20/the-carpenter-pencil-by-manuel-rivas/> [Data de consulta: 19/04/2020].
- . 2013. «All is Silence by Manuel Rivas». *Winston's Dad*, 13 de outubro. Disponível em: <https://winstonsdad.wordpress.com/2013/10/06/all-is-silence-by-manuel-rivas/> [Data de consulta: 19/04/2020].
- YEE, D. 2004. «In the Wilderness. Manuel Rivas. Translated from the Galician by Jonathan Dunne», *Danny Reviews*, xaneiro. Disponível em: <http://dannyreviews.com/h/Wilderness.html> [Data de consulta: 14/10/2020].

Bibliografia das obras

- ALLEN, E. 2007. *Ser traduït o no ser (To be translated or not to be)*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- ARNOLD, J. 2016. *Translating National Identity: The translation and reception of Catalan literature into English*. University of Birmingham: Unpublished PhD thesis.
- BERMAN, A. 2009. *Toward a Translation Criticism*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 2009.
- BIELSA, E. 2013. «Translation and the international circulation of literature». En *The Translator*, Vol. 19:2, pp. 157-181.
- BOASE-BEIER, J. 2015. *Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, Style and the Reader*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- BÜCHLER, A. & Trentacosti, G. 2015. *Publishing translated literature in the United Kingdom and Ireland: 1990-2012: Statistical report*. Aberystwyth: Literature Across Frontiers.
- CASANOVA, P. 2007. *The World Republic of Letters*. Translated by Malcolm De Bevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

- CASTRO, O. 2006. «Seguindo a pegada de Plácido Castro: O labor universalizador da literatura galega na actualidade. A súa tradución ao inglés». En *Congreso sobre Plácido Castro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006.
- CASTRO, O. & Linares, L. 2019. «The circuits of translation: Basque, Catalan and Galician fiction in the UK (2000-2015)». *Association of Hispanists of Great Britain and Ireland Conference*, Durham University 8/04/2019 – 10/04/2019. [Presentación oral].
- CHAN, T. H. 2010/2014. *Readers, Reading and Reception of Translated Fiction in Chinese: Novel Encounters*. New York: Routledge.
- CID, X. 2009. «Interview. Domingo Villar; autor de *Water-blue eyes (2008)*». En *Galicia 21*. Vol. A, pp. 90-94.
- CONNOR, P. 2014. «Reading literature in Translation». En BERMANN, S. & PORTER, C. (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014.
- D'EGIDIO, A. 2015. «How readers perceive translated literary works: an analysis of reader reception». En *Lingue e Linguaggi*, Vol. 14, pp. 69-82.
- DUNNE, J. 2020. «Sobre a progresiva diminución do apoio institucional á tradución en Galicia». Mundo Adiante, May 14. Dispoñible en: <http://mundoadiante.blogspot.com/2020/05/sobre-progresiva-diminucion-do-apoio.html> [Data de consulta: 14/10/2020]
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. 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. Vol. 2. Berna: Peter Lang, 2010.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A., Galanes Santos, I., Luna Alonso, A. & Montero Küpper, S. (2011) «A literatura galega en inglés. Unha realidade emerxente». *Grial*. Revista Galega de Cultura, Vol. 191, T XLIX, 2010.
- JAUSS, H. R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- LINARES, L. 2019. «Rhetorical Translations? Attitudes towards Galician literature in English. *Association of Hispanists of Great Britain and Ireland Conference*», Durham University 8/04/2019 – 10/04/2019. [Presentación oral].
- LUNA ALONSO, A. 2005 «A literatura galega traducida no estranxeiro: un intercambio desigual» *Grial*. Revista Galega de Cultura, Vol. 167, 2005.
- LUNA ALONSO, A., Montero Küpper, S. & Valado Fernández, L. (eds.) 2015. *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Bern: Peter Lang, 2005.
- . 2011. *Translation quality assessment policies from Galicia*. Bern: Peter Lang, 2011.
- . 2012. *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Bern: Peter Lang, 2012.

- MANSELL, R. 2017. «Where do borders lie in translated literature? The case of the changing English-language market». En *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, Vol. 9, no. 2, pp. 47-47.
- NOIA, C. 2006. «Tradución ao galego e do galego. A tradución de obras da literatura galega». En *Gran Enciclopedia galega*. Silverio Cañada (ed.), Vol. 44. Lugo: El Progreso, 2006.
- NILSSON, L. et al. 2017. *Crime Fiction as World Literature*. London/New York: Bloomsbury.
- REISS, K. & VERMEER, H. J. 1984/2013. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*, translated by C. Nord, English reviewed by M. Dudenhöfer. Manchester: St Jerome, 2013.
- SALDANHA, G. 2018. «Literary tourism: Brazilian literature through anglophone lenses». En *Translation Studies*, Vol. 11:3, pp. 245-260.
- SERRA PORTEIRO, E. 2015. *Performing Irishness: Translations of Irish Drama for the Galician State (1921-2011)*. University College Cork: Unpublished PhD thesis.
- SCHLEIERMACHER, F. 1813/2012. «On the different methods of translating». En Venuti, L. (ed.) *Translation Studies Reader* (3rd Ed.). London: Routledge, 2012.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- VENUTI, L. 1998. *The Scandals of Translation. Towards and Ethics of Difference*. London, Routledge, 1998.
- . 2004. «How to Read a Translation», *Words Without Borders* [Online]. Disponible en: <http://wordswithoutborders.org/article/how-to-read-a-translation>. [Data de consulta: 19/04/2020].
- VIMR, O. 2019. «Supply-driven translation: compensating for lack of demand». En Rajendra, C., Stougaard-Nielsen, J. & Milutinovic, Z. (eds.). *Translating the Literatures of Small European Nations*. Liverpool University Press, 2019.
- ZHAO, W. 2009. «Literary criticism and the creation of Ibsen's image in China». En *Perspectives*, Vol. 17:3, pp. 137-149.

BRIDGE BUILDING OR ARMCHAIR TRAVELING? THE RECEPTION OF THE ENGLISH TRANSLATIONS OF MANUEL RIVAS AND DOMINGO VILLAR

Laura Linares

University College Cork
Laura.linares@ucc.ie

[Received 24/04/20; accepted 04/07/20]

Abstract

The reader of translations has gained increasing attention in Translation Studies in recent years, with more focused studies looking into the reception of translated works either through textual analysis of reviews (Zhao 2009, Bielsa 2013, D'Egidio 2015, Saldanha 2018) or the analysis of interviews and focus groups with real readers (Arnold 2016). The reception of works by anglophone readers, in particular, has raised interest among scholars who wish to understand the expectations and patterns of literary consumption by a hegemonic, central culture.

This article explores how Galician writers Manuel Rivas and Domingo Villar's work is perceived and re-constructed by an anglophone readership through an analysis of professional (press) reviews and semi-professional (blog) reviews based on the homogenization-heterogenization-exoticism continuum posited by Saldanha (2018).

Keywords

Reception, readers, cultural representation, translated fiction

Resumo

Nos últimos anos, os estudos de Tradución veñen vendo un aumento no interese sobre o lectorado de traducións, presente en estudos centrados na recepción de obras traducidas ben sexa a través dunha análise textual de recensións (Zhao 2009, Bielsa 2013, D'Egidio 2015, Saldanha 2018) ou de estudos realizados a través de entrevistas e grupos de lectura con lectores reais (Arnold 2016). En concreto, a recepción de obra traducida no mundo anglófono vén xerando un interese particular entre académicos que buscan comprender as expectativas e os patróns de consumo literario no contexto dunha cultura central e hexemónica.

Este artigo explora a recepción das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar no mundo anglófono e estuda como as recensións tanto profesionais (en

prensa) como semiprofesionais (blogs) re-constrúen a cultura galega segundo a noción de continuo homoxenización-heteroxenización-exotismo formulada por Saldanha (2018).

Palabras clave

Recepción, lectores, representación cultural, narrativa traducida

Introduction

Originated in the work of Hans-Robert Jauss in the 1960s, reception theory is concerned with the ways in which readers respond to texts depending on their ‘horizon of expectation’ (Jauss 1982), which is constructed and evolves based on the readers’ background and experiences. Unlike hypothesized, abstract notions of the reader which were more predominant in previous scholarship, reception theory gives agency to audiences and establishes a relation of co-creation of meaning between authors and their readership, thus opening up new areas of research concerned with how we read and the factors that may affect the ways in which we do it.

In Translation Studies, which has traditionally given greater attention to how translators translate and the strategies they use, studies based on reception and reader response are still scarce. Although the notion of the reader has been present in Translation Studies for a long time¹, discussions about audiences have tended to be prescriptive: as Arnold (2016) discusses, since the translation of literature is considered a way for readers to expand their horizons, scholars have assumed that readers should read translations to familiarize themselves with other cultures (Venuti 2004, Berman 2009, Connor 2014, Boase Beier 2015) and that there are better ways to read translations in order to become aware of the Other (Venuti 1995). This, however, provides little information about how real readers are engaging with translated works, and with the cultures these works are coming from. In recent years, the focus on readers in Translation Studies has increased, mostly through the analysis of book reviews (see, for example, Zhao 2009, Bielsa 2013, D’Egidio 2015, Saldanha 2018) or through the study of focus groups of real readers (Arnold 2016). The anglophone reader, in particular, has drawn great interest: on the one hand, the sheer size of the English-speaking market, along with the use of English as the lingua franca of the publishing world—which means that translations into English have a much higher chance of reaching third markets—has increased the focus of translations into English, in many cases funded through supports in the source cultures (see Mansell 2017 and Vimr

1 The idea of the reader has been a paramount aspect of the construction of translation theories for a very long time. The reader has been present in approaches to translation as diverse as Friedrich Schleiermacher (1813/2012), who defined translation strategies depending on how much the reader was moved towards the author and functional and skopos theories (Reiss and Vermeer 1984/2013) which prioritise a focus on the final goals of the translation. In theories focused on cultural translation and the representation of identities, Venuti’s (1998) ideas about domestication and foreignization also depend on an implied reader who will ultimately interpret and receive the text.

2019). On the other hand, the infamous and often-quoted figure of 3%² of translations from other languages into English has contributed to a generalised, oversimplified perception of the English-speaking readership as ‘parochial’ (Arnold 2016), resistant to difference and anglocentric, which has prompted scholarly studies aiming to put this in context.

Despite this renewed interest in the reader of translations, very little has been done on the reception of fiction from stateless, minoritized cultures. Besides Arnold’s extensive study on the reception and perception of Catalan prose by English-speaking readers, the focus so far for minoritized cultures, particularly those residing within the Spanish State, has been on translation flows, institutional support and distribution (for the Galician case, see, for example Castro and Linares 2019, Fernández Rodríguez 2010, Fernández Rodríguez et al. 2011, Luna Alonso 2005, Luna Alonso et al. 2005, 2011, 2012). Noia (2006) introduces reception theory in the context of Galician Translation Studies, but more analytical work remains to be done in the area.

This article will explore the main trends in translation and reception of Galician novels in the anglophone context in the period 2000-2018 and delve into the reception of two of Galicia’s most translated authors, Manuel Rivas and Domingo Villar. Within the general framework of reception studies, and following Saldanha’s (2018) classification of the presentation and reception of translated literature, this article will analyse professional (press) reviews and blog reviews in order to ascertain how Galician culture is perceived and re-presented through an anglophone lens. Going beyond Venuti’s (1995) foreignization/domestication dichotomy, Saldanha argues that press reviews frame works of literature according to different objectives depending on their culture of origin, their author and their genre, mobilizing different aspects of the culture of origin in order to ‘create an image of “national” literature’ (Saldanha 2018: 1) that appeals to the target readership. In this way, press reviews function as a form of marketing device, influencing expectations around literatures along a continuum ‘from homogenization, through heterogenization, to exoticism’ (ibid: 12). In this conceptualization, homogenization refers to the presentation of books more focused on universal themes and topics familiar to the target readership, where their condition of translated works of literature is not considered a relevant fact; heterogenization, however, is more focused on the use of translated literature as a bridge into another culture, while exoticism leverages ideas about the unknown and mysterious to commoditize the culture that the translated work of fiction represents, in order to make it attractive to ‘an essentially tourist, rather than literary, “gaze”’ (Urry 2002, in Saldanha 2018: 7).

For the purposes of this article, we have considered not only those termed ‘professional’ press reviews, but also those included in amateur media such as specialized literature and translation blogs. Although their reach is arguably narrower than that of reviews published in mainstream newspapers, we argue here that blog reviews are increasingly important in

2 This figure has, in recent years, been discussed and put into context in several reports by Literature Across Frontiers (see Büchler and Trentacosti 2015).

the promotion and re-presentation of literature in translation; paradigms in communication have been steadily changing in the 21st century, and amateur online discussions are becoming increasingly prevalent for the promotion and visibilization of products, as well as for the construction of communities around particular topics; in many ways, blogs and other online networks have become ‘spaces both for consumers who wish to express themselves and consumers/producers who sell their influence in that community’ (Zanette et al. 2013:38). In that sense, blogs specialised on literature —and, particularly, literature in translation—, create and work within specific communities which they influence. In the context of a minoritized literature such as Galician, where limited distribution resources mean that press reviews are difficult to achieve, the role of more informal outlets are essential aspects to be considered when trying to understand the reception and re-presentation of literary works for the target audience. In the following sections, we will discuss which works of narrative receive professional and blog reviews and what this means for the reception and re-presentation of Galician literature and culture. Furthermore, once the general landscape is laid down, a qualitative focus on the reviews of the two best-known Galician authors in the anglophone world, Manuel Rivas and Domingo Villar, will aim to answer how Galician literature is re-constructed in relation to Saldanha’s continuum, exploring differences among genres and authorship and analysing the impact of Spanish culture in the understanding of Galician literature and culture in the anglophone imagination.

Galicia in translation: Domingo Villar and Manuel Rivas as representatives of Galician narrative in the anglophone world

The translation of literary material has traditionally been considered a way for readers and cultures to access new materials and views not available in their own cultures, making way for, among others, Toury’s affirmation that translations are ‘facts of the target culture’, which aim to fill a gap in the target culture’s system. In this conceptualization of translation, a publisher, literary agent or translator in the target culture (the United Kingdom, for example), identifies a book of potential interest in the source culture (Galicia), acquires rights and starts the translation, editing and distribution process that will bring the book to its final readership. However, the invisibility inherent to a minoritized culture such as Galician makes this seemingly straightforward process much more difficult, since foreign publishers tend to, on the one hand, be less aware of recent, potentially interesting publications and, on the other, generally do not have access to a full understanding of narrative written in the language.

This, along with an increasingly generalised understanding of the importance of translation for the visibility of cultures beyond their borders, has created different flows and patterns of translation from minoritized or lesser-translated literatures. Rather than target publishers taking the initiative, the translation process tends to start in the source culture, be it with a directly produced translation (a ‘source-commissioned’ or ‘manuscript’ translation in Mansell’s (2020) terminology), focused on gaining the initial attention of foreign publishers, or with specific grants destined to fund translations

proposed by either translators or publishers (what Vimr (2020) calls ‘source-driven translation’). This takes an even more complex dimension in the case of translations into English, since this hegemonic language does not only constitute a market on its own (the largest market, in fact), but is also a point of access of other markets, as English is the *de facto* language of communication in the industry (Mansell 2020) and thus editors in other languages tend to have a better command of English than of the minoritized language in question (see Castro and Linares (forthcoming) for a comparative analysis of translations from Basque, Catalan and Galician into English).

Furthermore, the anglophone landscape provides minoritized cultures not only with access to a much broader audience, but also with the legitimacy that comes with being translated into the dominant language of global communication, a language that is in fact related to processes of (perceived) modernisation and of access to transnational and transcultural levels of dialogue. Strikingly, this plays a role even in scholarship, as illustrated by Casanova’s introduction to the English translation of her acclaimed book *World Republic of Letters*:

I am pleased that this book, aimed at inaugurating an international literary criticism, should itself be internationalized through translation into English [...] and debated at a truly transnational level. (Casanova, in Allen 2007: 23, my emphasis)

This source of legitimacy, international status and participation in global society has meant an increased interest in the translation of literary works into English, despite the anglophone market being known for its impermeability and difficulty to access. In the Galician context, this means that an increasing percentage of the funds is dedicated to translations into English, not only in what concerns competitive grants for book translations, but also through a series of other initiatives, including the publication of two anthologies of Galician Literature (2010, 2012), the publication of a collection of canonical Galician works in English translation entitled *Galician Classics* in collaboration with small publisher Small Stations Press, and the creation of a website in English, *Portico of Galician Literature*, with information about works and authors, along with translations of excerpts, with the objective of attracting and informing publishers about texts translated and available for translation. This increased interest in focusing on English as a target language for translations has resulted in an increment in the amount of translations into English funded in the second decade of the 21st century, as well as an increase in the number of novels translated for the anglophone market: in the period 2000-2018, 23 Galician novels were translated into English, 16 of which were published after 2010, as shown in Table 1.

Title (GAL)	Author	Title (EN)	Translator	Publisher	Year
<i>Xa vai o grifón no vento</i>	Alfredo Conde	<i>The Griffon</i>	Roy Boland	Bystander Press	2000
<i>O lapis do carpinteiro</i>	Manuel Rivas	<i>The Carpenter's Pencil</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2001
<i>En salvaxe compañía</i>	Manuel Rivas	<i>In the Wilderness</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2003
<i>Vento ferido</i>	Carlos Casares	<i>Wounded Wind</i>	Rosa Rutherford	Planet Books	2004
<i>Romasanta</i>	Alfredo Conde	<i>Romasanta: Uncertain memoirs of the Galician wolfman</i>	Roy Boland	Antipodas Monographs	2006
<i>Arredor de si</i>	Ramón Otero Pedrayo	<i>Circling</i>	Kathleen March	Amaranta Press	2007
<i>Ollos de auga</i>	Domingo Villar	<i>Water-blue eyes</i>	Martin Schifino	Arcadia Books	2007
<i>Os libros arden mal</i>	Manuel Rivas	<i>Books Burn Badly</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2010
<i>A praia dos afogados</i>	Domingo Villar	<i>Death on a Galician Shore</i>	Sonia Soto	Abacus	2011
<i>A esmorga</i>	Eduardo Blanco-Amor	<i>On a Bender</i>	Craig Patterson	Planet Books	2012
<i>Todo é silencio</i>	Manuel Rivas	<i>All is Silence</i>	Jonathan Dunne	Harvill Press	2013
<i>A sombra cazadora</i>	Suso de Toro	<i>The Hunting Shadow</i>	Antonio de Toro	Galebooks	2013
<i>Criminal</i>	Xurxo Borrazás	<i>Vicious</i>	Carys Evans-Corrales	Small Stations Press	2015
<i>Polaroid</i>	Suso de Toro	<i>Polaroid</i>	Jonathan Dunne	Small Stations Press	2015
<i>Un nicho para Marilyn</i>	Miguel Anxo Fernández Fernández	<i>A niche for Marilyn</i>	Kathleen March	Small Stations Press	2016
<i>Os comedores de patacas</i>	Manuel Rivas	<i>The Potato Eaters</i>	Jonathan Dunne	Small Stations Press	2016
<i>Tic-Tac</i>	Suso de Toro	<i>Tick-Tock</i>	Jonathan Dunne	Small Stations Press	2016

<i>As voces baixas</i>	Manuel Rivas	<i>The Low Voices</i>	Jonathan Dunne	Penguin	2016
<i>Ilustrísima</i>	Carlos Casares	<i>His Excellency</i>	Jacob Rogers	Small Stations Press	2017
<i>Así nacen as baleas</i>	Anxos Sumai	<i>That's how Whales are Born</i>	Carys Evans-Corales	Small Stations Press	2017
<i>Herba moura</i>	Teresa Moure	<i>Black Nightshade</i>	Philip Krummrich	Small Stations Press	2018
<i>Papaventos</i>	Xavier Queipo	<i>Kite</i>	Kirsty Hooper	Small Stations Press	2018
<i>Lume de cobiza</i>	Miguel Anxo Fernández Fernández	<i>Greedy Flames</i>	Kathleen March	Small Stations Press	2018

Table 1. Galician novels translated into English (2000-2018)

Four aspects stand out in the translation of Galician novels into English in the 21st century. Firstly, the lack of women authors published in the period is striking; only two women writers are translated in the period, both by Small Stations Press, and only in the later years of the selected period. That's how Whales are Born, by Anxos Sumai, which appears in English in 2017, translated by Carys Evans-Corrales; and Black Nightshade, by Teresa Moure, which is translated by Philip Krummrich in 2018. Secondly, and one of the most visible/salient characteristics of the corpus is the clear domination of Manuel Rivas as an author. Rivas is the author of 6 out of the 24 novels³ translated into English between 2000-2018, that is:

- The Carpenter's Pencil – 2001 – Harvill Press
- In the Wilderness – 2003 – Harvill Press
- Books Burn Badly – 2010 – Harvill Secker
- All is Silence – 2013 - Harvill Secker
- The Low Voices - 2016 - Penguin
- The Potato Eaters - 2016 - Small Stations Press

3 Besides the novels referred to in the article, Rivas has had two collections of short stories published in English (*Vermeer's Milkmaid*, 2001, Harvill Secker and *One Million Cows*, 2015, Small Stations Press), as well as a short booklet with three stories from *Vermeer's Milkmaid* entitled *Butterfly's Tongue*, published to accompany the release of the homonymous film in 2000. Three collections of Rivas's poetry have also been published by Shearsman (The Disappearance of Snow, 2012, and *The Mouth of the Earth*, 2019, in translation by Lorna Shaughness, and Small Stations Press (From *Unknown to Unknown*, 2017, in translation by Jonathan Dunne).

Furthermore, and, illustrating the third idiosyncratic aspect of the publication of Galician literature in English, he is the only author in the corpus who has been published by a large publishing house (under the imprints Harvill Press/Harvill Secker/Vintage/Penguin⁴), which puts him at an advantage against the other authors in terms of distribution and ease of access to his books in the anglophone market. The rest of the publications are either the result of projects associated to the academic sector —such as Roy Boland’s translations of Alfredo Conde’s novels or the translation of classic and canonical authors by academics, as is the case of *On a Bender*, by Eduardo Blanco-Amor (tr. Craig Patterson) or *Circling*, by Ramón Otero Pedrayo (tr. Kathleen March)—. In many cases, these translators act not only as translators but also as cultural agents and promoters of the culture, be it through the Galician centres and university departments or through international literary networks and connections. Castro highlights their often-precarious status, as they carry out their translation and promotion work ‘sen garante ningún de acabar no prelo e decote mesmo sen compensacións económicas’ (2006: 353), or are carried out by small, independent presses, namely Galician-focused Small Stations Press. This brings me to the fourth specific characteristic of the translation of Galician literature for the anglophone world: Small Stations Press has, in fact, been the main publisher of Galician literature in both the English and Bulgarian markets, particularly in the 2010-2018 period, publishing between four and five volumes of Galician narrative per year in English, acquiring a significant growth of its work and influence in the landscape. Its irruption on the scene has thus meant a considerable increase in the Galician works published in English, although the risks of depending on one small publisher for the whole of the exports of Galician narrative to the English-speaking world are substantial. In fact, the lack of attention given to Galician narrative by other foreign publishers is a source of concern for the researchers of the Bitraga group at the University of Vigo (Luna et al. 2011) who suggest that translations into English, generally related to academic projects or promoted by Galician institutions, are at risk of not reaching target audiences. Jonathan Dunne himself has discussed issues with the public funding available, arguing for an increase in funds allocated per project to support not only the translator fees, but also the publisher’s investment in promotion and distribution (Dunne 2020).

To counter this, it is important to acknowledge a new trend related to best-selling or quick turnaround literature with the translations of Domingo Villar’s crime fiction, published in 2007 and 2011 by Arcadia Press (*Water-blue eyes*) and Abacus (*Death on a Galician shore*). This, however, shows the intricacies of the Galician landscape and its intimate connections with the

4 Manuel Rivas’ novels are published in English by Harvill Press, which became part of the Random House conglomerate in 2002 (later Penguin Random House) and was renamed Harvill Secker after its merger with Secker and Warburg in 2005. Both Harvill Press/Harvill Secker and Vintage are imprints of Penguin Random House, so they are, for the purposes of this article, considered as a large commercial enterprise, as opposed to smaller, independent publishing houses such as Small Stations Press.

Spanish language and context, as the translations of Villar’s books are carried out from Spanish rather than from Galician, and undertaken by translators who have little contact with the Galician literary landscape (Martin Schiffino and Sonia Soto). Furthermore, unlike the translations published in academic contexts or by Small Stations Press, which are carried out by translators who engage directly with the Galician context in different ways (be it through their academic work, their place of residence or their specialisation in the translation of Galician literature), Villar’s versions in English are commissioned by a literary agent, and the author himself seems to have very little engagement with the process, as he claims in an interview published in Galicia 21 in 2009 (Cid 2009).

This brief overview of the Galician landscape reveals that the number of translations into English has increased, particularly in recent years, but still showcases a fragile scenario driven by individual agents rather than by a professionalization of the sector or an increased interest in Galician literature by foreign publishers, on the one hand, and shadowed by the Spanish language, on the other. Moreover, this means that reception of Galician novels is still scarce due to the lack of resources for marketing and distribution: among the novels translated in the period 2000-2018, very few have reviews either in press or blogs (see Table 2 for a summary of the reviews received by Galician novels in English).

Title (EN)	Press Reviews	Blogs
The Griffon	0	0
The Carpenter’s Pencil	4	4
In the Wilderness	3	1
Wounded Wind	0	0
Romasanta: Uncertain memoirs of the Galician wolfman	0	0
Circling	0	0
Water-blue eyes	0	10
Books Burn Badly	7	1
Death on a Galician Shore	9	10
On a Bender	1	3
All is Silence	4	6
The Hunting Shadow	0	0
Vicious	1	1
Polaroid	0	0
A niche for Marilyn	0	2
The Potato Eaters	0	2
Tick-Tock	0	2

The Low Voices	4	3
His Excellency	0	2
That's how Whales are Born	0	2
Black Nightshade	0	2
Kite	0	2
Greedy Flames	0	2
Home is like a different time	0	2

Table 2. Reviews of translated Galician novels in the anglophone context

Although reviews are arguably not the only factor to take into account when exploring the reception of a work, the lack of online and press engagement with Galician narrative is a good indicator that, in many cases, books are not reaching their intended readers. This is clearly shown in Table 2, in which it becomes clear that a great majority of the translations published get very few, if any, reviews in press or blogs. In this context, the writers Manuel Rivas and Domingo Villar, the only two literary figures who consistently receive attention from anglophone critics and readers, become the two main representatives of Galician literature for the average English-speaking reader, thus making it even more important to understand the ways in which Galician culture is being re-interpreted and re-constructed in the engagement with their translated works.

Data compilation and methodology

In order to further understand the reception of these two authors in the anglophone world, this study has focused on the analysis of two types of reviews⁵: those termed ‘professional’, or those published in the press and those considered ‘semi-professional’, that is, those appearing in blogs dedicated to literature or literature in translation.

The texts for the professional reviews were obtained from the Nexis database through a search for the name of the authors. This was supplemented with a Boolean search on Google for the name of the author, and the book, which also yielded reviews appearing in blogs and more informal means of communication. Although it is impossible to claim full coverage of reviews by this method, especially as blog reviews can be added much later than the publication of the works, the amount of data gathered guarantees a representative corpus of reviews of the works of Manuel Rivas and Domingo Villar in the period 2000-2018. Table 3 presents a detailed overview of the reviews received by each of these authors works in the different outlets, whereas

5 Although they exist, book reviews published in academic journals have not been included in the scope of this article, as the focus here is on the commercial avenues of distribution and reception, and we have considered that readers outside the academic world do not generally engage with academic publications.

Table 4 summarises the findings by author and type of review (Professional and semi-professional).

Title (EN)	Author	Press Reviews	Blogs
<i>The Carpenter's Pencil</i>	Manuel Rivas	4	4
<i>In the Wilderness</i>	Manuel Rivas	3	1
<i>Water-blue eyes</i>	Domingo Villar	0	10
<i>Books Burn Badly</i>	Manuel Rivas	7	1
<i>Death on a Galician Shore</i>	Domingo Villar	9	10
<i>All is Silence</i>	Manuel Rivas	4	6
<i>The Potato Eaters</i>	Manuel Rivas	0	2
<i>The Low Voices</i>	Manuel Rivas	5	3

Table 3. Reviews of Manuel Rivas and Domingo Villar

	Professional (Press reviews)	Semi-professional (Blogs)
Manuel Rivas	23	17
Domingo Villar	9	20

Table 4. Summary of reviews identified for Manuel Rivas and Domingo Villar

Once the reviews were collected, three fields common to most reviews were identified, following D'Egidio (2015) and Arnold's (2016) classifications. Firstly, the field 'translation/translator', which included references to the novel as a translation, including the mentions of the source language and names of the translators. Any evaluative comments on the quality of the translation were also noted as these indicate that readers were reading with an awareness of the fact that the novel belonged to a culture other than their own. Secondly, the field 'author', in which references to the author and their status in the source culture or characteristics were identified and comments on the author's style were highlighted. Finally, the area of 'culture', or references to the Galician context of the novel were identified to ascertain the degree to which this other culture was recognised as Galician. For example, references to the author, the geographical or historical context or the culture accompanied by the word Galician or related. The use of specifically Galician references was also compared to references to Spanish in the reviews to gauge the level of awareness of a difference between Galician and Spanish cultures. These themes enable the analysis to identify patterns of homogenization (for example, a focus on the author's status and style and on the universality of themes or no mention of the book as a translation), heterogenization (clear references to the book being a translation, as well as references to specificities of Galician culture) and exoticism (stereotyped references to the culture).

The continuum of homogenization-heterogenization-exoticism: Manuel Rivas and Domingo Villar

In her analysis of the mediascape of Brazilian literature in the anglophone press, Saldanha (2016) mentions two distinct types of books represented on the homogenization side on the continuum, that is, not highlighting their culture of origin in the reviews: on the one side, Paulo Coelho's best-selling books, focused on "universal" themes and with an international audience in mind, are not presented as particularly Brazilian; on the other, the experimental nature of the works of writers such as Clarice Lispector, which is considered to be attractive to only a small elite of readers and rather compared to other authors in the established literary canon. This aspect of the continuum is not found in the reception and re-presentation of Galician literature and, in particular, in that of Manuel Rivas and Domingo Villar as the two most reviewed authors within it. In some way or another, the origin of the books is always referenced to in the reviews, as the following sections will discuss.

Authorial style and the (in)visibility of the translator: Mentions of the author and the translator in Rivas and Villar's reviews

As mentioned above, mentions of the author and their status can shed light on the ways in which a work is being perceived and re-presented by the target readership. In Rivas's case, mentions to his authorial style are present in all the professional and semi-professional (blog) reviews identified and analysed. Many of them highlight Rivas's talent as a writer and the particularly poetic aspects of his language (see Table 5 for examples), as well as his 'unusual' style and the challenging and convoluted nature of his prose (see Table 6). In many ways, Rivas is presented as a writer of 'literature with a capital L' (The Toronto Star 2013) and a 'true modern classic' (Winston's Dad 2010), which will appeal to 'readers of earnest literature' (The Toronto Star 2013), thus positioning him within the international canon of high literature (Casanova 2007), where he can be compared to other successful classic and contemporary authors who act as a framing device and a reference for the reader. It is important to note that, although several of the references are related to writers from the Spanish-speaking world, contemporary classics from other literary traditions are also evoked in several reviews (see Table 7 for examples).

‘[T]his lyrical though frequently impenetrable import’ (Publisher’s Weekly 2001)
 ‘Rivas’s language has **the sheen of poetry**’ (Merritt 2001)
 ‘[W]ith the forty five chapters almost short stories in their own right – or perhaps, with **their vivid imagery and evocative language, poems.**’ (Yee 2004)
 ‘The result is a poignant, **lyrical meditation**’ (Publisher’s Weekly 2005)
 ‘Rivas’s **hauntingly poetic** use of language’ (Ribeiro de Menezes 2010)
 ‘An epic and resoundingly lyrical refutation of totalitarianism and cruelty’ (Publisher’s Weekly 2011)
 [H]is style is at once **poetic** and precise (Kerrigan 2013)
 ‘Rivas [...] combines a **lyric gift**, full of rich imagery (Eaude 2013)
 ‘He paints his homeland **through a poet’s eyes**, he is a poet as well as a novel writer’ (Winston’s Dad 2013)
 ‘Even at his most precise and clinical Rivas retains **his poet’s eye** (Battersby 2014)
 ‘This poetic and moving novel’ (Brooks 2015)
 ‘Rivas has an **appealingly lyrical** style’ (France 2016)

Table 5. Examples of reviews of Manuel Rivas focusing on his poetic style

‘Rivas’s highly charged language is sometimes excessive and the **narrative convoluted**’ (Publishers Weekly 2001)
 ‘In the Wilderness is a **work of strange appearance** and accomplished waywardness’ (Sansom 2003)
 ‘At first, the structure of In the Wilderness **is a little disorienting**’ (Yee 2004)
 ‘**Unusually written** and at times brilliant this is an interesting read’ (1streading’s blog 2013)
 ‘All is Silence is an interesting story written in a **very unusual style**’ (The Bookbag 2013)
 ‘[T]he above passage remains colourfully compelling, not to mention **idiosyncratically independent**’ (Marx 2013)
 ‘All is Silence is **not an easy read**’ (1streading’s blog 2013)
 ‘[A]ll too frequently he gives us **less than he sees**. [...] [D]emands so much of the reader’s own imagination that we rarely enjoy the immersive experience of fiction (Basilières 2013)’
 ‘The narrative structure [...] moves backwards and forwards through time and from one viewpoint to another. This further **disorients the reader**’ (Brooks 2015)

Table 6. Examples of reviews of Manuel Rivas focusing on his unusual, difficult to read narrative

'It is so well done, and within pages this novel emerges as both strikingly similar to Javier Cercas' recent *Outlaws* and stylistically superior' (Ribeiro de Menezes 2010)
 'All is Silence surpasses this year's Impac winner, Juan Gabriel Vásquez's *The Sound of Things Falling*' (Battersby 2014)
 It is time for reviewers and sundry pundits to quit the flattering comparisons with Lorca, Joyce and Garcia Marquez. Manuel Rivas reads like no-one else on the planet' (The Newsroom 2013)

Table 7. Examples of reviews of Manuel Rivas comparing him to other authors

Rivas's re-presentation as an author embedded in an international canon of contemporary classics links in with the increasing mentions of his previous works in translation as he becomes consecrated as an author in the anglophone world: examples such as 'I have already reviewed two of his previous books on this site: the most widely translated work in the history of Galician literature, *The Carpenter's Pencil* (1998) and the simply, brilliant, *Books Burn Badly* (Marx 2013), 'As in *The Carpenter's Pencil*' (Sansom 2003), 'Rivas's best-known work is probably *The Carpenter's Pencil*' (Basilières 2013) or 'Two of his novels, *The Carpenter's Pencil* (1998) and *Books Burn Badly* (2006), are vital components in the literature of the Spanish Civil War (Battersby 2014) showcase the representation of Manuel Rivas as a consecrated author that has acquired a literary capital and his own space in the 'world system of translation' (Heilbron 1999). Status and consecration are, thus, essential forces at play in the representation and reception of Rivas in the anglophone world.

Nonetheless, it is rare for Rivas not to be presented as a translated author, and comments on the translations abound, ranging from mentions of the translation's quality, always positive, to statements in defence of translation itself (see Table 8).

Positive reviews of the translation/translator

'[S]eamlessly translated (by Jonathan Dunne) (Merritt 2001)

'[B]eautifully translated by Jonathan Dunne (Winston's Dad 2010)

'[F]ull marks to Jonathan Dunne for doing such a great job of translating from the Galician' (The Bookbag 2011)

'Originally written in Galician, it surely has to be said that Jonathan Dunne's translation is truly exceptional' (Marx 2013)

'Rivas, ably translated here by Jonathan Dunne' (Eaude 2013)

Luckily, in the translator Jonathan Dunne he seems to have found a soulmate who shares his vision and comic timing' (Battersby 2014)

'[H]is meditative tone is brilliantly conveyed by Jonathan Dunne' (Battersby 2016)

'Rivas has an appealing lyrical style, an offbeat humour and a translator well attuned to both.' (France 2016)

Negative reviews of the translation/translator

'[T]his despite an uneven translation' (Kirkus Reviews 2001)

'Part of this might be down to something being lost in the translation from Galician to English, but I also think it's the result of the author attempting to be innovative. (The Bookbag 2013)

'Perhaps familiarity with Galician culture remedies this, or perhaps the effect is different in the original. In English, it's mostly puzzling (Basilières 2013)

Table 8. Examples of mentions of the translation and the translator in Manuel Rivas's reviews

Examples such as the above bring complexity to Venuti's idea of the translator's invisibility and the 'illusion of transparency' (1995). In Rivas's case, the presence of the translator, be it through positive or negative reviews, suggests a conscious reading of the book as a translation and understanding of the nuances of the process and an indication that no homogenization is at play in the presentation of Rivas's works to the anglophone readership. Furthermore, the process of translation is discussed and, as this example illustrates, the reference of the Galician culture and language remains visible in many of the reviews:

Jonathan Dunne has translated all Rivas's other books into English and he works straight from Galician, with no intermediate Castilian phase, as would once have been usual for translations from Spain's minority language. (Times Literary Supplement 2016)

In comparison, Domingo Villar as an author is much less present in the reviews than Rivas; the plot takes centre stage, and the focus of reviewers is more on the readability of the text and the construction of the characters, rather than on authorial idiosyncrasy: Villar's works are indeed not presented as high works of literature that readers must work towards, and thus words like 'pleasurable' 'enjoyable' read, or 'beautifully readable' (Reactions to Reading 2010) abound in the descriptions of the novels, which also appreciate Villar's 'concise and expressive' style (Kitchin 2010) (more examples available in Table 9). The characters are 'interesting if somewhat familiar' (Petrona 2010), yet 'excellent' (AustCrime Fiction 2012) and 'richly drawn and highly believable' (Reactions to Reading 2011); particularly, they thrill because they

‘lead an apparently mundane life, and yet conceal secrets and anxieties, fears and hopes, love and hatred’ (Thriller Books Journal 2014). Readability and the ability to draw believable characters who the reader can identify with seem thus to be the most relevant aspects of these novels’ reception. Interestingly, although there is barely any comparison of Villar to authors in other traditions, as in Rivas’s reviews, the characters themselves do indeed find counterparts in crime novels written by others (see Table 10), thus embedding the novels (rather than the author) in a genre, crime fiction, in which works in translation have experienced radical success (see, for example, Nilsson et al. 2017 for an in-depth consideration of crime fiction as world literature).

You simply can’t beat this book for plot, character, atmosphere, a sense of place and poetry, and sheer readability. (Petrona 2010)
 ‘But the light tone of the prose, the interesting if somewhat familiar central characters, the evocative imagery, and the effective immersion in Galician culture, gastronomy, and even city planning combine to make this a very worthwhile crime fiction read. (Harper 2009)
 ‘There is much to admire in Villar’s writing style, which is concise and expressive, and Water-blue Eyes is a pleasurable read. (Kitchin 2010)
 ‘What there is, however, is a nicely twisty and plausible plot, peopled by some excellent characters that I’d be happy to spend a lot more time with in the future’ (AustCrime Fiction 2012)
 ‘Although the mystery is fairly simply told, it’s everything else that makes this such an enjoyable read. (AustCrime Fiction 2012)

Table 9. Mentions of readability and enjoyability in Domingo Villar’s reviews

‘[H]is appreciation of food is almost on a par with Salvo Montalbano’s (Petrona 2010)
 ‘Villar’s team of detectives, Inspector Leo Caldas and his assistant, Rafael Estévez, bears some resemblance to that of Barcelona’s Alicia Bartlett-Gimenez (gender notwithstanding). (Petrona 2010)
 ‘Leo Caldas like Andrea Camilleri’s Salvo Montalbano, is a man who enjoys fresh seafood, and wine’ (Price 2010)
 ‘Villar pays homage to some of the great crime writers as the saxophonist with the blue eyes has on his night table The Terracotta Dog by Andrea Camilleri, and bookshelves packed with novels by Montalban, Ellroy, Chandler, and Hammet; all this detail adds to the successful chemistry created in the book. (Price 2010)
 ‘Caldas is partial to good food and wine, and the book is peppered with descriptions of trips to local restaurants, reminiscent of Inspector Montalbano in the Camilleri books’ (Eurocrime 2012)

Table 10. Mentions of other crime fiction characters and authors in Domingo Villar’s reviews

Despite the translated crime fiction boom, discussion around the book as a translation and mentions of the translator are less prevalent than in Rivas’s reviews; as a matter of fact, only 9 out of the 29 reviews analysed

directly engage with the matter, although it is important to clarify that all the reviews engage with the book as originated in Spain/Galicia, as will be discussed in the following section. There is no doubt, thus, that Villar's novels are coming from a different geographical space—and that this is an important part of their appeal, in fact—yet the process of translation or the existence of a translator are not generally reflected upon. When there is reflection, there tends to be a judgment on the translation, particularly I matters related to fluency—'I cannot judge the quality of the translation as such but the results read very fluidly' (Gunn 2010)—and authenticity, as illustrated in these opposing comments about translation approaches:

Martin Schifino, who also translates Carlos Fuentes, does a great job in this novel, so well portraying the different mores and cultures of the Spanish regions and the many humorous aspects of mutual misunderstandings' (Petrona 2010)

'On the translation side of things, there are parts that annoy me, in particular the complete lack of any Spanish phrases in the dialogue' (Classic Mystery 2011)

Besides already showcasing a clear association with Villar's books as written in Spanish --which is, in fact, the language from which they are translated—and as pertaining to the Spanish landscape and literary tradition, as will be discussed more in-depth in the following section, these two examples highlight an interesting approach to the role of the translator: here, the focus is not so much on traditional ideas of faithfulness or loyalty to the text, but rather on creating a target text that still provides the reader with the impression that they are getting closer to the culture they are reading from. There is no 'illusion of transparency' (Venuti 1995) here either, but rather an illusion of authenticity that is expected as part of the reading experience.

Comparing reviews for Rivas's and Villar's novels highlights radically different approaches to reading a work of literature, but also highlights some commonalities. Despite differences in the genre and status of their novels, both authors are reviewed in comparison to other, more familiar writers (as part of an international canon, in the case of Rivas, and as part of a crime fiction community, in the case of Villar's characters). In some ways, this brings their work closer to the readers, who can frame their writing and understand them through previous readings and associations. However, there is no homogenization in either of the cases: although specific reflection about the translation is lacking in Villar's reviews, invisibilizing the process and the person behind the version in English, the book is at no point presented as originally written in English, instead highlighting the role of translators as providers of Spanish authenticity. In Rivas's case, on the other hand, references to the translator and the translation appear frequently, and often signal back to the language and culture of origin being Galician rather than Spanish. The portrayal of the original geographical space in which the books are set, as well as their culture of origin and the relationship between Galician and Spanish

elements is in fact a particularly relevant aspect of their reception, and will be discussed in the following section.

The description of space and the portrayal of culture: Translated literature as bridge-building or tourist gaze?

As mentioned in the previous section, all the reviews analysed for both Manuel Rivas and Domingo Villar explore the setting of the novels and their context of origin to a certain extent; even those in which the translation process is not highlighted focus on the foreignness of the text. However, due to the close contact between Galician and Spanish culture and the situation of minoritization of the former, approaches to the representation of the culture of origin are varied.

In the case of Manuel Rivas, and although there are a few examples of assimilation with Spanish culture, reviews generally present him very specifically as a Galician author, and the fact that the original language of the novels is Galician tends to be highlighted – ‘His passport may be Spanish, but Manuel Rivas is from Galicia, that Land of the Gaels in the far north-west of Spain’ (Kerrigan 2013) (see more examples in Table 11). This, again, is mirrored in blog reviews, indicating that the profile of the author and its reception by the anglophone readership highlight his ‘Galicianness’ as opposed to his Spanish nationality. As a matter of fact, in certain cases, the blog writers themselves explore this ambiguity between the classification of Galician writers, suggesting that there is a process of developing a new, more complex, understanding of the relationship between the Galician and Spanish languages and cultures after reading Rivas’s novels:

‘Well I put this book down as Spanish fiction although Manuel Rivas, he is a Galician writer he is from that part of Spain and writes in Galician not Spanish and this book is a direct translation from his original. (Winston’s Dad 2013)

His works are also presented as clearly Galician, illustrated by mentions of place —The novel focuses on life in a small coastal village in Galicia’ (Istreading’s Blog 2013, more examples on Table 11), although there are examples of assimilation with Spanish culture, mostly in amateur blog reviews— ‘The story of friends growing up in a small Spanish community’ (The Bookbag 2013). Contrary to claims of homogenization in translation, it seems that, for Rivas, the place of origin and language of his novels are a selling point rather than an impediment. Rivas’s novels are thus very clearly located in professional and semi-professional reviews, and this importance of place, along with the historical contexts that many of them refer to, are some of readers’ most highlighted areas.

Mentions of Galicia (examples)

'In the village of Aran, in Galicia, a young girl (Rosa)... (Kirkus Reviews 2005)
The skein of stories woven around them begins in 1881, unwinding a thread that spans more than a century and concentrates on Galicia' (The Newsroom 2010)
'The novel focuses on life in a small coastal village in Galicia where smuggling is commonplace' (1streading's blog 2013)
'Galicia, in Spain, is both one of the most remote of Western Europe's regions, and cosmopolitan, with its economic emigrants sending news across the oceans.' (Eaude 2013)
Perhaps familiarity with Galician culture remedies this, or perhaps the effect is different in the original. (Basilières 2013)
'Rivas injects telling asides about the Galician character and never allows the reader to forget the territory in which his yarn unfolds' (Battersby 2014)

Mentions of Rivas as a Galician author or an author writing in Galician (examples)

'Books Burn Badly is a novelistic tour-de-force by Galician writer, Manuel Rivas.' (Ribeiro de Menezes 2010)
'Silence lies at the heart of the latest novel from Galician journalist Rivas (The Carpenter's Pencil)' (Publisher's Weekly 2011)
'[F]ull marks to Jonathan Dunne for doing such a great job of translating from the Galician.¡ (The Bookbag 2011)
'Like many before him, the Galician poet and novelist Manuel Rivas has previously sought inspiration in the events of the Spanish Civil War' (Stelfox 2011)
'The astonishingly gifted Galician author, Manuel Rivas' (Marx 2013)
'His passport may be Spanish, but Manuel Rivas is from Galicia, that Land of the Gaels in the far north-west of Spain. (The Guardian 2013)
'Rivas, who writes in Galician, has been a tireless promoter of his homeland' (The Guardian 2013)
'[J]ust happens to be written by a Galician genius' (Battersby 2014)

Table 11. Examples of specific mentions to Galicia or the Galician origin of Rivas in reviews

Nevertheless, the most interesting thing about Rivas's reviews is not so much this recognition of difference and identification of the author with an autonomous Galician culture, but rather the fact that reviewers, both professional and not, often connect Galicia to other, more familiar territories for themselves or their readers; in particular, Ireland and Wales, as well as connections to a more general Celtic culture:

For, like Ireland, Galicia is as much diaspora as nation. (Kerrigan 2013, my emphasis).

In many ways *All Is Silence* is a great Irish novel: it is so easy to imagine the action being transferred to the west of Ireland. (. . .) The youngsters are aware they have a native culture that has been relegated to the margins. (. . .) If this is the great Irish novel that just happens to have been written by a Galician genius, it is also the

finest movie the Coen Brothers have yet to make. (Battersby 2013, my emphasis).

[H]as created a portrait of Spain and above all, an insider's look at a very particular culture: his own as a citizen of the northwest Spain, an area very like the west of Ireland (Battersby 2016, my emphasis) An English-speaking reader may think he detects a tinge of the Celtic twilight: a quality of mists, gyres and whorls (Sansom 2003, my emphasis).

I heard it described as a bit like Ireland to England but from what I've read actually the north-east of the UK is a better idea for me (Winston's Dad 2013, my emphasis).

This, along with the many explanatory notes about the Galician language, the location of Galicia and its status within Spain, along with historical clarifications, suggests that reviewers, both professional and amateur, are not presenting these stories as universal, homogenized works of literature but do indeed need to connect them to more familiar references. This goes in line with Chan's (2010/2014) affirmation that the assimilation of textual information is much slower for readers of the translation, and thus they might highlight aspects of the texts that relate, in their 'foreignness' to more familiar territories or histories, in order to create a clearer picture of the culture that is being portrayed. This nuanced representation of differences and similarities among cultures is, perhaps, the closest example of the use of translation as 'bridge-building' between cultures, and of readers exploring their familiar surroundings in order to inform and define their 'horizons of expectations' (Jauss 1982).

In Domingo Villar's case, and perhaps interestingly for quick turnaround literature, there is no sense of homogenization in the reviews either, but rather a sharp focus on cultural context, albeit representing a very different picture to that portrayed in Rivas's reviews: an unproblematic, holiday and tourist-like landscape, full of clichés and stereotypes, displaying a hedonistic, beautiful but superficial perception of Galicia focused on its landscapes, wine and food, as well as its representation as a culture steeped in the past, 'imbued in the traditions' (Clarke 2010) and almost outside of the present time (see Table 12 for examples). As Saldanha discusses in her analysis of the reception of Brazilian literature, 'this strategy of temporal distantiation, in anthropology and elsewhere, facilitates the marginalization of other cultures as belonging outside our time' (2013: 10). Indeed, ideas around gastronomy, landscapes and tourist attractions are very present in the reviews, highlighting the sensory aspects of the reading experience, even going as far as recommending to 'read which [sic] drinking a Rioja with some jamón ibérico if you can find it (or serrano if you can)' (Goodreads 2017).

‘[T]he effective immersion in Galician culture, gastronomy, and even city planning combine to make this a very worthwhile crime fiction read’ (Harper 2009)

‘The novel is set in the town of Vigo in the Galicia region of Spain, which sounds extremely beautiful. [...] Inevitably, progress and commercialism are eating into the distinguished, long history of the region’ (Clarke 2010)

‘One of the many joys of this book is the mismatched partnership of Caldas, imbued in the traditions, proud history, and rambling, leisured manner of the region’ (Clarke 2010)

‘The plot has a nice twist at the end, but it is the evocative atmosphere, Galician location, humour, characters and culinary details that make this novel, and detective Leo Caldas, a fine addition to the variety of European crime fiction (Price 2010)

‘There seemed to me to be a lack of atmosphere [...] Apart from the descriptions of the goose barnacles though – that just made me hungry’ (Classic Mystery 2011)

‘Rather, he provides a measured account of this beautiful region of Spain and its inhabitants as Caldas travels about digging into the past, so we become absorbed in the ways of life there’ (Clarke 2011)

‘The slightly one-dimensional approach to the mystery means that the solution, when it arrives, seems less relevant than our sorrow in leaving behind the evocative descriptions and evident affection the author has for traditional Galicia and its inhabitants’ (Clarke 2011)

‘I found Estevez to be an annoying character but he serves the useful purpose of highlighting the peculiarities of the Galician customs, as they are often as strange to him as they are to us. (Peckham 2012)

Table 12. Examples of stereotypical aspects of Galician culture highlighted in Domingo Villar’s reviews

These examples clearly showcase that readers, in general, seem to be aware of the different origin of the works, contrary to the hypothesis – criticised by Arnold (2016: 237) –, of the anglophone reader as an “ethnocentric, parochial reader, indifferent to anything beyond the realms of the familiar”. However, this happens fundamentally not because the translation fact is erased or the culture assimilated or domesticated, but rather because these books are read and received as ‘guidebooks’:

If the local tourist bureau in Galicia hasn’t paid Villar something for his work then they should because my overwhelming desire upon finishing the book was to investigate how much it would cost me to fly there and stay a while. (Reactions to Reading 2011, my emphasis)

‘The descriptions of Galicia and the subtle interplay between the characters take the reader right into the action. You can almost smell the plates of seafood, the salty sea breeze and feel the rain in your face blowing in off the Atlantic. (Crime Scraps 2011, my emphasis)

This suggests not only a clear process of exoticization of the works—even consciously, as readers use books as a form of ‘armchair travelling’

(Saldanha 2018)—, but also a focus on the engagement with Villar’s literature at a much more emotional level. Readers, when engaging with a text, experience a three-fold process: the emotional response to the text, the response to their context (their influences and horizon of expectations) and their intellectual appreciation of the text (Chan 2010/2014). The reviews of Villar’s books show that readers tend to engage with and enjoy the emotional and sensory elements of the work much more than its literary value, as in the case of Rivas, and that they participate in the culture of origin as tourist travelling to a new setting. In this way, the fictional world constructed by Villar serves as a portrait of a ‘real’ world that, ultimately, exists only in the minds of the anglophone readers.

Conclusion

This article set out to study the perceptions and attitudes towards Manuel Rivas and Domingo Villar in the anglophone world. These two authors were selected on the basis that they are the most reviewed authors among the target readership, indicating that they are reaching a wider audience than other translations of Galician narrative. Indeed, the very process of translation of Galician literature, highly dependent on institutional funds for translation and with very little funding allocated to the distribution of the books, suggests that the priority for the publication of Galician fiction in other languages might not be focused on the target readership. Out of the 24 novels translated from Galician into English in the period 2000-2018, only the two authors analysed in this study have received enough reviews to suggest that a significant readership has been reached.

As was argued in the previous sections, the two authors contribute to Galician literature in very different ways: Rivas works on high-brow works of literature engaging with a number of historical periods and cultural aspects specific of Galicia, while Villar produces quick turnaround crime fiction. Both have a very strong sense of place, however, although their representation of Galicia and Galician culture differs. It is only expected that anglophone readers will receive these works differently and engage with them in specific ways.

When a thorough textual analysis is done of the reviews, an interesting observation comes to the fore: although both authors are placed at different points in the homogenization-heterogenization-exoticism continuum, none of their works is fully homogenized into the anglophone cultures they are reaching. Rather, they are always presented as translations and their culture of origin is highlighted, albeit in two very different ways. In the case of Rivas, a trend arises of readers who use translated Galician literature as a bridge to access the culture (whether Galician or Spanish), and learn about it. These readers, in many cases, make use of familiar territories and comparisons (such as Ireland, Wales or the Celtic world) to inform their horizon of expectations. These reviews present a more nuanced understanding of the specificities of Rivas’s work and Galician culture, and value the literary quality and status of the author. Although Rivas has gained status in the Spanish literary landscape and is sometimes presented as a Spanish writer, most reviews still focus on his Galicianness and his commitment to the culture.

The case of Villar presents a different picture: that of readers who use foreign fiction (particularly crime fiction) as ‘travel guide’ or ‘armchair traveling’ (Saldanha 2018). In this case, reviews focus on a much more emotional approach to the novels and highlight more stereotypical aspects of the culture, focusing on the sensory aspects provided by gastronomy or the descriptions of landscapes, thus presenting a much more exoticized version of the culture and the territory, provided as a tool to escape and as a much more superficial approach to a new culture, which ultimately perpetuates notions of Galicia as a traditional region steeped in the past.

Reviews cited

- 1STREADING. 2013. “All is Silence”. 1 Streading’s Blog, August 11. Available at: <https://1streading.wordpress.com/2013/08/11/all-is-silence/> [Last accessed: 19/04/2020].
- BASILIERES, M. 2013. “Al is Silence, by Manuel Rivas. Review”. The Toronto Star, August, 9. Available at: https://www.thestar.com/entertainment/books/2013/08/09/all_is_silence_by_manuel_rivas_review.html [Last accessed: 14/10/2020].
- BATTERSBY, E. 2014. “A moral thriller driven by small town menace: All Is Silence”. The Irish Times, June 21. Available at: <https://www.irishtimes.com/culture/books/a-moral-thriller-driven-by-small-town-menace-all-is-silence-1.1836756> [Last accessed: 19/04/2020].
- . 2016. “The Low Voices by Manuel Rivas review: hits the high notes”. The Irish Times, July 17. Available at: <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-low-voices-by-manuel-rivas-review-hits-the-high-notes-1.2723754> [Last accessed: 19/04/2020].
- BOOKS ON SPAIN, 2011. “Guest blog! Mr Books-On-Spain on Domingo Villar’s Water-blue eyes (Ojos de agua)”. Books on Spain, January 29. Available at: <https://booksonspain.wordpress.com/2011/01/29/guest-blog-mr-books-on-spain-on-domingo-villars-water-blue-eyes-ojos-de-agua/> [Last accessed: 19/04/2020].
- BROOKS, Z. 2015. “The Carpenter’s Pencil by Manuel Rivas”, Magic Realism Books, June 11. Available at: <https://magic-realism-books.blogspot.com/2015/06/the-carpenters-pencil-by-manuel-rivas.html> [Last accessed: 14/10/2020].
- CHISHOLM, K. 2012. “Death on a Galician Shore – Domingo Villar”. AustCrime, November 2. Available at: <https://www.austrimefiction.org/index.php/review/death-galician-shore-domingo-villar> [Last accessed: 14/10/2020].
- CLARKE, M. 2010. “Book Review: Water-blue Eyes by Domingo Villar”. Petrona, May 26. Available at: <https://petrona.typepad.com/petrona/2010/05/book-review-waterblue-eyes-by-domingo-villar.html> [Last accessed: 14/10/2020].
- . 2011. “Villar, Domingo. ‘Death on a Galician Shore’. Eurocrime, April. Available at: http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Death_on_a_Galician_Shore.html [Last accessed: 14/10/2020].

- CLASSIC MYSTERY. 2011. "Water-blue Eyes (Ojos de Agua) (2006) by Domingo Villar". *Classic Mystery*, January 29. Available at: <https://classicmystery.blog/2011/01/29/water-blue-eyes-ojos-de-agua-by-domingo-villar/> [Last accessed: 14/10/2020]
- CURIOUS BOOK FANS, 2011. "Water-blue Eyes, by Domingo Villar", *Curious Book Fans*, 2011. Available at: <http://www.curiousbookfans.co.uk/2011/fiction-books/8636/water-blue-eyes-domingo-villar> [Last accessed: 19/04/2020].
- EAUDE, M. 2013. "Review: All is Silence, by Manuel Rivas". *Independent*, June 19. Available at: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/review-all-is-silence-by-manuel-rivas-harvill-secker-1699-8664126.html>. [Last accessed: 19/04/2020].
- FRANCE, M. 2016. "They do the war in different voices". *TLS*, September 30. Available at: <https://www.the-tls.co.uk/articles/they-do-the-war-in-different-voices/> [Last accessed: 14/10/2020].
- GUNN, D. W. 2010. "Water-blue eyes". *Reviewing the Evidence*, December. Available at: <http://www.reviewingtheevidence.com/review.html?id=8729> [Last accessed: 14/10/2020]
- . 2011. "Death on a Galician Shore". *Reviewing the Evidence*, July. Available at: <http://www.reviewingtheevidence.com/review.html?id=8972> [Last accessed: 14/10/2020]
- HARPER, G. 2009. "From Galicia: Water-blue Eyes, Domingo Villar". *International Noir*, January 2. Available at: <https://internationalnoir.blogspot.com/2009/01/from-galicia-water-blue-eyes-domingo.html> [Last accessed: 14/10/2020]
- . 2009. "Death on a Galician Shore, by Domingo Villar". *International Noir*, May 13. Available at: <http://internationalnoir.blogspot.com/2011/05/death-on-galician-shore-by-domingo.html> [Last accessed: 14/10/2020]
- KERRIGAN, M. 2013. "All is Silence by Manuel Rivas – review". *The Guardian*, June 21. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2013/jun/21/all-is-silence-rivas-review> [Last accessed: 19/04/2020].
- KIRKUS REVIEWS. 2011. "The Carpenter's Pencil", *Kirkus Reviews*, May. Available at: <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/manuel-rivas/the-carpenters-pencil/> [Last accessed: 14/10/2020]
- KITCHIN, R. 2010. "Review of Water-Blue Eyes by Domingo Villar". *The View from the Blue House*, July 5. Available at: <https://theviewfromthebluehouse.blogspot.com/2010/07/review-of-water-blue-eyes-by-domingo.html> [Last accessed: 14/10/2020]
- MARX, D. 2013. "All is Silence". *David Marx Book Reviews*, June 25. Available at: <https://davidmarxbookreviews.wordpress.com/2013/06/25/all-is-silence/> [Last accessed: 14/10/2020]
- MERRITT, S. 2001. "Lead in his Pencil". *The Guardian*, January 28. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2001/jan/28/fiction.reviews1> [Last accessed: 14/10/2020]

- MIRA, N. 2014. "Death on a Galician Shore – Domingo Villar". *Thriller Books Journal*, April 23. Available at: <http://www.thrillerbooksjournal.com/death-galician-shore-domingo-villar/> [14/10/2020]
- O'CONNELL, J. 2011. "Thriller review roundup". *The Guardian*, April 23. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/23/crime-thrillers-review-roundup> [Last accessed: 14/10/2020]
- PECKHAM, M. 2012. "Villar, Domingo – 'Death on a Galician Shore'". *Eurocrime*, July. Available at: http://www.eurocrime.co.uk/reviews/Death_on_a_Galician_Shore_2.html [Last accessed: 14/10/2020]
- PRICE, N. 2011. "Death on a Galician Shore: Domingo Villar". *Crime Scraps Review*, April 28. Available at: <https://crimescraps2.wordpress.com/2011/04/28/death-on-a-galician-shore-domingo-villar/> [Last accessed: 14/10/2020]
- PUBLISHERS WEEKLY. 2001. "The Carpenter's Pencil". *Publishers Weekly*, May. Available at: <https://www.publishersweekly.com/978-1-58567-145-8> [Last accessed: 14/10/2020]
- . 2005. "In the Wilderness". *Publishers Weekly*, July. Available at: <https://www.publishersweekly.com/978-1-58567-467-1> [Last accessed: 19/04/2020].
- . 2012. "Death on a Galician Shore". *Publishers Weekly*, December. Available at: <https://www.publishersweekly.com/978-0-349-12342-4> [Last accessed: 14/10/2020]
- REACTIONS TO READING. 2011. "Review: Water-Blue Eyes by Domingo Villar". *Reactions to Reading*, June 26. Available at: <https://reactionstoreading.wordpress.com/2011/06/26/review-water-blue-eyes-by-domingo-villar/> [Last accessed: 19/04/2020].
- . 2011. "Review: Death on a Galician Shore by Domingo Villar". *Reactions to Reading*, July 20. Available at: <https://reactionstoreading.wordpress.com/2011/07/20/review-death-on-a-galician-shore-by-domingo-villar/> [Last accessed: 14/10/2020]
- RIBEIRO DE MENEZES, A. 2010. "Overcoming the bleakest of situations". *The Irish Times*, April 4. Available at: <https://www.irishtimes.com/culture/books/overcoming-the-bleakest-of-situations-1.653668> [Last accessed: 14/10/2020]
- SANSOM, I. 2003. "Call of the wild". *The Guardian*, March 15. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2003/mar/15/featuresreviews.guardianreview17> [Last accessed: 19/04/2020].
- STELFOX, D. 2011. "Books Burn Badly by Manuel Rivas. An exploration of symbolic violence in the Spanish Civil War". *The National*, February 25. Available at: <https://www.thenational.ac/arts-culture/books/books-burn-badly-by-manuel-rivas-1.458360> [Last accessed: 19/04/2020].
- THE BOOKBAG. 2013. "All is Silence" *The Bookbag*, 2013. Available at: http://www.thebookbag.co.uk/reviews/index.php?title=All_Is_Silence_by_Manuel_Rivas [Last accessed: 19/04/2020].

- THE NEWSROOM. 2010. "Book Review: Books Burn Badly". The Scotsman, March 5. Available at: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/books/book-review-books-burn-badly-2461362> [Last accessed: 19/04/2020].
- THE TIMES. 2011. "Death on a Galician Shore by Domingo Villar". The Times, April 21. Available at: <https://www.thetimes.co.uk/article/death-on-a-galician-shore-by-domingo-villar-mnfw83x0bxw> [Last accessed: 14/10/2020]
- TORRES, D. 2011. "Death on a Galician Shore by Domingo Villar". A Work in Progress, May 2. Available at: <https://danitorres.typepad.com/workinprogress/2011/05/death-on-a-galician-shore-by-domingo-villar.html> [Last accessed: 14/10/2020]
- WINSTON'S DAD. 2010. "The Carpenter's Pencil, by Manual [sic] Rivas". Winston's Dad, April 20. Available at: <https://winstonsdad.wordpress.com/2010/04/20/the-carpenter-pencil-by-manual-rivas/> [Last accessed: 19/04/2020].
- . 2013. "All is Silence by Manuel Rivas". Winston's Dad, October 13. Available at: <https://winstonsdad.wordpress.com/2013/10/06/all-is-silence-by-manuel-rivas/> [Last accessed: 19/04/2020].
- YEE, D. 2004. "In the Wilderness. Manuel Rivas. Translated from the Galician by Jonathan Dunne", Danny Reviews, January. Available at: <http://dannyreviews.com/h/Wilderness.html> [Last accessed: 14/10/2020]

Works cited

- ALLEN, E. 2007. *Ser traduït o no ser (To be translated or not to be)*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- ARNOLD, J. 2016. *Translating National Identity: The translation and reception of Catalan literature into English*. University of Birmingham: Unpublished PhD thesis.
- BERMAN, A. 2009. *Toward a Translation Criticism*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 2009.
- BIELSA, E. 2013. "Translation and the international circulation of literature". In *The Translator*, Vol. 19:2, pp. 157-181.
- BOASE-BEIER, J. 2015. *Translating the Poetry of the Holocaust: Translation, Style and the Reader*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- BÜCHLER, A. & TRENTACOSTI, G. 2015. *Publishing translated literature in the United Kingdom and Ireland: 1990-2012: Statistical report*. Aberystwyth: Literature Across Frontiers.
- CASANOVA, P. 2007. *The World Republic of Letters*. Translated by Malcolm DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- CASTRO, O. 2006. "Seguindo a pegada de Plácido Castro: O labor universalizador da literatura galega na actualidade. A súa tradución ao inglés". In *Congreso sobre Plácido Castro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2006.
- CASTRO, O. & LINARES, L. 2019. 'The circuits of translation: Basque, Catalan and Galician fiction in the UK (2000-2015)'. *Association*

- of Hispanists of Great Britain and Ireland Conference*, Durham University 8/04/2019 – 10/04/2019. [Oral presentation].
- CHAN, T. H. 2010/2014. *Readers, Reading and Reception of Translated Fiction in Chinese: Novel Encounters*. New York: Routledge.
- CID, X. 2009. “Interview. Domingo Villar, autor de *Water-blue eyes (2008)*”. In *Galicia 21*. Vol. A, pp. 90-94.
- CONNOR, P. 2014. “Reading literature in Translation”. In Bermann, S. & Porter, C. (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014.
- D’EGIDIO, A. 2015. “How readers perceive translated literary works: an analysis of reader reception”. In *Lingue e Linguaggi*, Vol. 14, pp. 69-82.
- DUNNE, J. 2020. “Sobre a progresiva diminución do apoio institucional á tradución en Galicia”. *Mundo Adiante*, May 14. Available at: <http://mundoadiante.blogspot.com/2020/05/sobre-progresiva-diminucion-do-apoio.html> [Last accessed 14/10/2020]
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. 2010. “La traducción en Galicia y la industria editorial (1980-2008)”. In: Gallén, Enric, Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Series: Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico. Vol. 2. Berna: Peter Lang, 2010.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A., Galanes Santos, I., Luna Alonso, A. & Montero Küpper, S. (2011) “A literatura galega en inglés. Unha realidade emerxente”. *Grial. Revista Galega de Cultura*, Vol. 191, T XLIX, 2010.
- JAUSS, H. R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- LINARES, L. 2019. ‘Rhetorical Translations? Attitudes towards Galician literature in English. Association of Hispanists of Great Britain and Ireland Conference, Durham University 8/04/2019 – 10/04/2019. [Oral presentation].
- LUNA ALONSO, A. 2005 “A literatura galega traducida no estranxeiro: un intercambio desigual” *Grial. Revista Galega de Cultura*, Vol. 167, 2005.
- LUNA ALONSO, A., Montero Küpper, S. & Valado Fernández, L. (eds.) 2015. *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Bern: Peter Lang, 2005.
- . 2011. *Translation quality assessment policies from Galicia*. Bern: Peter Lang, 2011.
- . 2012. *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Bern: Peter Lang, 2012.
- MANSELL, R. 2017. “Where do borders lie in translated literature? The case of the changing English-language market”. In *TransUltrA: A Journal of Translation and Cultural Studies*, Vol. 9, no. 2, pp. 47-47.
- NOIA, C. 2006. “Tradución ao galego e do galego. A tradución de obras da literatura galega. In *Gran Enciclopedia galega*. Silverio Cañada (ed.), Vol. 44. Lugo: El Progreso, 2006.

- NILSSON, L. et al. 2017. *Crime Fiction as World Literature*. London/New York: Bloomsbury.
- REISS, K. & VERMEER, H.J. 1984/2013. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*, translated by C. Nord, English reviewed by M. Dudenhöfer. Manchester: St Jerome, 2013.
- SALDANHA, G. 2018. "Literary tourism: Brazilian literature through anglophone lenses". In *Translation Studies*, Vol. 11:3, pp. 245-260.
- SERRA PORTEIRO, E. 2015. *Performing Irishness: Translations of Irish Drama for the Galician State (1921-2011)*. University College Cork: Unpublished PhD thesis.
- SCHLEIERMACHER, F. 1813/2012. "On the different methods of translating". In Venuti, L. (ed.) *Translation Studies Reader* (3rd Ed.). London: Routledge, 2012.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- VENUTI, L. 1998. *The Scandals of Translation. Towards and Ethics of Difference*. London, Routledge, 1998.
- . 2004. "How to Read a Translation", *Words Without Borders* [Online]. Available at: <http://wordswithoutborders.org/article/how-to-read-a-translation>. [Last accessed: 19/04/2020].
- VIMR, O. 2019. "Supply-driven translation: compensating for lack of demand. In Rajendra, C., Stougaard-Nielsen, J. & Milutinovic, Z. (eds.). *Translating the Literatures of Small European Nations*. Liverpool University Press, 2019.
- ZHAO, W. 2009. "Literary criticism and the creation of Ibsen's image in China". In *Perspectives*, Vol. 17:3, pp. 137-149.

UNHA ANÁLISE DE VINTE ANOS DE TRADUCIÓN LITERARIA CARA AO BRETÓN¹

Robert Neal Baxter

Universidade de Vigo

baxter@uvigo.gal

<https://orcid.org/0000-0001-9484-5001>

[Recibido 20/04/20; aceptado 13/06/20]

Resumo

Tras expoñer a importancia da tradución no proceso de consolidación do canon literario das linguas minorizadas, este traballo analiza e resume de xeito pormenorizado os últimos vinte anos de traducións literarias cara ao bretón –dende o comezo do milenio– e abrangue diferentes aspectos: a evolución xeral ao longo do tempo, o público obxectivo, os xéneros e as autoras/es seleccionados para traducir, a variedade de linguas de partida e as tradutoras/es per se, incorporando a perspectiva de xénero cando for preciso. Como é unha parte fundamental do sector editorial, tamén se inclúe unha comparativa coas obras orixinais publicadas en bretón durante o mesmo período. Prestouse especial atención a avaliar a iniciativa do Programa de Traducións Literarias como un xeito de determinar e reorientar, potencialmente, a estratexia global para a tradución literaria de aquí en diante.

Palabras clave

Bretón; tradución literaria; normalización; lingua minorizada; análise cualitativa

Abstract

After presenting the key role played by translation in strengthening the literary canon of minoritized languages, this paper goes on to provide a detailed overview and analysis of the past twenty years of Breton literary translation since the turn of the millennium, covering a variety of aspects ranging from the overall evolution over time, target publics, the genres and the authors selected for translation, the range of source languages and the translators themselves, integrating a gender-based outlook whenever necessary. Taken as an integral part of the publishing sector, comparisons

1 Tradución ao galego de Alba Gil Vicente.

are drawn throughout regarding originals published in Breton for the same period. Particular emphasis is also laid on gauging the initial of the Literary Translation Program as a means of determining and potentially redirecting the overall strategy for literary translation going forwards.

Keywords

Breton; literary translation; planning; minoritized language; qualitative analysis

0. Introducción

Este artigo ofrece unha presentación e análise detalladas dos últimos vinte anos de tradución literaria cara ao bretón, durante o período entre o ano 2000 e o 2019 (ambos incluídos) e abrangue obras dirixidas tanto a público adulto como xuvenil. O estudo analiza diversos aspectos, dende a evolución xeral do sector ao longo do tempo en comparación co amplo sector editorial, o público obxectivo (adulto fronte a xuvenil), os xéneros e as autoras/es seleccionados e/ou elixibles para traducir, o rango de linguas de partida e as propias tradutoras/es, incluíndo cando for preciso a perspectiva de xénero.

O período de tempo analizado é o suficientemente extenso como para ofrecer unha visión xeral a longo prazo que revela a tendencia común – agás leves fluctuacións– ao tempo que resalta as desviacións importantes (á baixa e, especialmente, á alza) que son indicativas das tendencias e rumbos futuros.

Con base na premisa de que a tradución é unha parte esencial do amplo sector editorial para as linguas minorizadas como o bretón (véxase máis adiante), tíranse tamén comparacións en relación cos orixinais publicados en lingua bretoa durante o mesmo período. Aténdese especialmente ao impacto do Programa de Tradución Literaria (PTL), creado no ano 2013, para valorar ata que punto pode determinar e reorientar as estratexias de tradución neste campo de aquí en diante.

Para apreciar por completo o contexto no que se engloba o estudo, primeiro hai que ofrecer unha breve descrición da situación e do status actuais da lingua bretoa.

O bretón é a única lingua céltica moderna falada na Europa continental e, como parte da rama britónica, está directamente relacionada co galés, co córnico e, de xeito máis distante, coas linguas goidélicas faladas na Illa de Man, en Irlanda e en Escocia.

Por múltiples razóns, entre as que están a instauración da ensinanza obrigatoria en francés e a represión activa da parte da República Francesa, a lingua experimentou unha redución significativa no número de falantes dende mediados do século xx. A cifra caeu dun millón de falantes en 1950 a non máis de 213.000 falantes en 2018, isto é, o 5,5% da poboación dos 5 Departamentos da rexión histórica da Bretaña segundo unha recente enquisa oficial realizada pola rexión bretoa (ver Rannvro Breizh/Région Bretagne, 2018), malia que o reparto é moi desigual, tanto por territorios como por grupos de idade.

A diferenza do galés ou do irlandés, o bretón aínda carece de status e recoñecemento oficial e calquera iniciativa por normalizar o seu uso na

esfera pública segue a verse afectada pola hostilidade e a evidente represión dos poderes existentes, xa sexan instrumentos do propio Estado Francés ou portavoces electos da Bretaña, como se demostrou na recente batalla legal que se desatou pola negativa a permitir que unha crianza fose rexistrada co nome *Fañch*, alegando que a letra ‘ñ’ non é ‘caracteristicamente francesa’ e polo tanto ameaza a unidade do Estado².

En contra das crenzas da oposición actual, non obstante, véñse producindo un crecemento estable do interese polo idioma que repercutiu no lento pero seguro proceso de rexeneración e revitalización da lingua durante as últimas décadas, como testemuña o crecemento exponencial, ano tras ano, do número de crianzas que asisten a clases bilingües que alcanzou as 18.000 alumnas/os no ano 2018 (i.e. aproximadamente o 2% de todo o alumnado da Bretaña), cun 73% da xente a favor de que as escolas impartan máis bretón segundo a enquisa citada anteriormente.

A lingua bretoa é máis visible na esfera pública grazas, en gran parte, á creación da *Ofis Publik as Brezhoneg* [Oficina Pública da Lingua Bretoa] en 2010, responsable, entre outras actividades, da posta en marcha e supervisión da iniciativa *Ya d’ar brezhoneg* [‘Si ao bretón’] deseñada para comprometer a sociedade civil e a administración local para que promovan e estimulen o uso da lingua no día a día. Tamén se produciu un aumento significativo do interese pola aprendizaxe adulta de linguas, agora suxeita a financiamento rexional³.

Todos estes factores axudaron a incrementar o número de persoas alfabetizadas en lingua bretoa e, polo tanto, a ampliar a posible demanda de literatura de todo tipo en bretón, incluídas as traducións.

1. Tradución e linguas minorizadas

En linguaxe coloquial, ‘traducir’ adoita ser entendido como unha actividade que só ten unha función comunicativa, i.e. permitir que os falantes dunha lingua accedan aos traballos escritos nun idioma diferente co que non están familiarizados. Se ben este é moitas veces o caso, unha visión tan reduccionista non ten en conta a multiplicidade de funcións que cumpren as traducións, moitas das cales son importantes para as linguas minorizadas:

even as a communicative activity, translation is not always associated with a lack of understanding. When a given company makes the decision to have its advertisements or the labels of its products translated into the minority language of a state, such decision [*Sic.*] is not motivated by the inability of the recipients to understand the major language (García González 2002, p. 107).

2 Para todos os detalles sobre o caso e as fontes ver: https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Fañch

3 Para a declaración de intencións do PTL ver: <http://www.brezhoneg.bzh/156-opab.htm>
Para unha descrición detallada da iniciativa *Ya d’ar brezhoneg* ver: <http://www.brezhoneg.bzh/82-ya-d-ar-brezhoneg.htm>

Para máis información sobre as axudas á educación para adultos ver: <https://www.bretagne.bzh/actions/langues-regionales/breton/se-former-langue-bretonne/>

Con base na teoría dos polisistemas concibida por Itamar Even-Zohar –para explicar a complexidade inherente a cada cultura así como a interacción entre culturas no tocante á lingua, á literatura e á tradución como intercambio intercultural– e desenvolvida por Gideon Toury, os estudos influentes neste campo (e.g. Cruces Colado, 1993; Fernández Rodríguez, 1995) e estudos posteriores destacan o papel esencial que xoga a tradución (Luna Alonso, 2006; 2012, p. 23-26; Zabaleta, 2002) e a interpretación (Baxter, 2013) nas linguas minorizadas. En tales ocasións, a tradución pode contribuír a aumentar o status da lingua co fortalecemento do «feble» sistema literario propio (Toury, 1985, p. 3) grazas á importación de obras literarias doutros sistemas, especialmente aquelas de recoñecido prestixio que veñen do comunmente chamado canon da ‘literatura universal’.

Isto enténdese mellor no ámbito do chamado «cultural turn» (xiro cultural) dos estudos sobre tradución que se produciu na década de 1980 (Liu, 2012; Snell-Hornby, 2006, p. 47-67) e, máis concretamente, o «sociological turn» (xiro sociolóxico) (Angelelli, 2014), tamén chamado ‘socio-tradución’ (Gambier, 2006, p. 2007) ou ‘socioloxía da tradución’ (Wolf & Fukari, 2007). Este novo paradigma proporciona un sólido marco interdisciplinario para explorar e comprender o papel sociocultural que xoga a tradución como parte fundamental de, ou como ferramenta para, potencialmente, ampliar os esforzos de normalización lingüística das linguas minorizadas (Díaz Fouces, 2005). De feito, se como afirma St-Pierre (2005), o papel que xoga a tradución como práctica cultural non é unha esaxeración, moito menos o é no caso das linguas minorizadas e dos sistemas culturais asociados a estas.

Existe, de feito, unha longa tradición de traducir para consolidar e expandir o sistema literario bretón, ao tempo que se expón ás influencias externas para renovo estilística e tematicamente, remontándose ata a xeración *Gwalarn* (*Skol Walarn*), que toma o nome da revista literaria homónima fundada en 1925 (ver Favereau, 2003), e que vía a tradución como unha parte fundamental da súa misión para «creat[ing] a new Breton literature that could be counted among international Modernist literatures». (Denez & Hupel, 2011)

Alguns exemplos importantes de traducións destacadas deste período realizadas por autoras/es a título persoal inclúen (en orde cronolóxica): *Riders to the Sea* (‘os xinetes ao mar’) de Synge (trad. Youenn Drezen, 1926); *The Queen of Spades* (*Пиковая дама*/‘a dama de picas’) de Pushkin (trad. Roparz Hemon a través do inglés, 1928); *The Taming of the Shrew* (‘a fera domada’) e *The Merchant of Venice* (*O Mercader de Venecia*) de Shakespeare (trad. Yann-Loeiz, 1927); cinco historias de *The Decameron* (*O Decamerón*) de Boccaccio (trad. Roparz Hemon, 1931); *Doctor Faustus* (‘doutor Fausto’) de Christopher Marlowe (trad. Roparz Hemon, 1934); *Reynard the Fox* (*Reineke Fuchs*/‘Reynard o raposo’) de Goethe (trad. Jakez Riou, 1936); *The Shadow of the Glen* (‘a sombra do val’) de Synge (trad. Youenn Drezen, 1938); *Macbeth* de Shakespeare (trad. Roparz Hemon, 1941); *The Mayor of Zalamea* (*El Alcalde de Zalamea*) de Calderón de la Barca (trad. Youenn Drezen, 1942).

Tras presentar a metodoloxía empregada, na que se inclúen os criterios de selección do conxunto de datos sobre as compañías editoriais incluídas no estudo, este artigo presenta unha análise das traducións publicadas

en lingua bretoa entre os anos 2000 e 2019 en comparación cos orixinais publicados no mesmo período. Para isto estudáronse diferentes aspectos no marco da política lingüística das linguas minorizadas, para as que a tradución é considerada unha parte fundamental do sector editorial en xeral.

2. Metodoloxía

A información recompilada e analizada abrangue obras de ficción literaria adulta e xuvenil. Para manter a coherencia interna do grupo de datos, as novelas gráficas –que representan unha fracción insignificante das traducións publicadas ao longo deste período– tamén foron excluídas do grupo xunto cos títulos dirixidos a público xuvenil moi novo ou infantil.

Co mesmo obxectivo de manter a coherencia do grupo de datos, só se inclúen neste estudo obras completas e se exclúen as pasaxes e outros fragmentos traducidos ao bretón tales como os que se publican de xeito habitual en revistas literarias de renome, como a bimestral *Al Liamm-Tir na nÓg*⁴, con máis de 400 números publicados na actualidade dende a súa presentación en 1946, e que conta cunha sección dedicada especificamente ás traducións, en liña coa tradición *Gwalarn* que merecería o seu propio estudo á parte.

Como non existe unha base de datos dispoñible para as traducións ao bretón á altura de, por exemplo, a pioneira Biblioteca de Tradución Galega⁵, foi necesario recompilar manualmente o corpus a analizar mediante fontes primarias e secundarias fiables en liña.

As fontes primarias utilizadas foron as seguintes, remitindo á versión en bretón do sitio web sempre que estiver dispoñible:

2.1. Fontes primarias⁶:

- *Kuzul ar Brezhoneg (Bodad aozadurioù sevenadurel brezhonek)* [‘O Consello Bretón. Consorcio de Asociacións Culturais en Lingua Bretoa’]: Este sitio web xestionado polo Consorcio Cultural creado en 1952 inclúe un extenso catálogo actualizado que abrangue 14 editoriais de libros, revistas e CD-DVD para todas as idades, maioritariamente en lingua bretoa, mais tamén en francés e inglés, cun total de 916 libros dispoñibles en bretón, que inclúen tanto literatura como obras de non ficción, dicionarios e gramáticas;
- *Klask. Stal ar brezhoneg* [‘Busca. A tenda da lingua bretoa’]: Este sitio web comercial presenta unha ampla variedade de libros e CD-DVD relacionados coa Bretaña publicados por 76 compañías

4 Consultar o sitio web oficial: www.alliamm.bzh

5 *Biblioteca de tradución galega* (Bitraga): <https://bitraga.gal/>

6 Os sitios web en cuestión pódense consultar en:
<https://www.brezhoneg.org/br/catalogues>
<http://www.klask.com/>

editoriais (malia que 51 delas só inclúen entre 1 e 5 títulos) en francés e bretón, cunha ampla selección de literatura bretoa, obras de non ficción, dicionarios e obras relacionadas coa linguaxe para lectoras/es de todas as idades.

Estas dúas fontes primarias foron empregadas xunto cos sitios web oficiais dos propios editores segundo for necesario. As mencións ás fontes secundarias que aparecen a continuación son puntuais para completar información ou obras que faltaban nas fontes primarias:

2.2. Fontes secundarias⁷:

- *COOP Breizh*: Sitio web da tradicional e coñecida empresa cooperativa cultural fundada en 1957 pola confederación de Círculos Celtas de música tradicional e danza *Kendalc'h*. Está especializada na produción, publicación e distribución de literatura e música, e exhibe libros e outros elementos relacionados coas culturas celta e bretoa, cunha ampla selección de libros de todo tipo en lingua bretoa organizados por xéneros e grupos de idade na sección do catálogo 'Libros en Bretón', cunha subsección dedicada especificamente ás 'Traducións de Obras Clásicas'.
- *Wikipedia*: A versión bretoa da afamada enciclopedia colaborativa aberta ofrece tres entradas moi útiles que proporcionan unha grande cantidade de información detallada e organizada sobre o ano, xénero e lingua de partida das obras traducidas, así como información sobre as propias tradutoras/es, a saber:
'Lista de libros en bretón traducidos de outros idiomas'
'Lista de libros en bretón traducidos de outros idiomas por ano'
'Lista de tradutoras/es de lingua bretoa e os libros que traduciron'
- *Bibliothèque Nationale de France (BnF)*: A base de datos en liña do Catálogo Xeral da Biblioteca Nacional de Francia. Por lei, unha copia de cada obra publicada no Estado Francés debe ser depositada e debería, polo tanto, estar dispoñible para consulta no catálogo independentemente do idioma. Os rexistros inclúen normalmente detalles sobre a tradutora/or e a lingua de partida.

⁷ Os sitios web son:

<https://www.coop-breizh.fr/1030-livres-en-breton>

https://br.wikipedia.org/wiki/Roll_al_levrioù_e_brezhoneg_troet_diwar_yezhoù_all

https://br.wikipedia.org/wiki/Roll_al_levrioù_brezhonek_troet_diwar_yezhoù_all_hervez_ar_bloavezhioù

https://br.wikipedia.org/wiki/Roll_an_droourien_vrezhonek_hag_al_levrioù_troet_ganto

<https://catalogue.bnf.fr/index.do>

2.3. Grupos editoriais seleccionados

Esta análise cínguese exclusivamente á literatura traducida dirixida a un público adulto e xuvenil. Algunhas das editoriais máis coñecidas foron excluídas do estudo por mor de que publican traballos que están dirixidos principal ou exclusivamente a un público xuvenil moi novo ou infantil, en particular *Sav-heol*, *Bannou-Heol*. Os traballos destas características tamén foron excluídos das editoriais incluídas no estudo cando for preciso.

As editoriais seleccionadas para o estudo (ver Táboa 1) están consolidadas e gozan de renome nos círculos en lingua bretoa, e son consideradas representativas da totalidade do sector pola súa contribución ao campo da literatura bretoa en xeral, i.e. tanto traballos orixinais como traducións, en termos de volume e número de obras producidas.

O principal conxunto de grupos editoriais analizados é o seguinte:

- *An Alarc'h*: Consolidado en 2003 está especializado en libros en lingua bretoa ou relacionados coa mesma. Conta cunha grande proporción de obras traducidas.
- *Aber*: Asociado á revista literaria homónima fundada no ano 2000 publica exclusivamente en lingua bretoa e conta cunha porcentaxe importante de obras traducidas.
- *Al Liamm*: O grupo de máis antigüidade especializado en literatura en lingua bretoa e orixinalmente asociado á revista literaria homónima (ver enriba). Publica exclusivamente en lingua bretoa.
- *Al Lanv*: Asociado á revista mensual do mesmo nome que apareceu por primeira vez en 1980. Publica exclusivamente en lingua bretoa.
- *Hor Yezh*: Creado en 1980, está especializado exclusivamente en literatura en lingua bretoa. Non está relacionado co xornal lingüístico homónimo en bretón.
- *KeitVimp Bev*: Creado en 1982, está especializado en literatura en lingua bretoa destinada a lectores infantís e xuvenís (incluídas as bandas deseñadas) e a aprendices de máis idade. Os datos recompilados neste estudo exclúen todas as obras para crianzas e xente de menos de 15 anos –segundo as seccións do seu catálogo–. Esta compañía é tamén responsable do semanario *YA!*.
- *Skrid*: Naceu como unha colección dentro da compañía *Hor Yezh* e actualmente opera como editorial de seu. Edita libros exclusivamente en lingua bretoa.
- *Skol Vreizh*: Creada pola asociación *Ar Falz*, fundada en 1932, está especializada na cultura e lingua bretoas. Malia que publica

principalmente en francés, tamén ofrece unha gran selección de obras en lingua bretoa.

Tamén se considerou necesario incluír unha serie de traducións illadas consideradas importantes, ben pola relevancia do título en cuestión, ben para representar fielmente o número de linguas de partida que foron publicadas por outras editoriais especializadas xeralmente en campos diferentes ao da literatura en lingua bretoa e que, doutro xeito, quedarían fóra do estudo. As traducións e as editoriais en cuestión son as seguintes:

- Publicadas por *Le Temps/An Amzer*, unha pequena editorial creada no ano 2010 que publica principalmente en francés, con algunhas publicacións en bretón e en galó:
- [Inglés] *Harry Potter e a pedra Filosofal* de J. K. Rowling (trad. Mark Kerrain, 2012)
- [Inglés] *Harry Potter e a Cámara dos Segredos* de J. K. Rowling (trad. Mark Kerrain, 2017)
- Publicadas por *An Treizher*, unha pequena editorial creada en 1997 e especializada principalmente en obras teolóxicas en lingua bretoa:
- [Ruso] *The Dream of a Ridiculous Man (Сон смешного человека / ‘o soño dun home ridículo’)* de Fyodor Dostoyevsky (trad. André Markowicz & Yann-Varc’h Thorel, 2006)
- [Ruso] *The Twelve (Двенадцать / ‘Os doce’)* de Alexander Blok (trad. Koulizh Kedez & André Markowicz, 2000)
- Publicada por *Apogée*, unha compañía creada en 1991 que publica obras literarias e de non ficción principalmente en francés, pero que tamén ofrece unha pequena selección de obras, principalmente de non-ficción, en lingua bretoa:
- [Chinés] *Soul Mountain (靈山 / ‘a montaña da alma’)* de Gao Xingjian (trad. Yann-Varc’h Thorel, 2010)
- Publicada por *A.R.D.A.*, unha compañía en aparencia inexistente que, segundo parece, está sita en Argenteuil.
- [Inglés] *O Hobbit* de J.R.R. Tolkien (trad. Alan Dipode, 2001)

- Publicadas por *Sav-Heol*, un grupo creado en 1991 e actualmente especializado exclusivamente en libros en lingua bretoa para estudantes e crianzas:
- [Francés] Selección de relatos curtos de Guy de Maupassant (trad. Mark Kerrain, 2018)
- [Galego] *Cartas de inverno* de Agustín Fernández Paz (trad. Mark Kerrain, 2013)
- Publicada por TIR (*Travaux d'Investigation et de Recherche*), creada en 2007 polo Departamento de bretón da Universidade de Roazhon (Rennes) 2, está especializada en investigación lingüística e literaria:
- [Alemán] *Night songs (Nachtgesänge / 'cancións de noite')* de Friedrich Hölderlin (trad. Aleksandr ar Gall, Bernez Tangi, Gwendal Denez & Jean-Frédéric Kirjuhel, 2015)

A Táboa 1 presenta os detalles en orde alfabética, empresa por empresa, dos libros publicados en lingua bretoa no período analizado, tendo en conta tanto as obras orixinais como as traducións, coa porcentaxe de traducións de cada editorial indicada entre parénteses. Os orixinais publicados polas seis editoriais que conforman as fontes secundarias marcadas cun asterisco non se tiveron en conta a efectos comparativos neste estudo.

	Orixinais	Traducións
<i>An Alarc'h</i>	37	25 (40,3%)
<i>Aber</i>	23	8 (25,8%)
<i>Al Liamm</i>	59	11 (15,7%)
<i>Apogée</i>	*	1 (-)
<i>A.R.D.A.</i>	*	1 (-)
<i>An Treizher</i>	*	2 (-)
<i>Al Lanv</i>	12	16 (57,1%)
<i>An Amzer</i>	*	2 (-)
<i>Hor Yezh</i>	26	24 (48%)
<i>Keit Vimp Bev</i>	122	11 (8,3%)
<i>Sav-Heol</i>	*	2 (-)
<i>Skrid</i>	10	9 (47,4%)
<i>Skol Vreizh</i>	39	7 (15,2%)
<i>TIR</i>	*	1 (-)

Táboa 1: Obras de ficción orixinais e traducidas publicadas por editorial (2000-2019).

Tendo en conta as diferenzas no volume total de obras publicadas por cada editorial en termos absolutos, táboa mostra claramente que a proporción de traducións varía tremendamente dunha editorial a outra, sendo algunhas máis dependentes das traducións ca outras, e.g. *Skrid* (15,1% por riba da media cun 32,2%) e *An Alarc'h* (8% por riba da media). No caso de *Al Lanv* (24,8% por riba da media), o número de traducións publicadas supera o de obras orixinais. No outro extremo, en comparación, a porcentaxe de traducións é considerablemente inferior en *Skol Vreizh* (17,1% por baixo da media) e especialmente en *Keit Vimp Bev* (24,0% por baixo da media).

3. Análise

Este estudo céntrase exclusivamente nas obras literarias de ficción que representan o grosor das traducións publicadas durante o período analizado (93,1%), fronte ás 9 obras de non ficción (6,9%), 4 das cales foron publicadas no mesmo ano (2015). As obras de non ficción traducidas abranguen diversas temáticas, dende clásicos como *Se isto é un home*, de Primo Levi (trad. Serj Richard, 2015), *Sola Fide* ('só pola fe') de Martin Luther (trans. Gérard Cornillet, 2016) e activismo político (*Désobeir : le petit manuel* 'desobedecer, o pequeno manual', de Xavier Renou, (trans. Dewi Siberil, 2015) ata historia bretoa, cunha obra bilingüe en dous volumes sobre os celtas⁸.

Tras expoñer en xeral a evolución –durante as dúas décadas analizadas– do número de obras traducidas en comparación co de orixinais, e de facer unha descrición do *Programa de Tradución Literaria* (PTL), este estudo analiza especificamente o público obxectivo (no ámbito especificado); os xéneros, as autoras/es e as obras seleccionadas e/ou elixibles para traducir; as linguas de partida; e as tradutoras/es implicadas. Sempre e cando proceda, preséntase unha análise con perspectiva de xénero.

3.1. Perspectiva xeral

A Fig. 1 mostra a tendencia xeneralizada do sector editorial en lingua bretoa (so ficción), no período de 20 anos analizado. A calma que tivo lugar entre os anos 2000 e 2004 foi seguida por un crecemento exponencial en 2005 tanto das traducións como dos orixinais, malia que foi máis notable para estes últimos. A partir de entón, a tendencia ascendente gradual estabilizouse, cuns incrementos menores en 2013 e 2016, neste caso un pouco máis pronunciados para as traducións que para os orixinais, antes de reducirse levemente en 2019 despois do auxe inicial.

O feito de que as traducións evolucionen máis ou menos en paralelo ás obras orixinais publicadas en lingua bretoa indica claramente que a tradución é unha parte esencial do sector editorial en lingua bretoa. Tamén

8 *Ar Gelted kozh* 1. *An ergerzhout hag ar c'henwerzh / Les celtes* 1. *Les moyens de communications et le commerce and Ar Gelted kozh* 2. *Ijinerezh, labour-douar ha sevel-loened / Les Celtes* 2. *Techniques, agriculture et élevage*, baseados nos apuntes escritos orixinalmente en francés por Meven Mordiern a mediados do século 20, e traducidos ao bretón por François Vallée (alias Abherve), reeditados en formato libro no ano 2015 e no ano 2017 respectivamente.

se fai evidente grazas a este gráfico comparativo que mentres a proporción de obras traducidas varía entre editoriais –como xa se indicou previamente (ver Táboa 1)– a proporción global de traducións mantense estable, xeralmente, en proporción ás publicacións globais do sector.

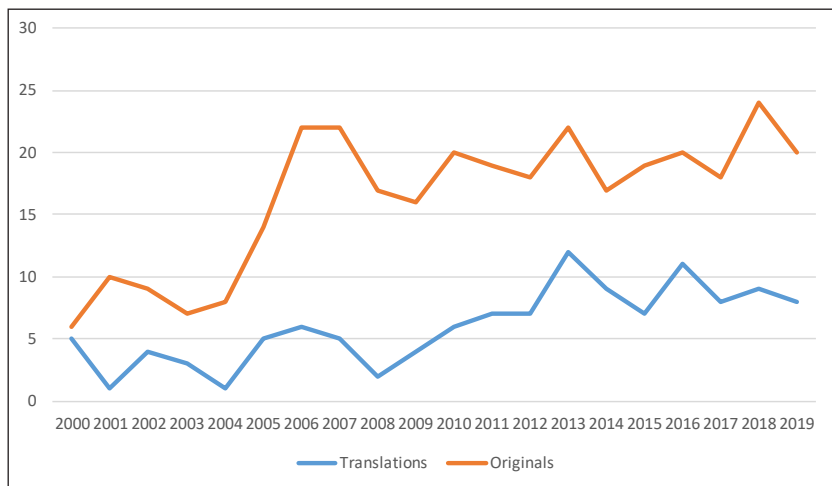


Fig. 1. Detalles por ano das obras de ficción orixinais e traducidas (2000-2019).

O auxe rexistrado en 2013 coincide coa primeira tradución publicada co apoio do Programa de Tradución Literaria (*Programm treñ lennegel*)⁹, que funciona baixo os auspicios da Oficina da Lingua Bretoa (ver enriba). Ata a data, o Programa financiou 29 traducións¹⁰ distribuídas por diversas editoriais que representan máis dun terzo (38%) de todas as traducións publicadas durante o período analizado. Tamén cómpre mencionar que este aumento reflicte un crecemento similar, malia que menos significativo, no número de orixinais financiados por Rannvro Breizh /Région Bretagne (rexión da Bretaña) que precede ao programa de tradución¹¹.

Na liña destes esforzos por impulsar o canon literario mediante as traducións ao tempo que se facilita o acceso directo á literatura universal sen ter que recorrer ao francés, o obxectivo marcado polo Programa é o de consolidar a posición do bretón como lingua para a comunicación e a expresión cultural. Os lectores de fala bretoa, e especialmente a mocidade, deben poder familiarizarse coa literatura universal de xeito directo mediante o bretón.

9 Para máis información sobre o Programa e as obras elixibles para financiamento ver: <http://www.brezhoneg.bzh/71-programm-trein-lennegel.htm>

10 Dúas delas non incluídas aquí son a novela gráfica *Persepolis* de Marjane Satrapi e a obra de non-ficción *If This Is a Man* de Primo Levi

11 Para a información completa ver: <https://www.bretagne.bzh/br/aides/fiches/edition-ouvrages-breton/>

Centrarse nas traducións enriquecerá de xeito inevitable a lingua Bretoa e, a longo prazo, afoutará á xente para que cree novas obras en bretón (tradución propia a través do inglés)¹².

No que respecta ás linguas de partida, das 131 obras aptas para recibir financiamento mediante o Programa (ver Fig. 2) a maioría –preto da metade– son en inglés, (63: 48,1%), seguidas de lonxe polo francés (19 obras: 14,5%), case á par co castelán (17 obras: 13,0%) e o alemán (9 obras: 6,9%).

En certa medida, estes datos son similares aos obtidos da análise das obras traducidas no período en cuestión (ver Fig. 3), malia que outras linguas de partida elixibles para seren subvencionadas non están a recibir atención (a saber: o albanés, o arábigo, o éuscaro, o checo, o xaponés, o noruegués ou o portugués), posiblemente por mor da pouca dispoñibilidade de tradutoras/es.

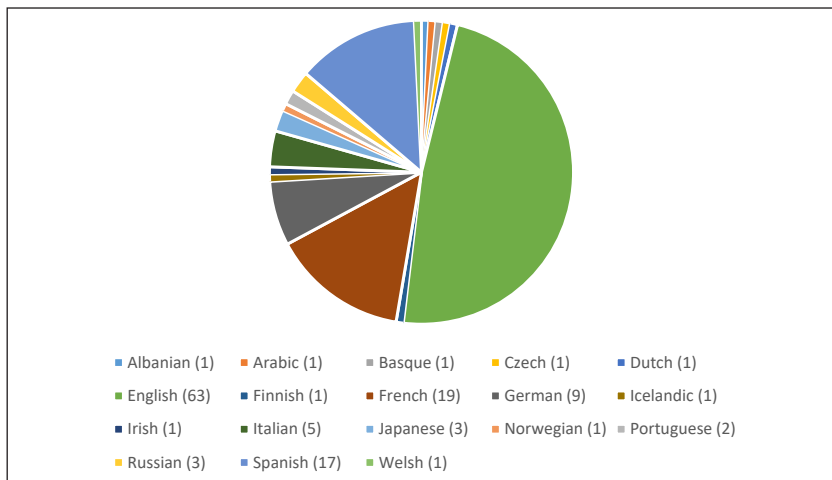


Fig. 2. Detalle das linguas de partida das obras elixibles para subvención mediante o Programa de Tradución Literaria.

Pode resultar sorprendente que, malia a súa afinidade cultural e histórica, a lista só inclúa dúas obras escritas orixinalmente nalgunha das outras linguas celtas, isto é, o galés (*Un Nos Ola Leuad* [*One Moonlit Night*/'unha noite de luar'] de Caradog Pritchard) e o irlandés (*An Béal Bocht/A Boca Pobre* de Brian Ó Nualláin¹³), aínda que este último semella que foi traducido finalmente da versión en inglés *The Poor Mouth* (trad. Kristian ar Braz, 2014).

12 “Lañset eo bet ar programm-mañ abalamour da ziazezañ plas ar brezhoneg evel yezh kehentiñ ha yezh a sevenadur. Dav eo d’al lennerien vrezhonek, ar re yaouank peurgetket, gallout ober anaoudegezh gant lennegezh ar bed-holl war-eeun dre ar brezhoneg. Ma vez lakaet ar pouez war al labour treiñ-se e vo pinvidikaet ar brezhoneg a-dra-sur ha war hir dermen e vo broudet an dud da grouiñ oberennoù nevez e brezhoneg.”

13 (Anglicizado: Brian O’Nolan). Esta obra foi publicada baixo o pseudónimo Myles nag Copaleen, aínda que o autor é máis coñecido polo seu pseudónimo Flann O’Brien.

Tampouco aparece nesta listaxe o grego moderno pese ao número de obras traducidas dende esta lingua, algo que mostra a aparente dispoñibilidade de, polo menos, unha tradutora/or en activo.

3.2. Público Obxectivo (grupos de idade)

Tendo en conta que as obras dirixidas especificamente ao público infantil foron excluídas do estudo, no que respecta á idade do público obxectivo –e malia a dificultade que supón establecer unha clara distinción entre o público obxectivo adulto e xuvenil cando non se indica especificamente a idade de lectura (como é o caso de certas series publicadas por Keit Vimp Bev)– os datos recompilados revelan que a inmensa maioría (67%) das traducións publicadas están dirixidas principalmente a un público adulto. Só unha cuarta parte das obras están dirixidas claramente a un público xuvenil, e o 8% restante (6 obras entre as que están *Animal Farm* de George Orwell e *David Copperfield* de Charles Dickens) non están dirixidas a un público determinado.

Estas cifras varían un pouco se as comparamos coas das obras orixinais publicadas en lingua bretoa durante o mesmo período. A porcentaxe de obras dirixidas a un público xuvenil é lixeiramente superior (39,4%), e só un pouco máis da metade están especificamente dirixidas a un público adulto (57,5%). O restante 3,1% non está dirixido a un público determinado. Esta diverxencia pode deberse ao tipo de libros considerados elixibles para seren apoiados polo PTL e que están dirixidos case exclusivamente a lectores de maior idade.

3.3. Xéneros

As obras clásicas de ficción en prosa, tanto os clásicos históricos e canónicos «nacionais» como os clásicos máis recentes e modernos (no sentido máis amplo do termo, i.e. obras moi coñecidas internacionalmente), dirixidos principal mais non exclusivamente a un público adulto, ocupan un lugar destacado na lista de obras traducidas, dende Shakespeare (*Macbeth*, *The Taming of the Shrew* –‘a fera domada’–, *The Comedy of Errors* –‘a comedia dos erros’–, *Otelo*, *Romeo e Xulieta*), Molière (*The Misanthrope* /‘o misántropo’) e Cervantes (*Don Quixote*) por unha banda, ata Albert Camus (*O Estranxeiro*), Franz Kafka (*A Metamorfose*, *O Proceso*), Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*, *A Pantasma de Canterville*), Arthur Conan Doyle (*O Can dos Baskerville*), Agatha Christie (*Dez Negriños*, *Asasinato no Orient Express*, *O Asasinato de Roger Ackroyd*) e J. K. Rowling (*Harry Potter e a Pedra Filosofal*, *Harry Potter e a Cámara dos Segredos*), por outra.

En total, as obras deste tipo representan o 42,1% das obras traducidas durante os 20 anos do período analizado. Isto concorda coa listaxe de títulos considerados aptos para recibir financiamento do PTL, composta principalmente por obras modernas de renome fundamentalmente en forma de novela, con algunha aparición de autores canónicos «nacionais» (i.e. Molière e Shakespeare).

A prosa, en concreto as novelas, representan o groso das traducións publicadas durante o período analizado, mentres que a poesía representa un mero 5%. Como tal, a poesía está considerablemente infrarrepresentada nas

traducións se a comparamos coa suma de obras poéticas orixinais publicadas en bretón durante o mesmo período, que representan case o dobre cun 9,2%. A poesía aparece de xeito moito menos destacado na listaxe de obras elixibles para recibir financiamento mediante o PTL, coa única e destacable excepción das fábulas de prosa poética *The Prophet* ('o profeta') de Kahlil Gibran.

Finalmente, tamén cabe mencionar que malia que as obras teatrais representa só o 3,7% dos traballos orixinais publicados, esta porcentaxe aumenta significativamente ata un 9,2% no caso das traducións, con obras tales como *Ubú Rei (Ubu roi)* de Alfred Jarry, traducida ao bretón polo dramaturgo, escritor e actor bretón Goulc'han Kervella (2008). Non obstante, tamén se inclúen algúns clásicos, que engloban as obras da Antigua Grecia como a reedición do 2003 da tradución do *Prometheus Bound (Προμηθεὺς Δεσμώτης*/'Prometeo encadeado') de Esquilo realizada por Youenn Drezen en 1928, que podería ser clasificada de xeito alternativo como un «clásico» no canto de como unha obra de teatro per se. Mais as obras de teatro non figuran en absoluto na listaxe de obras elixibles para seren financiadas mediante o PTL, a excepción dos casos puntuais de obras clásicas de autores «nacionais», a saber Shakespeare e Molière.

Pola súa banda, a listaxe proposta polo PTL inclúe seis novelas gráficas, e.g. *Footnotes in Gaza* ('notas ao pé de Gaza') de Joe Sacco, *Maus* de Art Spiegelman e *Persépole* de Marjane Satrapi (trad. Tual Kerrain, 2015), que son, como se indicou anteriormente, un xénero moi pouco traducido en xeral.

En resumo, centrándose na literatura moderna –principalmente en forma de novela– o PTL marca o cambio de dirección das políticas de tradución no tocante ás prácticas do sector anteriormente non planificadas. E, malia que a implantación do PTL non supón a imposición das súas estratexias na totalidade do sector editorial/de tradución, é posible que teña un efecto nestes debido ao apoio oficial baixo a égida da Oficina Pública da Lingua Bretoa, algo que pode ser (ou non) decisivo a longo prazo.

3.4. Autoras/es

Incluídos os volumes colectivos, as obras traducidas cobren un total de 99 autoras e autores diferentes. A maioría das autoras/es elixidas para traducir só se ven representadas por unha obra, a excepción das seguintes (en orde descendente):

Peter Tremayne (5)
Tadhg Mac Dhonnagáin (4)
Laurence Lavrand (4)
PetrosMarkaris (4)
William Shakespeare (4)
Agatha Christie (3)
Italo Calvino (2)
Anne Guillou (2)
Franz Kafka (2)
Jack London (2)
J. K. Rowling (2),

Robert Louis Stevenson (2),
Oscar Wilde (2)
Stefan Zweig (2)

Normalmente é de esperar que o nivel de representación de calquera autora/or –expresado mediante o número de obras seleccionadas para traducir (especialmente no caso dun mercado tan limitado como o que tratamos aquí)– sería un símbolo da súa importancia como autora/or, nun ou outro sentido (clásicos, autoras/es populares e best-sellers, gañadoras/es do premio Nobel, etc.).

Non obstante, non sempre é o caso. En determinadas ocasións, a motivación para traducir múltiples obras está clara, como no caso da fama da saga de *Harry Potter*, de Agatha Christie (potenciada por numerosas adaptacións para cine e televisión), ou a reputación de autoras/es da talla de Kafka, Calvino, Stevenson ou Shakespeare como referentes clásicos da «literatura universal».

Nalgúns casos, isto se debe a que se traduce unha serie de libros da mesma autora/or, como é o caso de Tadhg Mac Dhonnagáin. Noutros casos, semella estar motivado polos gustos persoais da tradutora/or, como no caso de Peter Tremayne e Petros Markaris, ambos traducidos sistematicamente ao bretón polos mesmos tradutores malia que ningún é considerado sumamente popular ou representativo das literaturas inglesa ou grega respectivamente. Tamén pode (ou non) resultar relevante que, alén da calidade do seu traballo, Laurence Lavrand sexa irmá do xefe da editorial responsable de publicar as traducións das súas obras.

Esta situación pode ser percibida como resultado da falta de planificación consciente ou «unplanned planning» (‘planificación non planificada’) (Díaz Fouces, 2005b, p. 8) dentro do propio sector, que iniciativas como o PTL poden axudar a compensar mediante unha selección racionalizada das traducións ao bretón.

No que respecta ao xénero das autoras/es –tendo en conta que varias obras teñen autoría múltiple e que o número total de autoras/es non se corresponde exactamente co número de obras traducidas– as obras de autoras representan só o 15,2% do total. Malia que o mundo da literatura en lingua bretoa está, en xeral, dominado por autores masculinos, as cifras para as traducións son considerablemente inferiores ás das obras orixinais, nas que as mulleres representan o 19,5% de todas as autoras/es publicados durante o período de 20 anos. Isto confirma a hipótese de que as autoras se confrontan a un dobre filtro no proceso de selección para seren traducidas: primeiro, na fase de publicación inicial, na que están infrarrepresentadas en xeral, e logo tamén na fase de tradución, na que moitas máis quedan polo camiño¹⁴.

14 Este tamén é o caso para outras linguas, en particular na versión preliminar aínda non publicada dun estudo en curso que analiza un período de 30 anos de publicacións en galego, realizado polo autor deste traballo, no que a hipótese do dobre filtro tamén se postula como unha posible explicación para a evidente infrarrepresentación das escritoras na tradución. Cf. Baxter (2020).

3.5. As linguas de partida

Para poder determinar as linguas e culturas predominantes nas traducións e o seu consecuente impacto relativo no canon xeral da literatura bretoa, esta sección analiza as linguas de partida nas que se publicaron orixinalmente as obras, que pode ou non coincidir coa lingua do texto de partida empregado para a tradución ao bretón nos casos de tradución mediada, que son os menos.

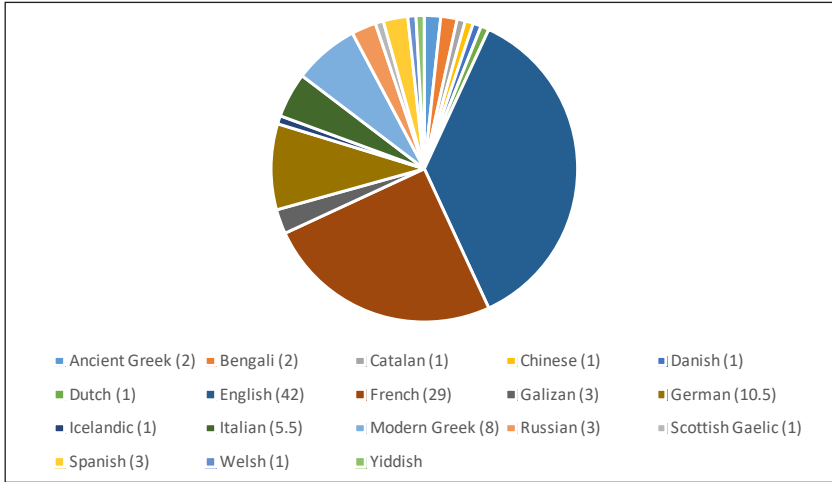


Fig. 3. Detalle das linguas de partida das traducións publicadas (só ficción).

Non é de estrañar que o inglés estea á cabeza cun terzo de todas as obras traducidas dado que é a lingua dominante a nivel mundial na actualidade. Non obstante, si que resulta algo máis sorprendente que o francés sexa a segunda lingua de partida máis traducida, se ben moi por detrás do inglés, xa que os falantes de bretón na actualidade non teñen problemas para acceder ás obras na lingua orixinal. Neste caso, máis ca unha necesidade comunicativa ou de salvar unha fenda intercultural, a tradución forma parte, claramente, dun amplo abano de ferramentas para a normalización lingüística que pretenden crear un corpus literario que permita ós falantes de bretón ser completamente independentes do francés. A importancia simbólica de traducir a literatura francesa ao bretón, e polo tanto de establecer un atallo que evite por completo a lingua predominante, non pode ser subestimada.

Tamén resulta sorprendente que, dada a afinidade entre as dúas nacións, só unhas poucas obras estean traducidas da lingua celta irmá. Todas as obras traducidas do irlandés pertencen á mesma serie de literatura xuvenil, escrita por Tadhg Mac Dhonnagáin (todas traducidas por Padrig an Habask, 2018), e só un título foi traducido do galés, tamén para público xuvenil, en concreto *Iawn Boi?* ;-) de Caryl Lewis (tamén traducido por Padrig an Habask, 2007). Estas linguas tampouco ocupan un lugar destacado na listaxe do PTL (ver enriba Sección 3.1.).

Tamén hai que destacar que, malia o seu estatus como un dos principais idiomas a nivel mundial, o castelán representa só un 2,5% das traducións publicadas durante o período de 20 anos analizado, con só dúas obras en total: *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez (trad. Aleksandr ar Gall, 2017) e a obra en dous tomos que contén *Three Militiamen (Iru Gudari*/'tres milicianos') de Estepan Urkiaga Basaraz (alias Lauaxeta) mediado grazas á tradución ao castelán realizada por Manuel de la Sota (alias Txanka) e *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (trad. Youenn Drezen, 1942, reed. 2017). Esta cifra é sorprendentemente baixa se temos en conta a posición que ocupa o castelán na listaxe de libros elixibles para seren financiados mediante o PTL, en terceiro lugar tras o inglés e o francés cun 13,0% (ver Fig.2).

Por outra banda o grego moderno, que non aparece na listaxe do PTL, ocupa un lugar importante na listaxe de traducións publicadas, todas realizadas por Alan Botrel e catro delas pertencentes ao mesmo autor, Petros Markaris. Existen dúas traducións do bengalí, a saber: *Phatik Chand* (ফটিকচাঁদ) do cineasta e escritor Satyajit Ray e *The Home and the World* (ঘরে বাইরে /'O lar e o Mundo') do escritor clásico e primeiro gañador non europeo do premio Nobel, Rabindranath Tagore, ambas realizadas por Yann Varc'h Thorel (2007 e 2018 respectivamente). O bengalí é unha lingua de partida pouco habitual para os idiomas minorizados e estas eleccións semellan responder aos gustos e dispoñibilidade das tradutoras/es.

O que esta situación indica é unha falta de planificación dentro do propio sector da tradución, xa que semella responder case máis aos gustos das tradutoras/es e editoras/es individuais ca a unha estratexia xeral razoada.

Dado o impacto relativo que tivo ata agora, semella que o PTL terá unha influencia cada vez maior no sector da tradución de aquí en diante. Malia que isto resulta beneficioso á hora de planificar estratexicamente o sector, tamén é importante ter en conta que mentres a lista de títulos recomendados polo Programa para seren traducidos abre a porta, en teoría, a novas linguas de partida (e.g. xaponés, portugués, noruegués, arábigo, éuscaro) aínda está por ver se as tradutoras/es destas linguas estarán dispoñibles –vista a falta de dispoñibilidade ata a data–. Por outra banda, semella non haber razón para ignorar outras linguas como o bengalí, o galego ou o grego, para as que hai dispoñibilidade de tradutoras/es en activo e que poderían ser rendibles á hora de ofrecer ao público de fala bretoa máis acceso á literatura universal ao tempo que se reforza e amplía a base do canon literario bretón

3.6. As tradutoras/es

Por último, pero non por isto menos importante, o resumo deste florecente sector non estaría completo sen unha breve análise das persoas responsables, i.e. as propias tradutoras/es.

En total cítanse 61 nomes de tradutoras/es para os traballos analizados, tendo en conta tanto as tradutoras/es de varias obras como aquelas implicadas en traducións conxuntas. Non obstante, tamén hai que dicir que hai indicios claros de que un determinado número de tradutoras/es (non máis de tres ou catro) non estiveron activamente implicados na tradución ao bretón,

senón que aparentemente serviron como asesores lingüísticos fronte ao texto de partida, e.g. Batia Baum traballou con Koulish Kedez no caso do yiddish, Art J. Hughes colaborou con Alan Botrel e Gwendal Denez no caso do irlandés ou María Lopo que traballou con Alan Botrel, Gwendal Denez e Herve Bihan no caso do galego. Por moi reducido que poida ser este número, inflúe no equilibrio xeral entre os xéneros como se indica a continuación.

Malia que unha parte das tradutoras/es traballa con máis dunha lingua, por exemplo Mark Kerrain (inglés, francés e galego), Olier Biguet (francés e inglés) e Serj Richard (italiano e francés), outras identifícanse claramente cunha lingua concreta. De feito, malia que existe, loxicamente, unha maior diversidade de tradutoras/es traballando coas principais linguas de partida por mor do volume de libros publicados, certos nomes destacan debido ao volume de obras que traduciron, en particular Kristian Braz para o inglés (7 obras) e Herve Lossec para o francés (4 obras). De xeito similar, outros nomes están claramente relacionados con linguas concretas, e.g. Gérard Cornillet e Alan Botrel son responsables, respectivamente, da maioría das obras en alemán e todas as obras en grego moderno.

Dous dos tradutores destacan particularmente por estaren especializados nunha autora/or específica, algo que garante a continuidade estilística das traducións. Mark Kerrain é responsable da tradución das dúas primeiras entregas da saga de *Harry Potter* (ver arriba a Sección 2.3.) e Jean-Michele Mahe traduciu cinco obras de Peter Tremayne.

Isto é indicativo dun avance cara a unha crecente especialización no campo da tradución moi positiva para o sector, xa que ofrece tradutoras/es cada vez máis experimentadas. Como adoita suceder previo a establecer un sector de tradución completamente profesionalizado, algunhas das tradutoras/es tamén son escritoras/es en lingua bretoa moi coñecidas de seu, algo que dota ás súas traducións dunha alta calidade literaria, tanto para autoras/es contemporáneas como para as traducións reeditadas de autoras/es máis clásicas, por exemplo (en orde alfabética): Mich Beyer (1948-), Pêr Denez (1921-2011), Youenn Drezen (1899-1972), Goulc'han Kervella (1951-), Jakez Konan (1910-2003), Yeun ar Gow (1897-1966), e Jarl Priel (1885-1965). Este último trouxo consigo a autotradución da súa obra publicada orixinalmente en francés co título *Le Trois-Mâts Errant* ('O Tres Mastros Errante'), traducido como *An Teirgwern Pembroke* en bretón en 1959, e reeditado en 2002. As reedicións de traducións previas poden atribuírse claramente ao renome das autoras/es responsables.

Finalmente, no que respecta ao xénero das tradutoras/es, as mulleres están claramente en inferioridade, cunha representación de menos dun cuarto (23%), só 14 do total de 61 tradutoras/es. Esta cifra cae aínda máis cando excluimos os nomes das persoas que, aparentemente, serviron de asesoras lingüísticas e non de tradutoras/es per se (ver enriba), o que deixa a cifra nun mero 19,3%.

4. Conclusións

Malia a falta de recoñecemento oficial que se viu agravada polos esforzos conxuntos para frear e mesmo reducir o uso público da lingua bretoa, o actual proceso de revitalización e recuperación lingüística impulsou unha

repunta das potenciais lectoras/es en bretón, o que derivou nunha crecente demanda e aumento do número de obras de ficción publicadas en lingua bretoa, aumento que é máis pronunciado durante a segunda parte do período analizado (2000-2019).

Pese ás variacións individuais entre as oito editoriais examinadas neste estudo no tocante á dependencia relativa das traducións, a tendencia xeral no sector da tradución durante o período de 20 anos analizado pode entenderse como un reflexo do auxe tanto da oferta como da demanda de obras orixinais, algo que indica que a tradución é unha parte fundamental do sector editorial —en liña coa premisa de que a tradución serve para reforzar e impulsar o canon literario das linguas minorizadas como o bretón—. Esta hipótese vén do peso que se lle deu aos clásicos no afán de situar o bretón á par de outras linguas modernas plenamente desenvolvidas, así como do número de obras traducidas do francés, que non se poden xustificar pola función comunicativa da tradución.

O Programa de Tradución Literaria (PTL) posto en marcha en 2013 pola Oficina Pública da Lingua Bretoa demostrou que xogou un papel importante no auxe rexistrado, algo que resultou nun obvio influxo nas obras e autoras/es seleccionadas para seren traducidas: fíxose fincapé nos clásicos actuais da literatura universal e púxose moita énfase no inglés como principal lingua de partida. Dado o seu impacto ata a data, semella probable que o Programa continúe a exercer unha influencia cada vez maior no sector da tradución de aquí en diante.

Mentres semella que o sector responde aos gustos das tradutoras/es individuais —así como das propias editoriais— a aplicación do PTL foi moi beneficiosa, xa que contribuíu a unha planificación máis racionalizada do sector da tradución. Tamén paga a pena mencionar que malia que a listaxe de obras elixibles para recibir financiamento abre a porta, en teoría, a novas linguas de partida nunca antes traducidas, aínda está por ver se aparecen tradutoras/es para tales traballos. Por outra banda, non hai unha razón de peso para excluír da listaxe outras linguas para as que si que hai tradutoras/es dispoñibles e que só colaborarían a ampliar a base do canon literario bretón.

Tamén hai vestixios dunha incipiente profesionalización do sector da tradución na que, xunto ás autoras-tradutoras/es tradicionais, está a emerxer unha serie de tradutoras/es especializadas en idiomas específicos, incluídas as principais linguas de partida.

En definitiva, e a pesar de todo, semella xusto concluír que o futuro pinta considerablemente máis prometedor para a totalidade do sector editorial bretón grazas, en parte, ao sector da tradución.

Bibliografía

- ANGELELLI, C.V. 2014. *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BAXTER, R.N. 2013. «Interpreting and minority language planning and policy: Galician as a case study». En *Language Problems & Language Planning*. Vol. 37(3), pp. 227-248.

- BAXTER, R. N. 2020. «Sideline women in translation: the Galician literary sector as a case study», *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*. DOI: 10.1080/0907676X.2020.1770817
- CRUCES COLADO, S. 1993. «A posición da literatura traducida no sistema literario galego». En *Boletín Galego de Literatura*. Vol. 10, pp. 59-65. <http://hdl.handle.net/10347/1796> (Consultado: 18/03/2020).
- DENEZ, G. & HUPEL, E. 2011. «An Attempt to Renew Breton Literature». En Boon, Erin, Conley, Cassandra & Harrison, Margaret (eds.) *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium, 29 (2009)*, pp. 70-80. Harvard: Harvard University Press, 2011.
- DIAZ FOUQUES, O. 2005a. «Translation policy for minority languages in the European Union: Globalisation and resistance». In Branchadell, Albert & West, Lovell Margaret (eds.) *Less Translated Languages*, pp. 95-104. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005.
- DIAZ FOUQUES, O. 2005b. «Políticas de traducción en Cataluña y Galicia». En VV.AA. *Cinquième Colloque sur la traduction, la terminologie et l'interprétation à Cuba et au Canada (Décembre 2004)*. Ottawa: Conseil des Traducteurs, Terminologues et Interprètes, 2005. http://www.cttic.org/ACTI/2004/papers/Oscar_Diaz_Fouques_Politicasy_en_Cataluna_y_Galicia.pdf (Consulted: 18/03/2020).
- FAVEREAU, F. 2003. *Lennegezh ar brezhoneg en XXvet kantved: Breiz Atao hag ar re all el lennegezh (1919-1944)* [Literatura Bretoa no Século XX: Breiz Atao e os outros na literatura(1919-1944)]. Montroulez (Morlaix): Skol Vreizh.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Á. 1995. «O papel da traducción no sistema lingüístico e literario nacional: o ámbito galego». En *Grial. Revista Galega de Cultura*. Vol. 128, pp. 541-554.
- GAMBIER, Y. 2006. «Pour une socio-traduction». In Ferreira Duarte, João, Assis Rosa, Alexandra & Seruya, Teresa (eds.) *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, pp. 29-42. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006.
- GAMBIER, Y. 2007. «Y a-t-il place pour une socio-traductologie ?». En Wolf, Michaela and Fukari, Alexandra (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*, pp. 205-2127. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- GARCÍA GONZÁLEZ, M. 2002. «El paper de la traducció en la normalizació de la llengua gallega». En Diaz Fouques, Óscar & Joan Costa (eds.) *Traducció i dinàmica sociolingüística*, pp. 55-84. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2002.
- LIU, X. 2012. «The cultural turn in translation studies». En *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 20(2), pp. 249-253.
- LUNA ALONSO, A. 2006. «Hizkuntza gutxituetako itzulpena. Galiziera» [Traducindo Culturas Minorizadas. O Caso do Galego]. En *Senez. Itzulpen aldizkaria*. Vol. 30, pp. 151-165. http://www.eizie.eus/Argitalpenak/Senez/20061220/luna/11%20Ana_Luna.pdf (Consulted: 18/03/2020).

- LUNA ALONSO, A. 2012. «Marco de referencia teórica. Conceptos clave». En Fernández Rodríguez, Áurea, Galanes Santos, Iolanda, Luna Alonso, Ana & Montero Küpper, Silvia (eds.) *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*, pp. 23-42. Bern: Peter Lang, 2012.
- RANNVRO BREIZH/Region Bretagne. 2018. *Enquête socio-linguistique : qui parle les langues de Bretagne aujourd'hui ?*. <https://www.bretagne.bzh/br/actualites/enquete-socio-linguistique-qui-parle-les-langues-de-bretagne-aujourd'hui/>(Consultado: 18/03/2020).
- SNELL-HORNBY, M. 2006. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- ST-PIERRE, P. 2005. «Translation in an era of globalization». En Kar, Prafulla & St.-Pierre, Paul (eds.) *Translation, Reflections, Refractions, Transformations*, pp. 162-172. New Delhi: Pencraft, 2005.
- TOURY, G. 1985. «Aspects of translating into minority languages from the point of view of translation studies». En *Multilingual. Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*. Vol. 4(1), pp. 3-10.
- WOLF, M. & FUKARI, A. 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- ZABALETA, J.M. 2002. «Traduction et normalisation linguistique». En *Senex. Itzulpen aldizkaria*. Vol. 24, pp. 181-192.

AN ANALYTICAL AUDIT OF TWENTY YEARS OF LITERARY TRANSLATION INTO BRETON

Robert Neal Baxter

Universidade de Vigo

baxter@uvigo.gal

<https://orcid.org/0000-0001-9484-5001>

[Received 20/04/20; accepted 13/06/20]

Abstract

After presenting the key role played by translation in strengthening the literary canon of minoritized languages, this paper goes on to provide a detailed overview and analysis of the past twenty years of Breton literary translation since the turn of the millennium, covering a variety of aspects ranging from the overall evolution over time, target publics, the genres and the authors selected for translation, the range of source languages and the translators themselves, integrating a gender-based outlook whenever necessary. Taken as an integral part of the publishing sector, comparisons are drawn throughout regarding originals published in Breton for the same period. Particular emphasis is also laid on gauging the initial of the Literary Translation Program as a means of determining and potentially redirecting the overall strategy for literary translation going forwards.

Keywords

Breton; literary translation; planning; minoritized language; qualitative analysis

0. Introduction

This paper seeks to provide a detailed presentation and analysis of the past twenty years of literary translation into Breton, spanning the period 2000-2019 (both inclusive), covering works aimed at both adults and young adults. The study explores a variety of aspects ranging from the overall evolution of the sector over time in comparison to the wider publishing sector in general, the target publics (adults vs. young people), the genres and the authors selected and/or eligible for translation, the range of source languages and the translators themselves, including a gender-based perspective as and when appropriate.

The period under study is sufficiently extensive to provide a long-term overview revealing general trends despite any minor fluctuations, whilst at

the same time highlighting any major deviations (troughs and more especially peaks), indicative of future directions and trends.

On the premise that translation is an integral part of the wider publishing sector as a whole for minoritized languages such as Breton (see below), comparisons are also drawn throughout regarding originals published in Breton for the same period. Special attention is also paid to the impact of the Literary Translation Program launched in 2013 with a view to gauging to what extent it has a potential to determine and redirecting translation strategy in this field going forwards.

In order to fully appreciate the context within which the study is set, it is first useful to provide a brief account of the current situation and status of the Breton language.

Breton is the only modern Celtic language spoken in Continental Europe and, as part of the Brythonic branch, is directly related to Welsh and Cornish and more distantly to the Goidelic languages spoken in the Isle of Man, Ireland and Scotland.

For a variety of reasons, including the onset compulsory schooling in French and active repression of the part of the French Republic, the language underwent a significant decline in the number of speakers as of the mid-20th Century onwards, falling from over a million speakers in 1950 to no more than 213,000 speakers in 2018, i.e. 5.5% of the population in the 5 Departments of historical Brittany according to a recent official survey carried out by the Breton Region (see Rannvro Breizh/Région Bretagne 2018), although the spread is extremely uneven throughout the territory and across age groups.

Unlike Welsh or Irish, Breton still lacks any official recognition or status and even timid moves towards normalising its use in the public sphere still continue to bear the brunt of active hostility and overt repression on the part of the powers that be, be they the apparatus of the French State itself or its elected mouthpieces in Brittany, as clearly demonstrated by the recent court battle that raged over the refusal to allow a child to be registered with the Breton name *Fañch* on the grounds that the ‘un-French’ letter ‘ñ’ threatened the unity of the State¹.

However, flying in the face of the ongoing opposition, there has been a steady growth of interest in the language that has been enjoying a slow yet sure process of language regeneration and revitalisation over recent decades as testified to by the year on year exponential growth of children attending bilingual classes, rising to over 18,000 pupils in 2018 (i.e. approx. 2% of all pupils in Brittany), with 73% of people were favourable to more Breton being taught in schools and according to the same survey cited above.

Breton is also more visible in the public sphere thanks to a large extent to the setting up of the *Ofis Publik ar Brezhoneg* (‘Public Office for the Breton Language’) in 2010, responsible, amongst other activities, for launching and overseeing the *Ya d’ar brezhoneg* (‘Yes to Breton’) initiative designed to engage civil society and local administration in promoting and stimulating the

1 For a complete account of the case and sources, see: https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Fañch

use of the language in daily life. There has also been a significant upsurge of interest in adult language learning, now liable for regional funding².

All of these factors led to a surge the number of people literate in the language, thereby broadening the potential demand for literature of all sorts in Breton, including translations.

1. Translation and minoritized languages

In common parlance, translation is more often than not taken to be exclusively synonymous with its communicative function, i.e. enabling speakers of one language to access works written in another language with which they are unfamiliar. While this is indeed often the case, such a reductionist view does not account for the multiplicity of other possible functions that translation can and does perform, many of which are especially salient for minoritized languages:

even as a communicative activity, translation is not always associated with a lack of understanding. When a given company makes the decision to have its advertisements or the labels of its products translated into the minority language of a state, such decision [*Sic.*] is not motivated by the inability of the recipients to understand the major language (García González 2002, p. 107).

Drawing on Polysystems Theory initially devised by Itamar Even-Zohar as a means of explaining internal cultural complexity and the interplay between cultures especially with regard to language and literature and translation as intercultural exchange and later further developed by Gideon Toury, seminal studies in the field (e.g. Cruces Colado 1993; Fernández Rodríguez 1995) and later research have underlined the central role played by both translation (Luna Alonso 2006; 2012, p. 23-26; Zabaleta 2002) and interpreting (Baxter 2013) for minoritized languages. In such cases, translation can be seen to contribute to status raising by bolstering their own “weak” literary systems (Toury 1985, p. 3) via importing literary works from other systems, especially high prestige works from what is often refer to as the canon of “universal literature”.

This is best understood within the scope of the so-called “cultural turn” in Translation Studies which took place in the 1980s (Liu 2012; Snell-Hornby 2006, p. 47-67) and more specifically the “sociological turn” (Angelelli 2014), also variously referred to as ‘socio-translation’ (Gambier 2006, p. 2007) or the ‘sociology of translation’ (Wolf & Fukari 2007). This new paradigm provides a powerful interdisciplinary framework to explore and gain insights into the sociocultural role played by translation as an integral part of or a tool potentially furthering wider language planning efforts for minoritized languages (Diaz Fouces 2005). Indeed, if as St.-Pierre (2005) states, the role played by translation as a cultural practice in general can hardly

2 For the mission statement of the LTP, see: <http://www.brezhoneg.bzh/156-opab.htm>

For a detailed description of the *Ya d'ar brezhoneg* initiative, see: <http://www.brezhoneg.bzh/82-ya-d-ar-brezhoneg.htm>

For more information on support for adult learning, see: <https://www.bretagne.bzh/actions/langues-regionales/breton/se-former-langue-bretonne/>

be overstated, then it is all the more so in the case of minoritized languages and their associated cultural systems.

There is, in fact, a long-standing tradition of translating as a means of reinforcing and broadening the base of the Breton literary system, whilst at the same time exposing it to outside influences in order to renew it stylistically and thematically, stretching as far back as the *Gwalarn* generation (*Skol Walarn*) named after the literary magazine of the same name first launched in 1925 (See Favereau 2003), which saw translation as an integral part of its mission of “creat[ing] a new Breton literature that could be counted among international Modernist literatures.” (Denez & Hupel 2011)

Notable examples of outstanding translations from this period produced by authors in their own right include (in chronological order): *Riders of the Sea* by Synge (trad. Youenn Drezen, 1926); *The Queen of Spades* (*Пиковая дама*) by Pushkin (trad. Roparz Hemon through English, 1928); *The Taming of the Shrew* and *The Merchant of Venice* by Shakespeare (trad. Yann-Loeiz, 1927); five stories from *The Decameron* by Boccaccio (trad. Roparz Hemon, 1931); *Doctor Faustus* by Christopher Marlowe (trad. Roparz Hemon, 1934); *Reynard the Fox* (*Reineke Fuchs*) by Goethe (trad. Jakez Riou, 1936); *The Shadow of the Glen* by Synge (trad. Youenn Drezen, 1938); *Macbeth* by Shakespeare (trad. Roparz Hemon, 1941); *The Mayor of Zalamea* (*El Alcalde de Zalamea*) by Calderón de la Barca (trad. Youenn Drezen, 1942).

Following a presentation of the methodology used, including the selection criteria for the data pool of publishing companies included in the study, this paper goes on to present and analyse the translations published in Breton between 2000-2019 in comparison with originals over the same period, examining a series of different aspects set against the backdrop of language policy for minoritized languages, where translation is taken to be an integral part of the wider publishing sector.

2. Methodology

The data compiled and analysed cover works of literary fiction targeted exclusively at adults and young adults. In order to maintain the internal coherence of the data set, graphic novels, which account for an insignificant fraction of the translations published over this period, were also excluded from the pool, alongside titles aimed at young and very young children.

Also with a view to maintaining the coherence of the data pool, only complete works are included in this study, i.e. excluding excerpts and other fragments translated into Breton such as those which feature regularly in such well-known literary journals as the bimonthly *Al Liamm-Tir na nÓg*³, first published in 1946 and currently running to over 400 issues, with a section dedicated specifically to translations, following on in the *Gwalarn* tradition, which would merit a separate study in its own right.

3 See the official company website: www.alliamm.com

As no database is as yet available for Breton translations on a par, for example, with the pioneering *Galizan Translation Library*⁴, it was necessary to compile the corpus analysed manually based on a series of reliable primary and secondary online sources.

The primary sources used were as follows, always deferring to the Breton-language version of the sites whenever available:

2.1. Primary sources⁵:

- *Kuzul ar Brezhoneg (Bodad aozadurioù sevenadurel brezhonek)* [‘The Breton Council. Consortium of Breton Cultural Associations’]: This site run by the Cultural Consortium set up in 1952 includes an extensive and up-to-date catalogue covering 14 publishers of books, magazines and CD-DVDs for all ages primarily in Breton but also in French and English, with a total of 916 books available in Breton, including literature as well as works of non-fiction and dictionaries and grammars;
- *Klask. Stal ar brezhoneg* [‘Search. The Breton Shop’]: This commercial on-line site offers a very wide array of Brittany-related books and CD-DVDs published by 76 companies (of which, however, 51 only include between 1 and 5 titles) in both French and Breton, with an extensive range of Breton literature, non-fiction, dictionaries and language-related titles for readers of all ages.

These two primary sites were used in conjunction with the individual editors’ own official websites as necessary, with occasional reference to the following secondary sources in order to complete any information or works found to be lacking in the primary sources:

2.2. Secondary sources⁶:

- *COOP Breizh*: The website of the long-standing and well-known cultural company founded in 1957 by the *Kendalc’h* confederation

4 *Biblioteca de traducción galega* (Bitraga): <https://bitraga.gal/>

5 The sites in question are to be found at:
<https://www.brezhoneg.org/br/catalogues>
<http://www.klask.com/>

6 The sites are:
<https://www.coop-breizh.fr/1030-livres-en-breton>
https://br.wikipedia.org/wiki/Roll_al_levrioù_e_brezhoneg_troet_diwar_yezhoù_all
https://br.wikipedia.org/wiki/Roll_al_levrioù_brezhonek_troet_diwar_yezhoù_all_hervez_ar_bloavezhioù
https://br.wikipedia.org/wiki/Roll_an_droourien_vrezhonek_hag_al_levrioù_troet_ganto
<https://catalogue.bnf.fr/index.do>

of traditional music and dance circles. It specialises in production, publishing and literary and musical distribution, showcasing books and other items related to Breton and Celtic culture, including a broad selection of Breton language books of all kinds organised by genres and target age groups in its 'Books in Breton' catalogue section, with a subsection dedicated specifically to 'Translations of Classical Works'.

- *Wikipedia*: The Breton version of the well-known collaborative, open encyclopaedia provides a series of three very useful entries, affording a wealth of detailed and organised information concerning the year, genre and source languages of translated works as well as information on the translators themselves, namely:
 - 'List of the Breton books translated from other languages'
 - 'List of the Breton books translated from other languages by year'
 - 'List of Breton-language translators and the books translated by them'
- *Bibliothèque Nationale de France (BnF)*: The searchable on-line database of the General Catalogue of the National Library of France. By law, a copy of every work published in the French State must be deposited and should, therefore, in theory be available for consultation in the catalogue irrespective of the language. The records generally include details of the translator and the source language whenever available.

2.3. The publishing companies selected

This study is limited exclusively to translated literature aimed at adult and young adult people. As such, therefore, certain well-known publishers were excluded from the study on the grounds that they publish works primarily or exclusively for young and/or very young children, including most notably, for example, Sav-heol, Bannoù Heol. Works of this kind were also excluded from the publishers included in the study as and when applicable.

The companies retained for the study (see Table 1) are well-established and renowned in Breton-language circles and are taken here to be representative of the sector as a whole by dint of the relative contribution that they make to the field of Breton literature in general, i.e. both original works and translations, in terms of the sheer volume and number of works they produce.

The primary pool of publishing companies analysed is as follows:

- *An Alarc'h*: Established in 2003 specialising in books in and related to the Breton language with a large proportion of translated titles.

- *Aber*: Attached to the literary revue of the same name launched in 2000, publishing exclusively in Breton with a large proportion of translated works.
- *Al Liamm*: The longest standing company specialising in Breton-language literature originally attached to the literary revue of the same name (see above), publishing exclusively in Breton.
- *Al Lanv*: Attached to the monthly magazine of the same name that first appeared in 1980, publishing exclusively in Breton.
- *Hor Yezh*: Established in 1980, specialising exclusively in Breton-language literature. It is unrelated to the Breton-language linguistic journal of the same name.
- *Keit Vimp Bev*: Set up in 1982, specialising in Breton-language literature aimed at children and younger readers (including comic albums) and older learners. The data collected in this study excludes all works for children and people under 15 based on their catalogue sections. This company also responsible for the weekly paper *YA!*.
- *Skrid*: Initially created as a collection within the *Hor Yezh* company, it now operates as a publisher in its own right, producing books exclusively in Breton.
- *Skol Vreizh*: Set up by the *Ar Falz* association founded in 1932, specialising in Breton language and culture. Although publishing primarily in French, it also offers a large selection of books in Breton.
- It was also deemed necessary to include a series of isolated translations considered to be significant by dint either of the prominence of the title in question and/or in order to represent the number of sources languages more faithfully which were published by other companies generally specialised in fields other than Breton language literature and which would otherwise have been excluded from the study. The translations and companies in question are as follows:
 - Published by *Le Temps/An Amzer*, a small publishing house set up in 2010 publishing primarily in French, with some Breton and Gallo:
 - [English] *Harry Potter and the Philosopher's Stone* by J. K. Rowling (trad. Mark Kerrain, 2012)

- [English] *Harry Potter and the Chamber of Secrets* by J. K. Rowling (trad. Mark Kerrain, 2017)
- Published by *An Treizher*, a small company set up in 1997 specialising primarily in in theological works in Breton:
- [Russian] *The Dream of a Ridiculous Man* (*Сон смешного человека*) by Fyodor Dostoyevsky (trad. André Markowicz & Yann-Varc'h Thorel, 2006)
- [Russian] 2000 *The Twelve* (*Двенадцать*) by Alexander Blok (trad. Koulizh Kedez & André Markowicz, 2000)
- Published by *Apogée*, a company established in 1991 publishing literature and non-fiction primarily in French, but also offering a small selection of mainly non-fiction works in Breton:
- [Chinese] *Soul Mountain* (*靈山*) by Gao Xingjian (trad. Yann-Varc'h Thorel, 2010)
- Published by *A.R.D.A.*, a seemingly otherwise inexistent company apparently based in Argenteuil.
- [English] *The Hobbit* by J.R.R. Tolkien (trad. Alan Dipode, 2001)
- Published by *Sav-Heol*, a company set up in 1991, now specialising exclusively in Breton-language books for learners and children:
- [French] Selection short stories by Guy de Maupassant (trad. Mark Kerrain, 2018)
- [Galizan] *Winter Letters* (*Cartas de inverno*) by Agustín Fernández Paz (trad. Mark Kerrain, 2013)
- Published by TIR (*Travaux d'Investigation et de Recherche*), set up in 2007 by the Breton Department of the University of Roazhon (Rennes) 2, specialising in language and literary research:
- [German] *Night songs* (*Nachtgesänge*) by Friedrich Hölderlin (trad. Aleksandr ar Gall, Bernez Tangi, Gwendal Denez & Jean-Frédéric Kirjuhel, 2015)

Table 1 provides a company-by-company breakdown of the books published in Breton in alphabetical order for the period in hand, including both original works and translations, with the percentage of translations indicated in

brackets for each company. Originals published by the six, secondary-source companies marked by an asterisk were not taken into account for comparative purposes in this study.

	Originals	Translations
An Alarc'h	37	25 (40.3%)
Aber	23	8 (25.8%)
Al Liamm	59	11 (15.7%)
Apogée	*	1 (-)
A.R.D.A.	*	1 (-)
An Treizher	*	2 (-)
Al Lanv	12	16 (57.1%)
An Amzer	*	2 (-)
Hor Yezh	26	24 (48%)
Keit Vimp Bev	122	11 (8.3%)
Sav-Heol	*	2 (-)
Skrid	10	9 (47.4%)
Skol Vreizh	39	7 (15.2%)
TIR	*	1 (-)

Table 1: Original and translated works of fiction published per company (2000-2019).

Bearing in mind the differences in the overall volume of books published by each company in absolute terms, what this table clearly reveals is that the proportion of translations varies widely from company one company to the next, with some considerably more reliant on translations than others, e.g. *Skrid* (15.1% above the mean at 32.2%) and *An Alarc'h* (8% percent above the mean). In the case of *Al Lanv* (24.8% above the mean), the number of translations published totals more than original works. At the other end of the spectrum, by comparison, the percentage of translations is considerably lower for *Skol Vreizh* (17.1% below the mean) and especially *Keit Vimp Bev* (24.0% below the mean).

3. Analysis

This study focuses exclusively on literary works of fiction, which account for the bulk of the translations published over the period analysed (93.1%), as opposed to a mere 9 works of non-fiction (6.9%), 4 of which were published in the same year (2015). Translated works of non-fiction cover several topics, ranging from classics such as Primo Levi's *If This Is a Man* (trad. Serj Richard, 2015), Martin Luther's *Sola Fide* (trans. Gérard Cornillet, 2016) and political activism (*Désobéir: le petit manuel* by Xavier Renou,

trans. Dewi Siberil, 2015) to Breton history, with a two-volume bilingual work on the Celts⁷.

Following a general presentation of the evolution of the number of translated works as compared with originals over the two decades under discussion and a description of the *Literary Translation Program* (LTP), this paper goes on to analyse several specific aspects, namely: the target publics (within the stated scope of the study); the genres, authors and the works selected and/or eligible for translation; the source languages; and an insight into the translators involved. As and when applicable, a brief gender-based analysis is also provided.

3.1. General overview

Fig. 1 shows the overall trend for the Breton-language publishing sector (fiction only) as a whole, for the twenty-year period in hand. The lull experienced between 2000 and 2004 was followed by an exponential spike in 2005 for both translations and originals, albeit significantly more so in the case of the latter. Thereafter, the gradual upwards drift stabilised with other, lesser spikes in 2013 and 2016, in this case slightly more pronounced for translations than for originals, before finally trailing off slightly in 2019 after the initial boom.

The fact that translation can be seen to run more or less in parallel to the evolution of original works published in Breton clearly indicates that translation is an integral part of the Breton-language publishing sector as a whole. It also becomes apparent from this comparative graph that while the proportion of translations varies across companies as noted previously (see Table 1), the overall proportion of translation remains generally stable as a proportion of publishing as a whole in the sector.

⁷ *Ar Gelted kozh 1. An ergerzhout hag ar c'henwerzh / Les celtes 1. Les moyens de communications et le commerce* and *Ar Gelted kozh 2. Ijinerezh, labour-douar ha sevelloened / Les Celtes 2. Techniques, agriculture et élevage*, based on the notes originally written in French by Meven Mordiern in the mid-20th Century and translated into Breton by François Vallée (a.k.a. Abherve), republished in book form in 2015 and 2017 respectively.

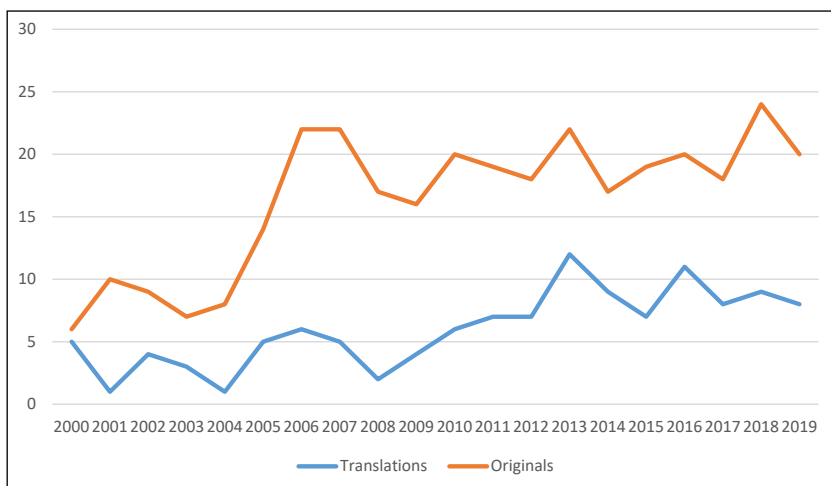


Fig. 1. Year by year breakdown of original and translated works of fiction (2000-2019).

Significantly, the spike registered in 2013 coincides with the first translations published with the backing of the *Literary Translation Program* (*Programm treiñ lennege*)⁸, run under the auspices of the Office for the Breton Language (see above). To date, the Program has financed 29 translations⁹ spread over a range of companies, accounting for over a third (38%) of all of the translations published over the period analysed. It is also worth noting that this spurt mirrors a similar, albeit less significant, growth in the number of originals supported by Rannvro Breizh /Région Bretagne (Brittany Region) which predates the translation program¹⁰.

Very much in line with the endeavour to bolster the literary canon through translation whilst at the same time facilitating direct access to world literature without having to resort to French, the stated aim of the Program is to “consolidate the place of Breton as a language of communication and cultural expression. The Breton-speaking readership, and especially young people, must be able to be familiar with world literature directly through Breton. Focusing on translation will inevitably enrich the Breton language and in the long-term will encourage people to create of new works in Breton.” (Author’s translation).¹¹

8 For full details of the Program and the works eligible for support, see: <http://www.brezhoneg.bzh/71-programm-trein-lennege.htm>

9 Two of which are not included here are the graphic novel *Persepolis* by Marjane Satrapi and the non-fiction work *If This Is a Man* by Primo Levi

10 For full details, see: <https://www.bretagne.bzh/br/aides/fiches/edition-ouvrages-breton/>

11 “Lañset eo bet ar programm-mañ abalamour da ziazezañ plas ar brezhoneg evel yezh kehentiñ ha yezh a sevenadur. Dav eo d’al lennerien vrezhonek, ar re yaouank peurgetket, gallout ober anaoudegezh gant lennegezh ar bed-holl war-eeun dre ar brezhoneg. Ma vez

As far as the source languages are concerned, of the 131 works designated as being eligible for support through the Program (see Fig. 2), most are in English, accounting for almost a half (63 works: 48.1%), followed a long way behind by French (19 works: 14.5%), almost on a par with Spanish (17 works: 13.0%) and German (9 works: 6.9%).

This is to an extent echoes the results yielded by the analysis of the works actually translated for the period in hand (see Fig. 3), although other source languages eligible for support remain as yet unattended (namely Albanian, Arabic, Basque, Czech, Japanese, Norwegian, Portuguese), probably owing to a dearth of translators available.

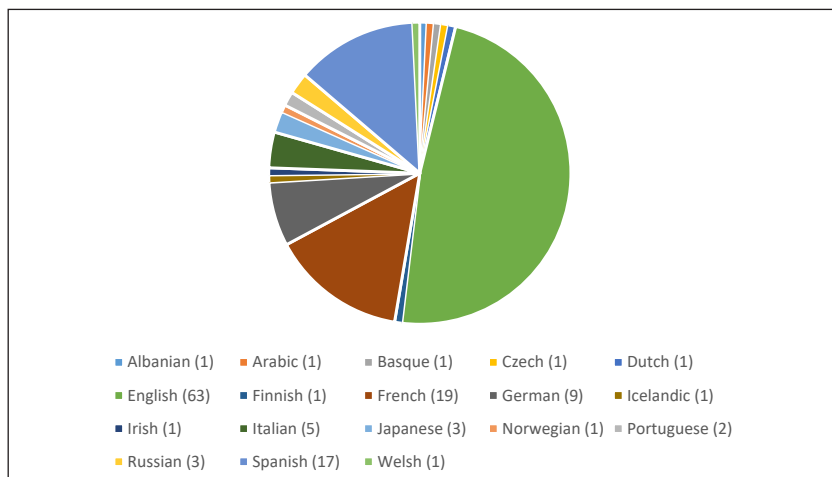


Fig. 2. Breakdown of the source languages of the works eligible for support through the Literary Translation Program

It is perhaps surprising that given their cultural and historical affinity the list includes only two works originally written in any of the other Celtic languages, viz. Welsh (*Un Nos Ola Leuad* [*One Moonlit Night*] by Caradog Pritchard) and Irish (*An Béal Bocht* by Brian Ó Nualláin¹²), although the latter appears to have been in actual fact finally translated from the English version *The Poor Mouth* (trad. Kristian ar Braz, 2014).

Nor does Modern Greek feature in this list despite the number of works translated from this language and, therefore, the apparent availability of at least one active translator.

lakaet ar pouez war al labour treiñ-se e vo pinvidikaet ar brezhoneg a-dra-sur ha war hir dermen e vo broudet an dud da grouiñ oberennoù nevez e brezhoneg.”

12 (Anglicised: Brian O’Nolan). This work was published under the pen name Myles na gCopaleen, although the author is perhaps better known by his pseudonym Flann O’Brien.

3.2. Target public (age groups)

Bearing in mind that books aimed specifically at young children were excluded from the study, as far as the target readership age is concerned, although it is hard to establish a hard and fast distinction between the adult and younger adult target publics when a reading-age is not specifically indicated (as in the case of certain series published by Keit Vimp Bev), the data compiled reveals that the overwhelming majority (67%) of the translations published are targeted primarily at an adult audience, with only one quarter aimed at a clearly younger readership, with the remaining 8% deemed to be of indeterminate appeal, amounting to a total of 6 works in all, such as *Animal Farm* by George Orwell and *David Copperfield* by Charles Dickens.

These figures differ slightly from original works published in Breton for the same period, where the percentage of works targeted at a younger audience is slightly higher at 39.4%, with only fractionally over one half specifically aimed at a clearly adult audience (57.5%), the remaining 3.1% being for an indeterminate age-group. This may be a result of the kinds of books deemed eligible for backing by the LTP that are aimed almost exclusively at an older readership.

3.3. Genres

Classic works of prose fiction, both historical, canonical ‘national’ classics as well as more modern and recent classics (in the broadest sense of the word, i.e. internationally very well-known works), mainly although not exclusively targeted at an adult audience, feature prominently in the list of the works translated, ranging from as Shakespeare (*Macbeth*, *The Taming of the Shrew*, *The Comedy of Errors*, *Othello*, *Romeo and Juliette*), Molière (*The Misanthrope*) and Cervantes (*Don Quixote*) on the one hand, to the likes of Albert Camus (*The Stranger*), Franz Kafka (*Metamorphosis*, *The Trial*), Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, *The Canterville Ghost*), Arthur Conan Doyle (*The Hound of the Baskervilles*), Agatha Christie (*And Then There Were None*, *Murder on the Orient Express*, *The Murder of Roger Ackroyd*) and J. K. Rowling (*Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*), on the other.

In all, works of this kind account for a significant 42.1% of the works translated over the twenty-year periods analysed. This is very much in line with the list of titles deemed eligible for support via the LTP, comprised chiefly of renowned modern works essentially in novel form, with a light sprinkling of canonical, ‘national’ authors (i.e. Molière and Shakespeare).

Prose, particularly novels, accounts for the bulk of the translations published over the period analysed, with poetry representing a mere 5%. As such, poetry is effectively significantly underrepresented in translation when compared with the figure for original works of poetry published in Breton for the same period, which is almost double at 9.2%. Poetry features even less prominently on the list of works liable for support through the LTP, with the single notable exception of the prose poetry fables *The Prophet* by Kahlil Gibran.

Finally, it is also worth noting that while plays account for only 3.7% of the original works published, this percentage rises significantly to

9.2% in the case of translated works, including works such as *Ubu the King* (*Ubu roi*) by Alfred Jarry, translated by the Breton playwright, author and actor Goulc'han Kervella (2008). However, these also include several classics, including Ancient Greek plays such as the reedition in 2003 of Youenn Drezen's 1928 translation of *Prometheus Bound* (*Προμηθεὺς Δεσμώτης*) by Aeschylus, which may alternatively ranked as 'Classics' rather than plays *per se*. Nevertheless, by way of contrast, plays do not figure at all on the list of works eligible for support through the LTP, except in exceptional cases of classic works by 'national' authors, namely Shakespeare and Molière.

On the other hand, however, the proposed LTP list does contain six graphic novels, e.g. *Footnotes in Gaza* by Joe Sacco, *Maus* by Art Spiegelman and *Persepolis* by Marjane Satrapi (trad. Tual Kerrain, 2015), which are, as noted previously, a highly under-translated genre in general.

All in all, by focusing on modern literature primarily in the form of the novel, the LTP can be seen to mark a distinct shift of direction in translation policy with regards to the previously unplanned practice in the sector. And while the implantation of the LTP does not actually impose its strategy on the publishing/translation sector at large, it is likely that it will, thorough its official backing under the aegis of the Public Office for the Breton Language, have an impact on the sector which may or not be decisive in the long run.

3.4. The authors

Including collective volumes, the translated works cover a total of 99 different authors. Most of the authors chosen for translation only have one of their works represented, with the following notable exceptions (in descending order):

Peter Tremayne (5)
Tadhg Mac Dhonnagáin (4)
Laurence Lavrand (4)
Petros Markaris (4)
William Shakespeare (4)
Agatha Christie (3)
Italo Calvino (2)
Anne Guillou (2)
Franz Kafka (2)
Jack London (2)
J. K. Rowling (2),
Robert Louis Stevenson (2),
Oscar Wilde (2)
Stefan Zweig (2)

It would usually be fair to assume that the level of representation of any given author as expressed by the number of their works selected for translated, especially in the case of such a limited market as that dealt with here, is a reflection of their importance as authors in some way (classics, popular authors and best-sellers, Nobel-prize winners, etc.).

Nevertheless, this proves not necessarily to be the case. In certain instances, the motivation behind the decision to translate multiple works is clear, as in the case of the popularity of the Harry Potter books, the fame of Agatha Christie (boosted by numerous adaptations for film and television), or the standing of the likes of Kafka, Calvino, Stevenson or Shakespeare as classical references of ‘universal literature’.

In some cases, however, it is due to the translation of a series of books by the same author, as in the case of Tadhg Mac Dhonnagáin. In other cases, it appears to be motivated by the personal tastes of the translator, as in the case of Peter Tremayne and Petros Markaris, both of whom are systematically rendered into Breton by the same translators and neither of whom could be seen to be either extremely well-known authors or authors representative of modern English and Greek literature respectively. It may or may not also be significant that, irrespective of the quality of the works themselves, Laurence Lavrand also happens to be the sister of the head of the company responsible for publishing the translations of her works.

This situation can be seen as a result of a lack of conscious planning or “unplanned planning” (Diaz Fouces 2005b, p. 8) within the sector which initiatives such as the LTP could help redress with a view to rationalising translation in Breton.

As far as the gender of the authors is concerned, taking into account that several works have multiple authors whereby the total number of authors does not correspond exactly to the number of works translated, works by women authors only account for 15.2%. Although the world of Breton-language literature is generally male-dominated, the figure for translations is considerably lower than that for original works, where women represent 19.5% of all of the authors published over the 20 period. This would tend to confirm the hypothesis that women writers are confronted by a double filter in becoming selected for translation: firstly, in the initial publishing phase, where women writers are underrepresented in general, and then again in the translation phase where even more fall by the wayside¹³.

3.5. The source languages

In order to determine the predominant languages and cultures drawn on for translation purposes and their consequent likely relative impact on the overall Breton literary canon, this section analyses the sources languages in which the works were originally published, which may or may not necessarily coincide with the actual language of the source text used for the Breton translation in the event of mediated translations which are minimal.

13 This has also been shown to be the case for other languages, notably in the preliminary as yet unpublished results of a study underway for Galizan covering a thirty-year period conducted by the author of this paper, where the double filter hypothesis is also posited as a possible explanation for the glaring underrepresentation of women writers in translation.

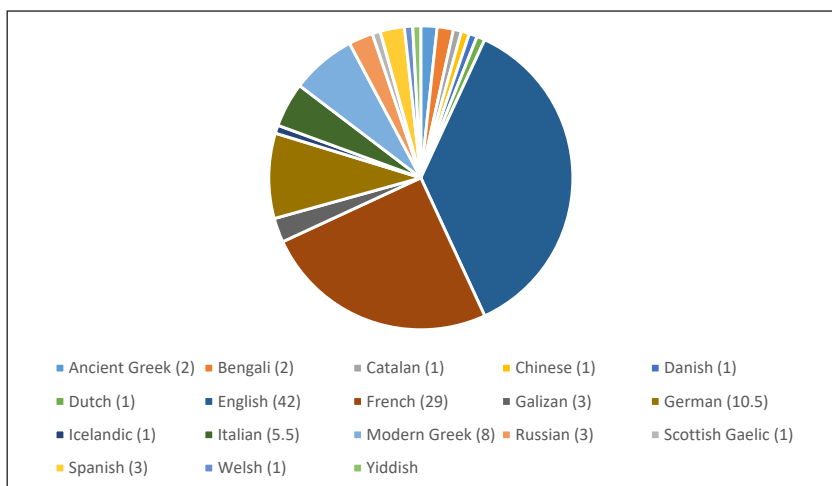


Fig. 3. Breakdown of the sources languages for translations published (fiction only).

It is perhaps hardly surprising that English leads the way given its place as the dominant world language today, accounting for a third of all of the works translated. However, it is somewhat more surprising that French is the second-most translated source language, albeit a considerable way behind English, given that all latter-day Breton-speakers would be capable of accessing the works in the original. In this instance, rather than serving a communicative necessity or bridging an intercultural gap, translation clearly forms part of wider set of language planning tools intended to create a literary corpus enabling Breton-speakers to be potentially wholly independent of French. The symbolic significance of translating French literature into Breton, thereby effectively shortcutting the dominant language entirely, cannot be understated.

It is also surprising that, given the affinity between their respective nations, so few books are translated from the sister Celtic language, with all of the works translated from Irish belonging to the same series of literature for younger readers by Tadhg Mac Dhonnagáin (all translated by Padrig an Habask, 2018) and with only one title from Welsh, also for younger adults, namely *Iawn Boi? ;-)* by Caryl Lewis (also translated by Padrig an Habask, 2007). Nor are these languages represented any more prominently in the LTP list (see above Section 3.1).

It is also noteworthy that, despite its status as a major world language, Spanish should account for a mere 2,5% of the published translations spanning the entire twenty-year period with only two works in all, namely: *No One Writes to the Colonel (El coronel no tiene quien le escribe)* by García Márquez (trad. Aleksandr ar Gall, 2017) and the double volume containing *Three Militiamen (Iru Gudari)* by Estepan Urkiaga Basaraz (a.k.a. Lauaxeta) mediated via the Spanish translation by Manuel de la Sota (a.k.a. Txanka) and *The Mayor of Zalamea (El alcalde de Zalamea)* by Calderón de la Barca (trad.

Youenn Drezen, 1942, reed. 2017). This figure is also strikingly low when compared to the position it occupies amongst the list of books eligible for support through the LTP, ranked third behind English and French at 13.0% (see Fig. 2).

On the other hand, however, Modern Greek, which is wholly absent from the LTP list, features relatively prominently in the translations actually published, all translated by Alan Botrel, four of which are by the same author, Petros Markaris. There are also two translations from Bengali, namely *Phatik Chand* (ফটিক চাঁদ) by the filmmaker and author Satyajit Ray and *The Home and the World* (ঘরে বাইরে) by the classic author and first non-European Nobel-prize winner Rabindranath Tagore, both carried out by Yann Varc'h Thorel (2007 and 2018 respectively). Bengali is an unusual source language for minoritized languages and this appears to respond to the tastes and availability of a translator.

What this situation tends to indicate is a lack of planning within the translation sector as it stands which appears to respond as much – if not more – to the tastes of individual translators and publishers as to any overarching strategic rationale.

As it seems likely that, given its relative impact so far, the LTP will have an ever-greater bearing on the translation sector going forward. While this has the benefit of strategically planning the sector, it is also important to note that while list of titles recommended for translation by the Program does in theory open up to new source languages (e.g. Japanese, Portuguese, Norwegian, Arabic, Basque), it remains to be seen whether translators for these languages will become available, having proved to be unforthcoming to date. On the other hand, there seems to be no real reason to ignore other languages such as Bengali, Galizan and Greek for which active translators are available and who could be profitably employed in order to provide the Breton-speaking readership with broader access to world literature, whilst at the same time as strengthening and widening the base of the Breton literary canon.

3.6. The translators

Last, but certainly not least, an overview of this burgeoning sector would not be complete without a brief examination of the people responsible, i.e. the translators themselves.

In total, 61 names are cited as the translators of the works analysed, including both translators of multiple works and those involved in joint translations. However, it should also be stated that there are clear indications that an certain number (no more than three or four) were not actually actively involved as translators into Breton themselves, ostensibly serving instead as linguistic advisors vis à vis the source text, e.g. Batia Baum working with Koulizh Kedez in the case of Yiddish, Art J. Hughes in collaboration with Alan Botrel and Gwendal Denez in the case of Irish or María Lopo working with Alan Botrel, Gwendal Denez and Herve Bihan in the case of Galizan. However small their number, this does nevertheless have a bearing on the overall gender balance as noted below.

Although a certain number of translators work with more than one language, for example Mark Kerrain (English, French and Galizan), Olier Biguet (French and English) and Serj Richard (Italian and French), others are clearly identified with one specific language. In fact, while there is logically a greater array of translators working with the main source languages owing to the sheer volume of books published, certain names still stand out by dint of the number of works translated by them, most notably Kristian Braz for English (7 works) and for French Herve Lossec (4 works). Similarly, other names are clearly linked to specific languages, e.g. Gérard Cornillet and Alan Botrel responsible for most of the German and all of the Modern Greek works respectively.

Two of the translators are also singularly noteworthy for specialising in a particular author, thus ensuring stylistic continuity, namely: Mark Kerrain, responsible for translating the first two instalments of the Harry Potter saga (see above Section 2.3) and Jean-Michel Mahe, who translated five works, all by Peter Tremayne.

What this tends to indicate is a move towards a growing specialisation on the field which can only be positive for the translation sector by providing ever-more experienced translators. Notwithstanding, as is often the case prior to the establishment of a fully professionalised translation sector, several of the translators are also well-known Breton authors in their own right, thus potentially endowing their translations with a high literary quality, including both contemporary authors and reissued translations by more classical authors, for example (in alphabetical order): Mich Beyer (1948-), Pêr Denez (1921-2011), Youenn Drezen (1899-1972), Goulc'han Kervella (1951-), Jakez Konan (1910-2003), Yeun ar Gow (1897-1966), and Jarl Priel (1885-1965), the latter involving a self-translation of his work originally published in French under the title *Le Trois-Mâts Errant* (translated as *An Teirgwern Pembroke* in Breton in 1959, reedited in 2002). Reissues of earlier translations can clearly be ascribed to the literary renown of the authors responsible.

Finally, as far as the gender of the translators is concerned, women are clearly very few and far between, with only 14 out of a total of 61, amounting to less than a quarter (23%). This figure falls even further when discounting the names of people apparently serving as advisors rather than translators *per se* (see above), dropping still further in that case to a mere 19.3%.

4. Conclusions

Despite a lack of official recognition aggravated by concerted efforts to curb and even actively suppress the public usage of the language, the ongoing process of language revitalisation and recuperation has spurred an upsurge in the pool of potential readers literate in Breton, leading in turn to a burgeoning demand and an upturn in growth in the number of works of fiction published in Breton, rising most sharply over the latter part of the period analysed (2000-2019).

Despite individual variation between the eight publishing companies examined in this study concerning their relative reliance on translation, the overall trend in the translation sector over the 20-year period in question can be

seen to mirror this upswing in offer and demand for original works, indicating that translation is an integral part of the publishing sector, in line with the premise that translation serves to strengthen and bolster the literary canon of minoritized languages such as Breton. This hypothesis is further borne of out by the weight given to classics on the one hand, following on in a long-standing tradition designed to put Breton on a par with other fully-fledged modern languages, and the number of works translated from French, which cannot be accounted for by the communicative function of translation.

The Literary Translation Program (LTP) rolled out in 2013 by the Public Office for the Breton Language has proven to have played a key role in the spurt registered, resulting in a notable sway over the works and authors selected for translation, stressing modern-day classic of world literature, with a heavy emphasis of English as the primary source language. Given its impact to date, it seems likely that the Program will continue to exercise an ever-greater bearing on the translation sector going forward.

While the sector still appears to respond to the tastes of individual translators and the publishers themselves, the implementation of the LTP can be seen to have the benefit of contributing to a greater rationalised planning of the translation sector, it is also worthwhile noting that while its list of titles eligible for support does in theory open the way for new, hitherto untranslated language source languages, it remains to be seen whether translators for these will in fact materialise. Conversely, there is no real reason to exclude other languages from the list for which translators are available and which would only help broaden the base of the Breton literary canon.

There are also indications of an incipient professionalization of the translation sector where, alongside the traditional authors cum translators, a number of translators are emerging specialising in specific languages, including the major source languages.

All in all and against great odds, it seems to be fair to conclude that the future looks if not bright than at least considerably brighter for Breton publishing as a whole, thanks in part to the translation sector.

Bibliography

- ANGELELLI, C.V. 2014. *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BAXTER, R.N. 2013. "Interpreting and minority language planning and policy: Galician as a case study". In *Language Problems & Language Planning*. Vol. 37(3), p. 227-248.
- CRUCES COLADO, S. 1993. "A posición da literatura traducida no sistema literario galego". In *Boletín Galego de Literatura*. Vol. 10, p. 59-65. <http://hdl.handle.net/10347/1796> (Consulted: 18/03/2020).
- DENEZ, G. & HUPEL, E. 2011. "An Attempt to Renew Breton Literature". In Boon, Erin, Conley, Cassandra & Harrison, Margaret (eds.) *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium, 29 (2009)*, p. 70-80. Harvard: Harvard University Press, 2011.
- DIAZ FOUCES, O. 2005a. "Translation policy for minority languages in the European Union: Globalisation and resistance". In Branchadell,

- Albert & West, Lovell Margaret (eds.) *Less Translated Languages*, p. 95-104. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005.
- DIAZ FOUQUES, O. 2005b: “Políticas de traducción en Cataluña y Galicia”. In VV.AA. *Cinquième Colloque sur la traduction, la terminologie et l’interprétation à Cuba et au Canada (Décembre 2004)*. Ottawa: Conseil des Traducteurs, Terminologues et Interprètes), 2005. http://www.cttic.org/ACTI/2004/papers/Oscar_Diaz_Fouques_Politicas_en_Cataluna_y_Galicia.pdf (Consulted: 18/03/2020).
- FAVEREAU, F. 2003. *Lennegezh ar brezhoneg en XXvet kantved: Breiz Atao hag ar re all el lennegezh (1919-1944)* [Breton Literature in the 20th Century: Breiz Atao and the other in literature (1919-1944)]. Montroulez (Morlaix): Skol Vreizh.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Á. 1995. “O papel da traducción no sistema lingüístico e literario nacional: o ámbito galego”. In *Grial. Revista Galega de Cultura*. Vol. 128, p. 541-554.
- GAMBIER, Y. 2006. “Pour une socio-traduction”. In Ferreira Duarte, João, Assis Rosa, Alexandra & Seruya, Teresa (eds.) *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, pp. 29-42. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006.
- GAMBIER, Y. 2007. “Y a-t-il place pour une socio-traductologie ?”. In Wolf, Michaela and Fukari, Alexandra (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*, pp. 205-2127. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- GARCÍA GONZÁLEZ, M. 2002. “El paper de la traducció en la normalizació de la llengua gallega”. In Diaz Fouques, Óscar & Joan Costa (eds.) *Traducció i dinàmica sociolingüística*, p. 55-84. Barcelona: Llibres de l’Índex, 2002.
- LIU, X. 2012. “The cultural turn in translation studies”. In *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 20(2), p. 249-253.
- LUNA ALONSO, A. 2006. “Hizkuntza gutxituetako itzulpena. Galiziera” [Translating minoritized Cultures. The Case of Galizan]. In *Senez. Itzulpen aldizkaria*. Vol. 30, p. 151-165. http://www.eizie.eus/Argitalpenak/Senez/20061220/luna/11%20Ana_Luna.pdf (Consulted: 18/03/2020).
- LUNA ALONSO, A. 2012. “Marco de referencia teórica. Conceptos clave”. In Fernández Rodríguez, Áurea, Galanes Santos, Iolanda, Luna Alonso, Ana & Montero Küpper, Silvia (eds.) *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*, p. 23-42. Bern: Peter Lang, 2012.
- RANNVRO BREIZH/Region Bretagne. 2018. *Enquête socio-linguistique : qui parle les langues de Bretagne aujourd’hui ?*. <https://www.bretagne.bzh/br/actualites/enquete-socio-linguistique-qui-parle-les-langues-de-bretagne-aujourd'hui/> (Consulted: 18/03/2020).
- SNELL-HORNBY, M. 2006. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- ST.-PIERRE, P. 2005. "Translation in an era of globalization". In Kar, Prafulla & St.-Pierre, Paul (eds.) *Translation, Reflections, Refractions, Transformations*, p. 162-172. New Delhi: Pencraft, 2005.
- TOURY, G. 1985. "Aspects of translating into minority languages from the point of view of translation studies". In *Multilingual. Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*. Vol. 4(1), p. 3-10.
- WOLF, M. & FUKARI, A. 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- ZABALETA, J.M. 2002. "Traduction et normalisation linguistique". In *Senez. Itzulpen aldizkaria*. Vol. 24, p. 181-192.

XOGO DE REFLEXIVIDADES: A ANTROPOLOXÍA COMO ALIADA PARA REPENSAR A INTERPRETACIÓN SOCIAL

Cristina Marey-Castro

Instituto de Altos Estudos Sociais, Universidade Nacional de San Martín.
Universidade de Vigo
cristinamarey@yahoo.es

[Recibido 20/10/20; aceptado 13/11/20]

Resumo

Nunha investigación anterior¹, propuxérame reflexionar sobre o que acontece cos prexuízos na interpretación social, en particular en contextos estigmatizados como as situacións de violencia de xénero e as situacións de prostitución. Para iso, valérame de fontes documentais que proviñan dos estudos da interpretación e do campo da psicoterapia, no que dera con algúns conceptos que me permitiran nomear certos procesos que, dende o meu punto de vista, se poñen en xogo no encontro entre as intérpretes e as persoas interpretadas.

Ora ben, malia que non desboto a utilidade dese enfoque nun primeiro achegamento, o obxectivo desta proposta é moverse dese marco e suxerir a antropoloxía social como un campo do que botar man para analizar as experiencias da interpretación sen perder o eixe da estrutura social e da axencia das persoas interpretadas. A través do diálogo multidisciplinario con fontes documentais e con estudos da antropoloxía social, dos estudos da interpretación e da tradución e da socioloxía, propono a reflexividade (Guber, 2001, 2004 [1991]) como unha categoría frutífera a partir da que pensar as interaccións na interpretación social, un labor antropolóxico.

Palabras clave

Interpretación social; antropoloxía social; reflexividade; transferencia; contratransferencia.

Abstract

In a previous dissertation², I aimed to reflect on the effect of prejudices on community interpreting, particularly in stigmatized situations

1 Trabajo inédito.

2 Unpublished paper.

such as in the context of gender-based violence and prostitution. The analysis was supported through sources from various fields from interpreting studies to psychotherapy. Certain terms from the field of psychotherapy enabled me to frame processes that, from my point of view, can occur during an encounter between interpreters and participants.

Regardless of how useful the approach of analyzing both fields of interpreting and psychotherapy was for my initial dissertation, the purpose of this article implies shifting from the discipline of psychotherapy to that of social anthropology. Social anthropology is suggested as a valuable field to analyze interpreting experiences while considering both social structures as well as the agency of participants. The multidisciplinary dialogue in this article involves social anthropology, interpreting and translation studies, and sociology. Ultimately, this proposal unfolds reflexivity (Guber, 2001, 2004 [1991]) as a productive category to apprehend interactions in social interpreting, an anthropological effort.

Keywords

Community interpreting; social anthropology; reflexivity; transference; countertransference.

Introducción

Antecedentes

No ano 2014 a Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo acolleu o I Congreso Internacional SOS-VICS³ «Construír pontes de comunicación no ámbito da violencia de xénero», encamiñado cara á mellora da formación de intérpretes no ámbito da violencia de xénero. Con todo, os saberes e as propostas alí compartidas reclamaban, ademais, unha regulamentación pública e efectiva dos servizos profesionais de interpretación nos servizos públicos do Estado español. O argumentario estaba construído arredor do traballo da interpretación en contextos de violencia de xénero⁴.

Como revelaron varias das investigacións presentadas neses días, o persoal dos servizos públicos do Estado español acode decote a non profesionais para mediar en situacións que abranguen idiomas distintos dos locais. Por conseguinte, nestas intervencións ráchase con alicerces da profesión como a confidencialidade ou o feito de se axustar ao discurso orixinal (Borja Albi e Del Pozo Triviño, 2015, p. 48), o que implica un ataque aos dereitos xurídicos da persoa interpretada, canto á posibilidade de comunicación, así como aos dereitos humanos dos que é suxeito nun senso máis amplo (Del Pozo-Triviño *et. al.*, 2015).

3 Speak Out for Support. Para máis información sobre o proxecto, ver: sosvicsweb.webs.uvigo.es/. Para acceder ás gravacións do Congreso, ver: SOS-VICS 2014a.

4 A escolla do concepto «violencia de xénero» para referir a forma de violencia machista que exerce cara a unha muller un home que manteña ou mantivera unha relación afectiva con ela, débese a que este é o xeito no que está tipificada esta forma de violencia no ordenamento xurídico do Estado español.

Estas xornadas dispararon as reflexións que vou presentar nas páxinas que seguen. Un dos relatorios, en particular, espertou a inquietude da que arranco: «Formación de intérpretes en violencia de xénero. Mitos e realidades da violencia doméstica e de xénero en relación cos profesionais lingüísticos»⁵. A partir desta presentación ficou claro que cómpre rever os prexuízos incorporados para ser quen de ofrecer unha interpretación de calidade nestes contextos. É dicir, ser intérprete profesional tampouco abonda, xa que iso non garante estar «menos influenciadas por ideas distorsionadas sobre as mulleres ca o resto da poboación»⁶ (Norma e García-Caro, 2016, p. 1312).

Malia que o meu interese particular era afondar nos prexuízos arredor da violencia de xénero e da prostitución co fin de os revisar en as persoas que interpretan neses contextos, comecei por procurar un marco xeral con algunhas categorías a través das que comprender o que acontecía no encontro entre as intérpretes, as persoas que acoden aos servizos públicos e as súas axentes⁷. A idea presentábase un tanto intanxíbel e, daquela, o meu esforzo por dar con termos cos que apreñdela.

Algunhas definicións, acoutamentos e categorías

A interpretación social, disciplina relativamente nova, ofrece comunicación entre as persoas que non dominan ou descoñecen os idiomas locais e as institucións públicas (Abril Martí, 2006, p. 3). Unha das principais diferenzas entre a interpretación de conferencias e a interpretación social é as relacións entre as participantes, pois, na primeira, as principais interlocutoras, así como a intérprete, adoitan compartir o status social e económico (Abril Martí, 2006, p. 58) e, xa que logo, as asimetrías de poder entre elas achícanse. No entanto, entre as axentes dos servizos públicos –persoas expertas–, as intérpretes –se cadra, as únicas bilingües no lugar– e as persoas que acoden aos servizos –moitas veces, migradas, e non sempre nunha situación regularizada–, as relacións de poder son ben dispares (Abril Martí, 2006, pp. 58-63).

Isto constitúe un aliciente sobre a proposta inicial; o que acontece no encontro, no lugar, está configurado por quen son as persoas que interveñen, como as demais as perciben e, en definitiva, polas relacións de poder que derivan, cando menos, das xunturas históricas e dos distintos patróns de socialización que cadaquén ten incorporados. Nos estudos de interpretación non me consta que se traballasen categorías para reflexionar sobre isto. Existen, emporiso, unha morea de investigadoras, algunhas delas citadas a continuación, que tomaron postura no debate que subxace; isto é, arredor da

5 Para acceder ao relatorio, ver: SOS-VICS 2014b.

6 Todas as citas deste artigo recollidas nunha lingua distinta á de redacción son tradución da autora.

7 Neste artigo artéllanse reflexións a partir duns encontros, de primeiras, físicos. Con todo, moitos dos factores que interveñen –como o xénero percibido ou a racialidade, entre outros– poderían pensarse tamén a partir doutras modalidades de interpretación que non implican un encontro físico, como a interpretación telefónica, cada vez máis presente nos servizos públicos do Estado español (Del Pozo Triviño e Campillo Rey, 2016).

máxima de ser “neutral”, “imparcial” ou “invisible” cando se interpreta (Abril Martí, 2006, pp. 69-83).

Nun dos parágrafos anteriores, apareceu aquilo de «axustarse ao texto orixinal» no senso de non omitir nin engadir información. Mais «non cabe dúbida de que, xa a forma na que a intérprete comprende a intención orixinal, xa o efecto desta nela, é subxectiva» (Hale, 2007, p. 7), conque ser “neutral” ou “imparcial” non supón unha postura “obxectiva” en si –unha xesta máis ben imposible, por outra parte–, senón que, ao non cuestionar os dispositivos que interveñen nesas relacións asimétricas, reproducense os mesmos mecanismos de poder en detrimento dunha interpretación e, entón, dunha comunicación, máis equitativa.

Na práctica, «un ‘eu’ específico fala ou escribe en representación dun outro substancial» (Wadensjö, 1998, p. 41) e cada «eu» que participa na comunicación está presente, polo tanto, de xeito «visible» (Angelleli, 2003, p. 16). Cómpre desbotar ideais máis ben abstractos, desmontar conceptos que perpetúan, tamén dende a interpretación, as estruturas de poder (Reimóndez Meilán, 2020, p. 170). Toledano Buendía, nun texto bastante recente sobre como incorporar a perspectiva de xénero na capacitación das intérpretes, rescatou o concepto de «contratransferencia», empregado no campo da psicoterapia, para explicar as reaccións que unha paciente provoca na terapeuta (Romero Sabater, 2010) e contextualizou, así, as reaccións que podían provocar nas intérpretes determinadas interlocutoras e situacións (2019, p. 79).

1.3. Estrutura, obxectivo e metodoloxía

Unha investigación documental neste eido, a psicoterapia, foi tamén a onde me acheguei ao principio para dar con categorías a través das que explicar os procesos aos que me quería referir. Semellaba que podía ser produtivo, pois contaba con moita máis documentación na que se analizaban os encontros, neste caso terapéuticos, e de que xeito quen participa neles impacta, ben a profesional, ben a paciente, e modifica a reacción desta. Nesta disciplina, formarse e considerar esas reaccións preséntase como imprescindible para ofrecer un servizo de calidade; se cadra nestes contextos, atravesados acotío por un traballo de introspección, tamén arredor dos prexuízos e dos mitos, fora máis palpábel a urxencia diso.

Con todo, no campo da interpretación agroman estudos, moitos deles da man dun enfoque feminista e decolonial (Marey Castro e Del Pozo Triviño, 2020, p. 69), que fan visible a necesidade de pór atención nas relacións que xorden en determinados contextos da interpretación (Lucero García, 2015), para o que é indispensable desartellar o concepto de profesionalidade (Reimóndez Meilán, 2020, p. 170) e traballar en prol dunha interpretación máis equitativa. Daquela, cómpre repensar a práctica da interpretación como unha actividade de intervención (Reimóndez Meilán, 2017) e cuestionar o xeito no que os discursos (Foucault, 1970 [1966]) operan na percepción da realidade e, por conseguinte, modelan esa práctica.

Doutra banda, algunhas destas propostas (Lucero García, 2015; Martínez Carrasco, 2019) valéronse de certas teorías sociolóxicas de Bourdieu (1988, 1991) para explicaren a posición das tradutoras e das intérpretes

como «axentes sociais e culturais que participan activamente na produción e reprodución de prácticas sociais» (Lucero García, 2015, p. 84) cuns esquemas de percepción adquiridos e interiorizados, que xorden, así mesmo, dunhas relacións asimétricas de poder (Martínez Carrasco, 2019, p. 49).

Nese senso, é preciso destacar a utilidade de disciplinas como a socioloxía ou a antropoloxía social á hora de repensar a profesión dende un enfoque que permita negociar esas relacións (Lucero García, 2015). Existen varios estudos que teñen apuntado de maneira específica as continuidades entre as prácticas etnográficas e de tradución, alén de cuestionar as estratexias nesa converxencia e de mostrar o proveitoso diálogo teórico entre a antropoloxía e a tradutoloxía (ver, por exemplo: Buzelin, 2004; Laplantine, 1995; Sturge, 1997, 2007).

O artigo está estruturado en dous eixes. Na primeira parte figuran algunhas das categorías propias do campo da psicoterapia das que, nun primeiro momento, me servín para pensar no que acontece nos encontros da interpretación social. A liña que seguira é, precisamente, a que recolleu, aínda que sen afondar moito, Toledano Buendía no devandito artigo (2019, p. 79). Polo tanto, exploro conceptos como a contratransferencia, a transferencia e a conciencia plena e presento algunha suxestión sobre como se poderían empregar para pensar nesas relacións que resultan dos contextos de interpretación social.

Na segunda parte prodúcese o xiro anticipado; isto é, afondo no diálogo coa antropoloxía social, por considerala máis frutuosa como disciplina para dar conta de relacións que, en definitiva, son produto de contextos e de procesos sociohistóricos concretos. Acho que, de seguir apoiando estas reflexións na disciplina da psicoterapia, é meirande o risco de caer na universalización a partir dun método máis ben enfocado nas particularidades do individuo⁸. Porén, parecíame interesante presentar esa primeira aproximación, xa que foi parte do percorrido argumental.

Consonte a nova proposta, neste apartado profundarei nunha categoría nativa da antropoloxía social, a reflexividade, co propósito de suxerir a súa utilidade para repensar o que acontece no traballo de campo propio: os contextos de interpretación social. De querermos mudar as prácticas na procura da equidade, esta conversa multidisciplinaria achéganos recursos ben valiosos, coma este, para reparar en como os patróns de socialización, as relacións e a reciprocidade afectan a interpretación. En liñas xerais, logo, virei cara á proposta dun exercicio no que a interpretación social se conciba como un labor antropolóxico.

8 A antropoloxía social achégase á persoa considerándoa «non respecto das súas particularidades altamente individuais nin, moito menos, respecto das súas propiedades ‘naturais’ como tal, senón como integrante dunha sociedade, portadora dunha cultura, herdeira dunha tradición, representante dunha colectividade, nó dunha estrutura comunicativa de longa duración, iniciada nun proceso simbólico, introducida a unha forma de vida diferente doutras –todo isto, significa tamén, como resultado e creadora participe dun proceso histórico específico, único e irrepitíbel–» (Krotz 1994, p. 9). Rescatar esta última parte, “creadora e participe”, a perspectiva das actoras, paréceme especialmente interesante para pensar nunha interpretación máis equitativa.

Trátase, pois, dun artigo de reflexión xestado a partir de investigacións e de fontes documentais que proveñen de varias disciplinas: os estudos da interpretación e da tradución e a antropoloxía social, principalmente, aínda que tamén comprende fontes bibliográficas da socioloxía e da psicoterapia. O obxectivo deste artigo é, daquela, reflexionar sobre a interpretación social; sobre o imprescindíbel dun enfoque reflexivo crítico fronte a unha enganosa premisa neutral, unha postura que dea conta das estruturas de poder e do lugar e da interacción das intérpretes e das persoas interpretadas nesas relacións; sobre un eido ben útil nesa empresa, a antropoloxía social e, de xeito máis concreto, unha das súas categorías centrais: a reflexividade.

O primeiro achegamento: categorías da psicoterapia As conexións no chamado traballo “intercultural”

Traballos como o de Wadensjö xa recoñeceran o potencial da interdisciplinabilidade nos estudos da interpretación (1998, p. 15). O certo é que nesa obra mesmo mantén un diálogo con análises dunha perspectiva quer máis psicolóxica, quer máis sociolóxica. Seguindo esa liña interdisciplinaria, no marco da interpretación en contextos de violencia de xénero, Toledano Buendía expón a necesidade «de recoñecer e de xestionar as reaccións emocionais que resultan do encontro» (2019, p. 79). Co fin de explicar ese proceso, pois, ampárase na contratransferencia.

Ao cabo, ben a tradución, ben a interpretación, adóitanse considerar actividades nas que «se media entre linguas e culturas». Secasí, ao pensármonos como profesionais con certo coñecemento e certa conciencia sobre as diversidades culturais (Ostapiej-Piatkowski e McGuire, 2008, p. 3), corremos o risco de non deternos a reparar na maneira en que se obxectivan e se constrúen esas “culturas” –un termo, por outra parte, disputado– e, por riba, como opera, de xeito ben sutil, a xerarquización desas diversidades no noso xeito de percibir ás outras persoas e viceversa. Xa que logo, cómpre non ficar só con aquelas “reaccións emocionais” máis visíbeis, senón ir máis aló.

Curiosamente, conceptos como a contratransferencia ou a transferencia tamén se traballaron na psicoterapia en situacións nas que interveñen elementos culturais dispares, aínda que non de xeito exclusivo. Comas-Díaz e Jacobsen destacaron «o interese e o peso dos factores etnoculturais nas reaccións de transferencia e de contratransferencia», ben sexa en díades «intraétnicas ou interétnicas» (1991, p. 392). O marco delimitado no que analizan e no que recollen os datos cos que observan esas reaccións defíneno como psicoterapia intercultural.

Intercultural é tamén un dos xeitos nos que Ostapiej-Piatkowski e McGuire delimitan un eido próximo ao que Toledano Buendía tratou coa contratransferencia; os contornos de terapia nos que participan mulleres que atravesaron ou atravesan situacións de violencia de xénero e que proveñen de contextos de falas distintas do inglés (2008, p. 3). Cómpre salientar o seu reclamo pola urxencia dunhas prácticas que, dende unha perspectiva feminista, inclúan, entre outras, unha «reflexión introspectiva crítica» (Ostapiej-Piatkowski e McGuire, 2008, p. 1).

Co obxectivo de propiciar esa reflexión nas situacións da interpretación social, preséntanse, para comezar, algunhas consideracións sobre cadansúa categoría: a transferencia, a contratransferencia e a conciencia plena.

2.2. Transferencia e contratransferencia

Após recoñeceren e recuperaren o traballo doutras investigacións, Comas-Díaz e Jacobsen destacan «a influencia da cultura e da etnicidade», por seren estas dúas chaves no proceso da psicoterapia (1991, p. 392). Daquela, varios dos datos que recollen no traballo de campo, así como as conclusións que obteñen, poderían ser útiles á hora de pensar semellanzas cos encontros na interpretación social. Cabe resaltar que, non sendo aínda sistematizadas baixo categorías propias ou análogas a estas, moitas das observacións que sinalan as investigadoras que relevaron datos do traballo da interpretación en contextos de violencia de xénero (entre outras, Abril Martí, 2015; Del Pozo Triviño *et. al.*, 2014; RCC, 2008) suxiren relacións e reaccións que poderían mesmo identificarse coas que se presentan para ilustrar a contratransferencia e a transferencia.

A transferencia é a percepción instintiva que a paciente pode ter da terapeuta ou do proceso en si (Saari, 1986, p. 40). Entre as reaccións de transferencia e os casos que Comas-Díaz e Jacobsen recollen para ilustralas, atópanse as que se indican a continuación (1991, pp. 393-396)⁹:

- Exceso de respecto, sometemento ou cordialidade: unha paciente, definida como profesional e hispánica, axústase aos horarios da terapeuta, malia que non lle conveñen, para non reforzar o estereotipo de que as persoas hispánicas causan problemas a miúdo.
- Rexeitamento do vínculo cunha etnia ou cultura: unha paciente afirma, ao preguntarlle sobre a orixe de seus pais –que son paquistanís–, que iso non ten que ver cos seus problemas.
- Desconfianza, sospeita e hostilidade: un paciente, definido como xudeu, decide deixar a súa terapia, cun terapeuta alemán, por mor de que este eludía comentar ou mostrar a súa postura sobre o Holocausto.
- Ambigüidade, sentimentos contraditorios: un paciente, definido como negro, sente que pode confiar un chisco máis no seu terapeuta, definido como latino, porque non é branco; ademais, ao non ser negro o terapeuta, o paciente percibe que lle pode

9 Cómpre reparar en que a información coa que traballan Comas-Díaz e Jacobsen (1991) provén do contexto estadounidense e, por conseguinte, as situacións e algunhas categorías coas que se exemplifican os distintos patróns, quer neste intre, quer máis adiante, son propias das relacións producidas nese contexto. Porén, non cabe dúbida que resultan útiles para continuar o debate na interpretación social dun xeito máis amplo.

manifestar certo malestar que experimenta el polo feito de selo; así a todo, como o terapeuta non é negro, o paciente non sabe de certo se poderá comprendelo.

- Idealización da profesional como omnipotente: unha paciente, definida como negra, comenta que nas sesións co seu terapeuta, definido como negro, apenas ten que falar dos seus problemas porque, ao ser negro, xa sabe todo dela. Outra paciente, definida como de orixe chinesa, di que ter un terapeuta de orixe chinesa axuda moito, e que el vai lograr que as cousas lle vaian ben.
- Infravaloración da profesional ou do seu traballo: un paciente, definido como negro, recrimina o seu terapeuta, definido como negro, por non vivir nun barrio negro e por finxir axudarlles aos seus traballando para unha institución branca.
- Autorracismo: unha paciente, definida como latina, dille á terapeuta, definida como latina, que non quere traballar con ela, xa que sabe que as persoas latinas son folgazanas e que lles gusta o conto. Engade que quere unha terapeuta branca.
- Ambigüidade, identificación, demasiada proximidade: unha paciente, definida como latina, profesional dun eido afin á terapeuta, atópase inqueda con respecto á confidencialidade, xa que, ao formaren parte de sectores parellos, poderían compartir redes. Doutra banda, móstrase leda, porque a súa terapeuta, tamén definida como latina, pode comprendela en termos culturais e de xénero. No entanto, acaba por deixar a terapia por non ser quen de lidar coa ambigüidade que lle xera esa proximidade.

É interesante como estas mostras permiten establecer semellanzas ou conexións con algunhas análises xa debatidas no eido da interpretación, malia que sen sistematizar, como as que recollen, por exemplo, Bámbaren-Call *et. al.* (2012): desconfianza de intérpretes que pertencen á mesma comunidade ca a persoa interpretada; medo a que sexan espías, a que vaian co conto e se filtre a información na comunidade; barreiras que resultan das crenzas relixiosas de quen interpreta; trabas que son produto da idade; atrancos causados polo xénero percibido de quen interpreta; reparos para falar de cuestións ligadas á sexualidade con certos intérpretes. Así tamén, Inghilleri e Harding (2010) investigaron sobre a desconfianza de que a intérprete tome partido ou sexa leal a unha única das partes no contexto dun conflito armado.

Por outro lado, a contratransferencia consiste na reacción producida cara ao outro sentido, é dicir, a percepción «segundo os instintos propios, que a terapeuta ten dos problemas da paciente» (Saari, 1986, p. 40), do proceso ou da paciente en cuestión. De novo, recóllense, deseguido, algúns modelos e exemplos de reaccións de contratransferencia que recompilan Comas-Díaz e Jacobsen (1991, pp. 396-400):

- Negación das diferenzas etnoculturais –todas as pacientes son iguais–, alleas ás cuestións políticas: un terapeuta invalida o contexto político contido no cadro clínico da paciente. Por tanto, a paciente, cunha nova terapeuta, elude falar de cuestións políticas até que esta lle pregunta. Ese factor resulta ser chave no transcurso da terapia.
- Síndrome da terapeuta antropóloga: un terapeuta, definido como anglosaxón, tende a afondar demasiado en cuestións culturais do seu paciente, definido como brasileiro, ao tempo que ignora ou desatende cuestións relativas ás doenzas que padece.
- Culpa: un terapeuta, definido como branco, séntese culpábel perante o problema co alcol do seu paciente, definido como indíxena, poboación á que –afirma cunha colega– lle ensinaron como anestesiarse logo de lles roubaren.
- Mágoa: un terapeuta, definido como xudeu, séntese paralizado pola mágoa que percibe debido á perda de amizades e familiares dunha parella de pacientes de orixe iraniana, despois de que o aiatolá Khomeini derrocasse ao Goberno. Esta barreira, ademais, xorde dunha sobreidentificación do terapeuta coas experiencias da súa familia no contexto da Segunda Guerra Mundial.
- Agresividade: unha terapeuta, definida como xudía, mantén un ton activo e de confrontación –unha estratexia pouco habitual no seu accionar como terapeuta– coa súa paciente, definida como hispana. Ao parecer, o motor diso é a terapeuta identifica á paciente cunha cantante que se presentaba, segundo ela, como se fora parva. Xa que logo, a terapeuta sentía que a paciente estaba a xogar con ela, ao presentarse como parva malia que era intelixente.
- Ambigüidade, resultado da ambigüidade cara á propia cultura ou etnicidade: unha terapeuta, definida como italoestadounidense, experimenta ambigüidade cando a súa paciente, definida como negra, fala dos incidentes delituosos que acontecen no seu barrio. Esta ambigüidade provén do propio conflito da terapeuta coa súa orixe e a asociación latente na sociedade entre as persoas italianas e o crime organizado.
- Sobreidentificación: dáse, entre outros, nos casos nos que terapeuta e paciente forman parte dos mesmos grupos subalternos, en termos de etnicidade, por exemplo.
- Nós *versus* eles: un terapeuta, definido como hispano, participa –ao non poñer en cuestión o feito nin as súas implicacións– das

accións ilícitas da súa paciente, definida como hispana, que traballa a tempo completo e recibe unha prestación por discapacidade asemade. Recoñece que, se cadra, tivo parte no engano ao sistema da súa clienta porque, como persoa hispana, tamén está anoxado co sistema.

- Afastamento: unha paciente, definida como hispana, presenta algunhas cuestións relacionadas co sentimento de rexeitamento por parte dos proxenitores, ao ser criada pola avoa e polo avó. A terapeuta, definida tamén como hispana, experimentou unha situación similar ao medrar, así como unhas consecuencias semellantes posteriormente. Coa paciente, xustifica este xeito de criar como unha práctica cultural corrente, mais evita afondar na cuestión dos sentimentos de abandono, a chave na situación da paciente.
- Miopía cultural: perante a afinidade ou o entendemento de cuestións culturais entre unha terapeuta, definida como italiana, e a súa paciente, definida tamén como italiana, esta última non revela información sobre a familia que sería importante, en canto á terapia, coa conformidade da terapeuta.

De xeito análogo, preséntase significativo establecer conexións entre estas análises e algunhas reaccións de contrartransferencia xa postuladas no campo da interpretación, aínda que sen sistematizar, entre as que se poderían destacar: dificultade para manter a serenidade ou a calma –aínda que sexa logo de que conclúise a interpretación–, e implicacións emocionais; afrontamento de conflitos culturais; posicionamento cunha das partes; incomodidade segundo o xénero percibido da intérprete, o da persoa interpretada e o contexto de interpretación; percepción de autoridade fronte ás interlocutoras dos servizos como resultado do xénero percibido do intérprete; identificación coas situacións traumáticas de persoas coas que se comparte orixe ou contexto cultural (Bámbaren-Call *et. al.*, 2012); actitude de confrontación, xustificacións culturais estereotipadas (Norma e García-Caro, 2016, p. 1306); identificación e activación doutros traumas propios (RCC, 2012, p. 35).

A conciencia plena

A conciencia plena consiste na posta en práctica dunha reflexión introspectiva crítica a través da que se perciben de xeito máis agudo algúns dos procesos mentais e físicos que nos acontecen no desenvolvemento dunha tarefa determinada (Epstein, 1999, p. 833). Ese exercicio de indagación na conciencia propia facilita ben «a análise dos sistemas de percepción e dos valores de noso, ben a xestión de sentimentos complexos e a resolución de conflitos interpersoais» (Epstein, 1999, p. 833).

Epstein recolle a diferenza entre os elementos explícitos da práctica terapéutica –aprosos de xeito curricular– e aqueloutros elementos tácitos –aprosos na observación e na práctica en si–. Segundo sinala, certos factores,

relativamente inconscientes, inflúen na práctica da terapeuta: as emocións, os prexuízos, os nesgos, o medo ao risco ou a tolerancia coa incerteza (1999, p. 834), entre outros. A conciencia plena, que emerxe dunha tradición filosófico-relixiosa, resulta da análise deste tipo de interferencias para, na práctica, poder comprender como operan, desbotalas, no mellor dos casos, e centrarse na mera experiencia (Epstein, 1999, p. 835).

É ben curioso como os traballos que recollen preocupacións arredor dos desafíos que presenta na práctica a interpretación social interpelan varios dos factores a partir dos que Epstein pensa a conciencia plena. A tolerancia coa incerteza, as emocións (Bámbaren-Call *et. al.*, 2012; RCC, 2012), os prexuízos e os nesgos (Norma e García- Caro, 2016) son algúns dos conflitos que advirten estas autoras.

Agora ben, como se anticipou na Introducción, malia que no seu momento foron estas as categorías funcionais coas que distinguín reaccións nas persoas interpretadas, así como nas intérpretes, como resultado do encontro producido na práctica da interpretación –e, se cadra, aínda lle serven a outra colega para que continúe a pensar este labor– acho que a antropoloxía social, como disciplina, habilita unha comprensión máis ampla e precisa das relacións que se producen nese encontro, polo menos dende a perspectiva desta proposta, como, deseguido, se evidencia.

Daquela, a continuación, invito a reflexionar sobre o traballo da interpretación a través dela, da antropoloxía social, en prol de procurar unha práctica máis equitativa.

3. Viraxe disciplinaria. Unha aliada na antropoloxía social

3.1. A antropoloxía como un labor de interpretación

A angueira de pór en diálogo estas disciplinas, a antropoloxía social e maila interpretación social, non resulta ardua en absoluto, pois, ora no percorrido e no desenvolvemento, ora nas prácticas, atópanse varios puntos en común entre elas. Na traxectoria dos estudos de cadanseu eido abrollaron preocupacións parellas; de feito, nas páxinas seguintes figuran algunhas suxestións verbo desas conexións. Se ben é certo que algúns dos estudos referidos traballaron a cabalo de ambos os dous campos¹⁰, coido que esta relación tan próxima non fica sempre palpábel dabondo, ou polo menos non dun xeito máis sistemático ou articulado.

Unha das teimas de boa parte dos estudos sobre a antropoloxía como disciplina consiste en lidar coa súa orixe, a súa constitución e a súa funcionalidade no percorrido inicial –mais non por iso curto– nos contextos coloniais. Os primeiros materiais antropolóxicos, até finais do século XIX, baseábanse en «documentos, informes, cartas de persoas viaxeiras, aventureiras, exploradoras, administradoras coloniais, militares, membros de expedicións científicas e mesmo cronistas» (Ghasarian, 2002, p. 10). Unha antropoloxía de butaca que interpretaba o descoñecido a través de fórmulas

10 Ver o apartado 1.3.

teóricas baseadas nos termos do coñecido; isto é, o comportamento desoutros seres humanos interpretábase de xeito espontáneo a partir do comportamento propio e dos pares de seu (Ghasarian, 2002, p. 10), creando, de certo, unha determinada orde imperial (Pratt, 2010 [1992], p. 24).

O punto de inflexión dáse ao virar o método de xeito acusado. Albíscase, de maneira incipiente, no traballo etnográfico de Morgan *League of the Iroquois* [Liga do pobo iroqués] (1962 [1851]), pois tenta interpretar a estrutura e o funcionamento da sociedade iroquesa dende o punto de vista das persoas que forman parte dela, das actoras (Ghasarian, 2002, p. 10). Esta etnografía nacente non gozou dunha continuidade inmediata, xa que axiña se viu ben escurecida perante o paradigma do evolucionismo¹¹; isto é, nun contexto máis amplo no que teorías como o racismo científico experimentan o seu auxe, os métodos comparativos de antropólogos como Frazer e Tylor, facéndose eco do modelo evolucionista, serven como instrumento para lexitimar as empresas coloniais de finais do século XIX.

A revolución no quefacer antropolóxico veu da man do traballo de campo de Malinowski, que pasou tres anos observando á poboación das illas Tobriand, contacto que recolleu na etnografía *Les Argonautes du Pacifique occidental* [Argonautas do Pacífico occidental] (1964 [1922]), aínda nun contexto moi marcado polo colonialismo. Esta etnografía, en canto enfoque, método e texto (Guber, 2001), constitúe un pilar na disciplina aínda hoxe en día; é dicir, pon o foco na busca de comprender fenómenos sociais dende a perspectiva das actoras (Guber, 2001, p. 11) valéndose da observación participante, *in situ*, como método de investigación (Ghasarian, 2002, p. 11). No traballo da descrición textual, no que se produce un diálogo entre o campo e a teoría (Peirano, 1995, pp. 48-49), a antropóloga tenta «representar, interpretar ou traducir determinados aspectos dunha cultura para lectoras que non están familiarizadas con ela» (Van Maanen, 1988, *apud*. Guber, 2001, pp. 17-18).

Traducir é, de feito, unha forma moi recorrente –dentro da propia disciplina– de conceptualizar ou de caracterizar as prácticas que comprende o exercicio antropolóxico¹². Segundo as perspectivas ou o desenvolvemento da disciplina, aparecen explicacións como que «a tradución etnográfica se concibe como unha descodificación e a cultura, como un texto en lingua descoñecida que a antropóloga aprende a pensar na lingua e termos propios» (Guber, 2004 [1991], p. 49); que «a investigadora traduce a información a categorías

11 «O paradigma evolucionista presupuña un sentido da historia e, xa que logo, das formas culturais e sociais, [...] ás que se lles asigna un valor na cronoloxía» (Guber, 2004 [1991], p. 9); as máis avanzadas, propias da sociedade industrial, fronte a aquelas do pasado, «encarnadas polos pobos indíxenas das terras conquistadas e colonizadas» (Kuper, 1988). O referente empírico de escolas como a evolucionista, ou a difusionista etnocéntrica, a súa adversaria, «radicaba nas poboacións ‘estrañas’, ‘primitivas’ ou ‘salvaxes’, que debían de ser incorporadas á historia da humanidade» (Guber, 2004 [1991], p. 17).

12 Cómpre aclarar que neste campo disciplinar é frecuente ver os conceptos de “tradución” e “interpretación” trocados, incluídos ambos os dous no termo “tradución”, sen unha distinción aparente entre eles.

teóricas» (Guber, 2004 [1991], p. 162) ou que se chegan a realizar «traducións aventuradas ao forzar os datos cara a modelos clasificatorios e explicativos» cando se cre que este método garante resultados de por si verdadeiros (Guber, 2004 [1991], p. 89).

Na actualidade continúaase a cuestionar a relación entre a antropóloga e o seu saber, recollido nun texto e afastado do seu lugar de produción, recoñecendo que «a idea de neutralidade da investigadora é a expresión dunha inxenuidade» (Ghasarian, 2002, p. 21) e que ese exercicio de descrición na etnografía non supón unha mera descodificación ou transcrición, senón que se trata «dun exercicio de construción e de tradución no que a investigadora produce máis do que reproduce» (Ghasarian, 2002, p. 21).

A tradución e a interpretación constitúen unha parte fundamental do aprehender antropolóxico. Daquela, estes labores non só son esenciais nos inicios dos estudos antropolóxicos, senón que, ademais, a traxectoria destas disciplinas está ligada asemade ás empresas coloniais. Quer a tradución, quer a interpretación, é innegábel que foron actividades –ferramentas– imprescindíbeis nos procesos coloniais, mais non só en canto imposición da dominación colonial (Kripper, 2015, p. 9), pois é mediante a tradución como determinadas prácticas culturais «adquiren a súa forma especificamente colonial» (Scharlau, 2003, p. 106).

Un dos exemplos ben manifesto disto é a implantación coercitiva dun sistema moderno/colonial de xénero, impondo nalgunhas sociedades precoloniais o binarismo de xénero (Lugones, 2008) artellado a través da linguaxe do colonizador. Mais tamén se podería falar da imposición doutros esquemas binarios ou da imposición de misións evanxelizadoras fronte a cosmoloxías ben máis plurais. En calquera caso, a tradución e a interpretación operan aquí como produtoras de lexitimidade, no mesmo senso ca o traballo antropolóxico (Abélès, 2002, p. 43), como unha ferramenta principal para a opresión (Kosmala, 2013, p. 19).

A problematización da figura das intérpretes, neste contexto, é visíbel na figura –se cadra un chisco “mitolóxico” na profesión– de Malinalli, coñecida como Malinche. Existen varios sentidos construídos arredor dela (Kripper, 2015) –de certo, moitos deles construídos a partir dunha lectura ben binaria e patriarcal–. Outras lecturas máis recentes, chicanas, feministas e poscoloniais (Kripper, 2015, p. 9) veñen a disputar ese sentido, apelando a unha rotura co binarismo dende o que se adoita ver. Na disciplina da interpretación dáse tamén unha disputa similar¹³; sexa como for, cómpre non perder de vista esa complexidade no percorrido da interpretación como disciplina.

Porfiar nesa «longa traxectoria de raizame colonial» (Guber, 2014, p. 16) preséntase como algo incluíbel para cuestionar, repensar e reconstruír as prácticas antropolóxicas na actualidade. Do mesmo xeito, é imprescindible cuestionar os esquemas das prácticas da interpretación para, así, no sentido de Homi Bhabha, «problematizar a idea dunha cultura ou dun idioma supremo»,

13 Non é o obxectivo deste traballo profundar nesta discusión. A partir do traballo de Kripper (2015) pódese acceder a un panorama xeral dalgúns deses sentidos.

esixindo unha ancoraxe contextual e histórica, de maneira que actúe case como unha «ferramenta de redención» (1994, p. 326).

3.2. O traballo de campo: encontrarse fóra da cabina

Aínda que a interpretación noutros contextos e modalidades –a interpretación de conferencias, por exemplo– non é allea ás asimetrías de poder (Reimóndez, 2020, p. 181), estas acentúanse nos contextos de interpretación social. Seguindo a escala de Alexieva (1997), Abril Martí sitúa a interpretación nestes contextos, en liñas xerais:

No extremo da máxima culturalidade, pois a proximidade entre as participantes potenciada pola técnica de bilateral, a implicación persoal das interlocutoras no contido textual, a asimetría de poder, a informalidade da situación comunicativa, o grao de oralidade e a diferenza en cadanseus obxectivos son moi superiores aos que se dan nesoutros encontros mediados por intérpretes (2006, p. 64).

Ao ir ao terreo e producirse ese encontro situado (Angelleli, 2004, p. 13) de interpretación social, as situacións comunicativas están mediadas polas relacións de poder, afectadas, entre moitos outros factores, por disparidades de status social e por xerarquizacións institucionais entre cada unha das participantes (Abril Martí, 2006, pp. 58-63). Amais diso, téndese a considerar a intérprete como unha «experta na cultura percibida como exótica» (Pöchhacker, 2004, *apud*. Abril Martí, 2006, p. 64). O exótico, precisamente, é iso que aparece de forma tan recorrente como obxecto de estudo na disciplina da antropoloxía social, na que, entón, se pode producir «unha transformación dos feitos aos datos [...] polo contraste reflexivo do familiar e do exótico» (Guber, 2004 [1991], p. 179).

Agora ben, sabido é que nas últimas décadas a antropoloxía se desprazou do vello concepto antropolóxico de cultura, identificada daquela coa totalidade da vida social; ao contrario, poderíase dicir que se achega agora a unha percepción mediante a que se abrangue «o conxunto de procesos sociais de produción, circulación e consumo da significación na vida social» (García Canclini, 2004, pp. 29-43). Os debates sobre o concepto de cultura e sobre as súas significacións son moi complexos; se ben os sentidos han de continuar a ser disputados, é preciso partir dun achegamento á cultura como un proceso dinámico e heteroxéneo, atravesado por conflitos políticos e do poder, e non como unha totalidade uniforme, reificada, fixa, ancorada nun territorio (Grimson e Semán, 2005, pp. 11-20).

Xa que logo, na conexión entre as intérpretes e as culturas, na experiencia destas no campo, no encontro co “exótico”, co “estraño”, é indispensable manter presente a imbricación entre as culturas, as estruturas de poder e os conflitos sociais; ao termos esta dimensión da cultura en conta, pódese pensar o exercicio de interpretación como unha pregunta antropolóxica, en canto procura a «posibilidade da intelixibilidade e da comunicación da alteridade» (Krotz, 1994, p. 7).

O texto antropolóxico, constituído pola alteridade, é dicir, polo encontro con outras persoas (Laplantine, 2002, p. 143), require, no entanto, «do descentramento permanente» da antropóloga en relación consigo mesma

(Godelier, 2002, p. 193). Esta premisa básica procura a polifonía co fin de aproximarse a esa “intelixibilidade” e a esa “comunicación” dun xeito menos asimétrico, por máis que a relación entre quen observa e a quen observa continúe sendo desigual, algo que non deixa de ser problematizado de xeito continuo na disciplina (Ghasarian, 2002, p. 26).

O estudo «coa xente» (Ingold, 2008) ha de someterse a un exercicio continuo de introspección no que se conciba o propio lugar no campo (Guber, 2014) co propósito de «facer da vida humana unha conversación» (Ingold, 2008). Coido que os parámetros na interpretación social se achán bastante próximos desta mira; por tanto, unhas prácticas equitativas requiren do afastamento do “eu”, dun proceso máis amplo no que o quefacer das intérpretes no campo se interroge tamén de xeito continuo e integral.

O exercicio reflexivo da antropóloga Abu-Lughod (1988) resulta ben ilustrativo á hora de cuestionar o “eu” e pode ser de gran utilidade para pensármonos como intérpretes. Nesta análise, recolle de xeito moi práctico como certos aspectos da súa identidade, postos en relación co contexto e coas persoas no seu campo de investigación, –ser percibida como muller, como unha filla “indefensa” e como “un pouco”¹⁴ da comunidade– configuraron o seu quefacer antropolóxico (Abu-Lughod, 1988, pp. 158-160).

Ser percibida como muller, por certo, permitiulle achegarse a observar e participar coas mulleres no campo dun xeito que non sería posíbel se non o fose (1998, p. 150). Do mesmo xeito, nas análises da interpretación social comentadas anteriormente, o xénero percibido mostrábase como un factor chave que inflúe en diversos sentidos nas situacións mediadas por intérpretes.

De calquera maneira, o xogo de reflexividades que destapa na análise constitúe un instrumento ben esclarecedor para interrogar as prácticas de interpretación social.

3.3. As reflexividades en xogo

A reflexividade define o traballo de campo (Guber, 2004 [1991], p. 85) e pódese entender dende varias perspectivas vinculadas; dunha banda, cun sentido xeral refírese aos individuos como suxeitos dunha cultura e dun sistema social, axentes das súas accións; doutra, cun sentido máis concreto, o enfoque da reflexividade é relacional, pois non toma por separado aquilo que «individuos e informantes realizan en cadanseu mundo social, senón que comprende as decisións que se fan no encontro, na situación do traballo de campo» (Guber, 2004 [1991], p. 86).

Trátase, pois, dun proceso no campo que abrangue «a interacción, a diferenciación e a reciprocidade entre a reflexividade do suxeito cognoscente –sentido común, teoría, [...]– e a das actoras ou suxeitos/obxectos de investigación» (Guber, 2004 [1991] p. 86). É fundamental ter en conta que, malia que a antropóloga e os suxeitos compartan ou pertenzan a unha mesma comunidade ou grupo, proveñen de «dous universos de significación, de dous mundos sociais diferentes» (Guber, 2004 [1991], p. 87). Entón, o traballo de

14 Este destaque é da autora do artigo.

campo comporta unha pasaxe dende a reflexividade xeral cara á reflexividade daquelas persoas que participan nel, ora como investigadoras, ora como informantes (Guber, 2004 [1991], p. 88), que, ao longo da situación de campo, se irá mudando e resignificando segundo as experiencias *in situ*.

Neste senso, chama a atención como, logo do traballo de campo, a investigadora ten máis probabilidades de coñecer mellor a súa reflexividade, unha vez se puxo en relación coas outras actoras (Guber, 2004 [1991], p. 88). O motivo disto é que no encontro coa diversidade pónense a proba ora os sistemas de clasificación, significación e comprensión propios, ora os modos de vida (Guber, 2004 [1991], p. 89); é dicir, non só se confrontan os patróns teóricos, senón tamén «os patróns de pensamento e de acción máis íntimos», o que inclúe, de xeito máis extenso, modelos políticos, culturais e sociais (Guber, 2004 [1991], p. 89).

A intervención das investigadoras e a súa interacción coas poboacións estudadas configuran uns datos que se recollen co fin de obter certo coñecemento: aquel que non reproduza nin caia no etnocentrismo nin no sociocentrismo (Guber, 2004 [1991], p. 84). Baixo esa premisa, no quefacer antropolóxico, a investigadora procura, ou aspira, ao «recoñecemento da perspectiva das actoras» (Guber, 2004 [1991], p. 93), ao entendemento, á intelixibilidade das diversidades no mundo social mediante as experiencias vividas, sentidas e significadas polas propias actoras.

A tensión co etnocentrismo é ben complexa, xa que as formas nas que opera son, ás veces, sutís (Guber, 2004 [1991], p. 75); daquela, cómpre que aquilo que é cotián o deixe de ser (Lins Ribeiro, 1998). Afastarse co propósito de se poder estrañar daquilo que temos naturalizado vai moi na liña do que se suxería en parágrafos anteriores cun exercicio necesario mediante o que as intérpretes tentasen ser máis conscientes do seu “eu”, do seu lugar no campo, construído arredor de determinadas relacións sociais. Do mesmo xeito que o traballo de campo da antropológa interpela a súa subxectividade de maneira constante, así como a subxectividade das persoas coas que estuda, en calquera situación de interpretación social interpélase a subxectividade da intérprete e a das participantes, sexan axentes dos servizos públicos ou persoas que acoden a eles.

Múltiples «des-centramentos» (Guber, 2014, pp. 30-31) preséntanse, xa que logo, incluíbeis á hora de interrogar as prácticas da interpretación, unha vez que se consideran, en definitiva, prácticas que non son “neutrais”, senón que están artelladas a partir duns modelos concretos nos que, ademais, se encaixan intérpretes con modelos, bagaxes e esquemas de percepción propios. Neste intre, é de utilidade apelar ao que recolle Guber nos seus escritos sobre a reflexividade con respecto á antropoloxía social, pois afirma que o traballo da investigadora será aparente e superficial agás que comprenda dúas prácticas:

Indagar reflexivamente de que xeito coproduce o coñecemento a través das súas nocións e das actitudes de seu e desenvolver unha reflexión crítica sobre os seus supostos, o sentido común de seu, o lugar no campo e as condicións históricas e socioculturais nas que leva a cabo o seu labor (Guber, 2004 [1991], p. 177).

A reflexividade, por conseguinte, ha de estar presente, e de xeito permanente, nos procesos de interpretación social. Isto é, hase de pór en práctica un exercicio reflexivo no que entren en xogo a interacción, a diferenciación e a reciprocidade entre a reflexividade propia e a reflexividade das outras persoas que participan na situación da interpretación. No traballo de campo da antropoloxía social, unha forma frutífera de indagar na reflexividade propia –en canto que habilita a «ampliar a mirada e a comprensión» (Guber, 2004 [1991], 117)– é pensar de xeito crítico e activo en dende onde nos apela o suxeito de estudo; que reparos temos, que nos suxire, que sensacións experimentamos, que prexuízos, que mitos temos incorporados.

Para finalizar, perante unha situación de interpretación social, acho que convén realizar un exercicio semellante. A modo de exemplo, podemos comezar por cuestionarnos cousas como: Dende onde interpreto eu? Que me suxiren as actoras que vou interpretar? Que penso que sei sobre estas persoas? Que prexuízos teño con esta situación? Que sensacións agardo que me suscite? Considero que, co fin de “ampliar a mirada e a comprensión”, é necesario que no labor da interpretación social se teña tamén en conta o xogo de reflexividades.

Conclusións para proseguir. A interpretación social como un labor antropolóxico

A reflexividade habilita quer o autoconecemento, quer o recoñecemento das outras persoas (Guber, 2004 [1991], p. 215). Este artigo é un convite a incorporar a reflexividade ás prácticas da interpretación social, dun xeito consciente e sistemático, coa intención de que os encontros mediados por intérpretes sexan máis equitativos. Nun senso máis amplo, propono proseguir co diálogo entre a interpretación social e a antropoloxía social por considerar frutíferas e de interese as perspectivas que esta última lle pode ofrecer a unha disciplina –a interpretación– que, na miña opinión, ten moito de labor antropolóxico.

Parto da premisa de que cadaquén posúe unha experiencia e, xa que logo, unha visión determinada da realidade. Polo tanto, sería errado cualificar unha intervención de “neutral” cando se interpreta. Do mesmo xeito que se pon en cuestión a obxectividade positivista (Hermitte, 1968, *apud.* Guber, Milstein e Schiavoni, 2014, p. 42) e a neutralidade da investigadora (Vessuri, 1973, *apud.* Guber, Milstein e Schiavoni, 2014, p. 42), a interpretación é, tamén, unha actividade de intervención (Reimóndez Meilán, 2017, 2020). Mais esa intervención é unha oportunidade na que habemos de tomar postura para construír unha maior igualdade (Norma e García-Caro, 2016, p. 1312; Reimóndez Meilán, 2020, p. 185).

Da conxunción de disciplinas que se formula nesta proposta emerxen interrogantes nun plano máis teórico ou reflexivo que, coido, sería interesante trasladar ás experiencias na interpretación de cadaquén. Análises tan suxestivas como a de Abu-Lughod (1988) respecto ao traballo de campo propio deitan luz sobre os xeitos nos que operan as reflexividades no terreo concreto. De cara ao futuro, quedan por ver as perspectivas e as suxestións que poden agromar de aplicarmos estas ferramentas de análise a diversas situacións específicas da interpretación social.

Bibliografía

- ABÉLÈS, M. 2002. «El campo y el subcampo». En GHASARIAN, C. *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Traducción de Silvia N. Labado. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2002.
- ABRIL MARTÍ, M. I. 2006. *La Interpretación en los Servicios Públicos: Caracterización como género, contextualización y modelos de formación. Hacia unas bases para el diseño curricular* (tese de doutoramento). Granada: Universidad de Granada. <https://hera.ugr.es/tesisugr/16235320.pdf>
- 2015. «La interpretación en contextos de violencia de género con referencia al caso español». En *TRANS. Revista de Traductología*. Vol. 19(1), pp. 77-94. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v1i19.2093>
- ABU-LUGHOD, L. 1988. “Fielwork of a Dutiful Daughter”. En ALTORKI, S. e EL-SOLH, C. F. 1988. *Arab women in the field: studying your own society*. Nova York: Syracuse University Press.
- ALEXIEVA, B. 1997. «A typology of interpreter-mediated events». En *The Translator*. Vol. 3 (2), pp. 153-174.
- ANGELELLI, C. 2003. «The Interpersonal Role of the Interpreter in Cross-Cultural Communication. A Survey of Conference, Court, and Medical Interpreters in the US, Canada, and Mexico». En BRUNETTE, L. *et al.* (Eds.). *The Critical Link 3: Interpreters in the Community. Selected papers from the Third International Conference on Interpreting in Legal, Health and Social Service Settings*. Ámsterdam e Filadelfia: Benjamins.
- 2004. *Revisiting the interpreter's role: A study of conference, court, and medical interpreters in Canada, Mexico, and the United States*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BÁMBAREN-CALL, A. M.; BANCROFT, M.; GOODFRIEND-KOVEN, N.; HANSCOM, K.; KELLY, N.; LEWIS, V.; ROAT, C.; ROBINSON, L. e RUBIO-FITZPATRICK, L. 2012. *Interpreting compassion: A needs assessment report on interpreting for survivors of torture, war trauma and sexual violence*. Columbia: The Voice of Love.
- BHABHA, H. K. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- BORJA ALBI, A. e DEL-POZO-TRIVIÑO, M. (Eds.) 2015. *La comunicación mediada por intérpretes en contextos de violencia de género. Guía de buenas prácticas para trabajar con intérpretes*. Valencia: Tirant Humanidades. <https://sosvicsweb.webs.uvigo.es/blogs/files/la-comunicacion-mediada-por-interpretes.pdf>
- BOURDIEU, P. 1988. *Cosas dichas*. Traducción de M. Mizraji. Buenos Aires: Gedisa.
- 1991. *Language and symbolic power*. Traducción de G. Raymond e J.B. Thompson. Cambridge: Harvard University Press.
- BUZELIN, H. 2004. «La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances». En *Meta*. Vol. 49(4), pp. 729-746. <https://doi.org/10.7202/009778ar>

- COMAS-DÍAZ, L. e JACOBSEN, F. M. 1991. «Ethnocultural transference and countertransference in the therapeutic dyad». En *American Journal of Orthopsychiatry*. Vol. 61, pp. 392-402.
- DEL-POZO-TRIVIÑO e CAMPILLO REY, L. 2016. «La interpretación telefónica y su práctica profesional. Estudio de caso sobre dos empresas proveedoras del servicio en España». En *Sendebar. Revista de Traducción e Interpretación*. Vol. 27, pp. 73-95. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebar/article/viewFile/3921/5054>
- DEL-POZO-TRIVIÑO, M. I.; TOLEDANO BUENDÍA, C.; CASADO NEIRA, D. e FERNANDES DEL POZO, D. (Eds.) 2015. *Construir puentes de comunicación en el ámbito de la violencia de género/Building communication bridges in gender violence*. Granada: Comares.
- DEL-POZO-TRIVIÑO, M. I.; VAAMONDE LISTE, A.; CASADO-NEIRA, D.; PÉREZ FREIRE, S.; VAAMONDE PANIAGUA, A.; FERNANDES DEL POZO, D. e GUINARTE MENCÍA, R. 2014. *Formación especializada en interpretación para víctimas/supervivientes de violencia de género. Informe sobre la encuesta Delphi a intérpretes del proyecto Speak Out for Support (SOS-VICS)*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo. <http://sosvicsweb.webs.uvigo.es/blogs/files/report-on-the-delphi-survey-carried-out-on-interpreters.pdf>
- DUBLIN RAPE CRISIS CENTER (RCC). 2008. *Interpreting in Situations of Sexual Violence and Other Trauma: A Handbook for Community Interpreters*. Dublín: RCC. http://www.drcc.ie/wp-content/uploads/2011/03/RCC_Interpreting.pdf
- EPSTEIN, R. M. 1999. «Mindful Practice». En *Special Communicatio*. Vol. 282, pp. 833-839.
- FOUCAULT, M. 1970 [1966]. *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*. Londres: Travistok Publications.
- GARCÍA CANCLINI, N. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- GHASARIAN, C. 2002. *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Traducción de Silvia N. Labado. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- GODELIER, M. 2002. «Romper el espejo de sí». GHASARIAN, C. *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Traducción de Silvia N. Labado. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2002.
- GORKIN, M. 1986. «Countertransference in cross-cultural psychotherapy: The example of Jewish therapist and Arab patient». En *Psychiatry*. Vol 49, pp. 27-40.
- GRIMSON, A. e SEMÁN, P. 2005. «Presentación: la cuestión ‘Cultura’». En *Etnografías Contemporáneas*. Buenos Aires: Escuela de Humanidades/UNSAM, 2005.
- GUBER, R. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- 2004 [1991]. *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires. Paidós.
- GUBER, R. (Comp.). 2014. *Prácticas etnográficas*. Buenos Aires: Miño y Dávila / Instituto de Desarrollo Económico y Social.

- HALE, S.B. 2007. «Community Interpreting». En CANDLIN, C.N. e HALL, D, R, (Eds.), *Research and Practice in Applied Linguistics*. En Nova York: Palgrave MacMillan, 2010.
- HERMITTE, M. E. 1968. «La observación por medio de la participación», *apud*. GUBER, R.; MILSTEIN, D. e SCHIAVONI, L. 2014. «La reflexividad o el análisis de datos. Tres antropólogas de campo». En GUBER, R. (Comp.). 2014. *Prácticas etnográficas*. Buenos Aires: Miño y Dávila / Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- INGHILLERI, M. e HARDING, S. 2010. «Translating Violent Conflict». En *The Translator*. Vol. 16, pp. 165-173.
- INGOLD, T. 2008. «Anthropology is Not Ethnography. Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology». En *Proceedings of the British Academy*. Vol. 154, pp. 69-92.
- KOSMALA, K. 2013. «Olga Stanisławska's Charles de Gaulle Roundabout: Raw Facts and the Danger of Finalizing Narratives». En *The Polish Review*. Vol. 58, pp. 15-28. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/polishreview.58.1.issue-1>
- KRIPPER, D. 2015. «La Malinche: tres paradigmas de traducción». En *The Quiet Corner Interdisciplinary Journal*. Vol. 1(1). <https://opencommons.uconn.edu/tqc/vol1/iss1/1>
- KROTZ, E. 1994. *Alteridad y pregunta antropológica*. En BOIVIN M. F. , ROSATO, A. e ARRIBAS, V. *Constructores de otredad*. Buenos Aires: Antropofagia, 2007. <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/bolvin-m-rosato-a-arribas-v-2004-constructores-de-otredad.pdf>
- 2002. «¿Qué se aprende cuando se estudia antropología?». Relatorio presentado na “Conferencia Hermitte” do 2009.
- KUPER, A. 1973. *Antropología y antropólogos. La escuela británica 1922-1972*. Barcelona: Anagrama.
- 1988. *The Intervention of Primitive Society. Transformations of an Illusion*. Londres: Routledge.
- LAPLANTINE, F. 1995. «L'ethnologue, le traducteur et l'écrivain». En *Meta*. Vol. 40(3), pp. 497-507. <https://doi.org/10.7202/003398ar>
- 2002. «La antropología de género mestizo». En GHASARIAN, C. *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Traducción de Silvia N. Labado. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2002.
- LINS RIBEIRO, G. 1989. «Descotidianizar: extrañamiento y conciencia práctica. Un ensayo sobre la perspectiva antropológica». En *Cuadernos de Antropología Social*. Vol. 2, pp. 65-69.
- LUCERO GARCÍA, M. 2015. «Hacia un habitus interseccional del traductor/ intérprete en contextos de violencia de género». En DEL POZO TRIVIÑO, M.; TOLEDANO BUENDÍA, C.; CASADO NEIRA, D. e FERNANDES DEL POZO, D. (Eds.) *Construir puentes de comunicación en el ámbito de la violencia de género/Building communication bridges in gender violence*. Granada: Comares, 2015.
- LUGONES, M. 2008. «Colonialidad y género». En *Tabula Rasa*. Vol. 9, pp. 73-101. <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>

- Malinowski, B. 1963. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. París: Gallimard.
- MAREY-CASTRO, C. e DEL-POZO-TRIVIÑO, M. 2020. «Deconstruir mitos y prejuicios para interpretar a mujeres migrantes en contextos de violencia de género o prostitución en España». En *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*. Vol. 13(1), pp. 64-92. <http://doi.org/10.27533/udea.mut.v13n1a04>
- MARTÍNEZ CARRASCO, R. 2019. «Social Action and Critical Consciousness in the Socialization of Translators-to-Be: A Classroom Experience». En DE MARCO P. e MARCELLA, T. (Eds.), *Gender Approaches in the Translation Classroom*, 2019. Libro electrónico. <https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-3-030-04390-2>
- MORGAN, L. H. 1962 [1851]. *League of the Iroquois*. Nova York: Corinth.
- NORMA, C. e GARCÍA-CARO, O. 2016. «Gender problems in the practice of professional interpreters assisting migrant women in Australia: A theoretical case for feminist education». En *Violence Against Women*. Vol. 22(11), pp. 1305-1325. <https://doi.org/10.1177%2F1077801215623381>
- OSTAPIEJ-PIATKOWSKI, B. e MCGUIRE, C. 2008. «A critical reflection on feminist intervention in working with women from non-English speaking backgrounds who have experienced violence». Comunicación presentada en “International Feminist Conference”.
- PEIRANO, M. 1995. *A favor de la etnografía*. Río de Janeiro: Relume Dumará.
- PÖCHHACKER, F. 2004. *Introducing Interpreting Studies*, apud. ABRIL MARTÍ, M. I. 2006. *La Interpretación en los Servicios Públicos: Caracterización como género, contextualización y modelos de formación. Hacia unas bases para el diseño curricular* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada. <https://hera.ugr.es/tesisugr/16235320.pdf>
- PRATT M. L. 2010 [1992]. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Traducción de Ofelia Castillo. México: Fondo de Cultura Económica.
- REIMÓNDEZ MEILÁN, M. 2017. «Distance or engagement? Questioning mainstream discourses on interpreter professionalism from a feminist and postcolonial perspective». En SANTAEMILIA, J. (Ed.), *Traducir para la igualdad sexual*. Granada: Comares, 2017.
- 2020. «El enfoque feminista de la traducción e interpretación: una ventaja competitiva». En *Transfer*. Vol. 15, pp. 168–190. <https://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/30198/30412>
- ROMERO SABATER, I. 2010. «Intervención en Violencia de Género. Consideraciones en Torno al Tratamiento». En *Intervención Psicosocial*. Vol. 19(2), pp. 191-199. <http://scielo.isciii.es/pdf/inter/v19n2/v19n2a10.pdf>
- SAARI, C. 1986. «The created relationship: Countertransferences and the therapeutic culture». En *Clinical Social Work Journal*. Vol. 14, pp. 39-51.

- SCHARLAU, B. 2003. «Repensar la Colonia, las relaciones interculturales y la traducción». En *Iberoamericana*. Vol. 12, pp. 97-110. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=821551>
- SOS-VICS. 2014a. Intervención de Maribel del Pozo. I Congreso Internacional SOS-VICS. <HTTPS://TV.UVIGO.ES/VIDEO/5B5B64B78F4208A05BA5D295>
- SOS-VICS. 2014b. Relatorio de Alejandro González e Axel Van Goud. I Congreso Internacional SOS-VICS. <HTTPS://TV.UVIGO.ES/VIDEO/5B5B64C48F4208A05BA5D366>
- STURGE, K. 1997. «Translation Strategies in Ethnography». En *The Translator*. Vol 3(1), pp. 21-38. <https://doi.org/10.1080/13556509.1997.10798986>.
- . 2007. *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome.
- SUTANTO, D. N. 2015. «Feminist Refiguring of La Malinche in Sandra Cisneros' *Never Marry a Mexican*». En *LLT Journal*. Vol 18 (1). <https://e-journal.usd.ac.id/index.php/LLT/article/view/248/214>
- TOLEDANO BUENDÍA, C. 2019. «Integrating Gender Perspective in Interpreter Training: A Fundamental Requirement in Contexts of Gender Violence». En De MARCO P. e MARCELLA, T. (Eds.), *Gender Approaches in the Translation Classroom*, 2019. Libro electrónico. <https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-3-030-04390-2>
- VAN MAANEN, J. 1988. *Tales of the Field. On Writing Ethnography*, apud. GUBER, R. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- VESSURI, H. M. C. 1973. *La observación participante en Tucumán 192*, apud. GUBER, R.; MILSTEIN, D. e SCHIAVONI, L. 2014. «La reflexividad o el análisis de datos. Tres antropólogas de campo». En GUBER, R. (Comp.). 2014. *Prácticas etnográficas*. Buenos Aires: Miño y Dávila / Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- WADENSJÖ, C. 1998. *Interpreting as Interaction*. Nova York: Longman.

AS COEDICIÓN S DE LITERATURA INFANTIL E XUVENIL: REFLEXO DA REALIDADE¹

Mónica Domínguez Pérez

mdomi249@xtec.cat

[Recibido 11/05/20; aceptado 04/07/20]

Resumo

Neste traballo, pátense da teoría dos polisistemas para analizar as coedicións de literatura infantil e xuvenil entre as literaturas do ámbito español: a castelá, a catalá, a vasca e a galega. A través das coedicións realizadas e do xeito en que foron producidas e recibidas, pódese observar a situación en que se encontraban os diferentes polisistemas implicados durante o período estudado: 1940-1980.

Como conclusión xeral, pódese dicir que as institucións da literatura castelá apenas participan nas coedicións debido á posición central desta literatura no ámbito español. A literatura catalá, pola contra, lidera as relacións de coedición, reflectindo así non só un maior desenvolvemento desta literatura, mais tamén un interese por fomentar outros polisistemas periféricos do ámbito español. Pola súa parte, as literaturas galega e vasca encontrábanse nunha situación máis precaria, e xa que logo, a súa participación nas coedicións foi menos activa e máis inestable.

Palabras chave

Coedición, literatura infantil e xuvenil, historia da literatura, tradución, teoría dos polisistemas.

Abstract

This article is based on the polysystem theory. It will be focused on the co-editions of children's books between literatures from Spain: Castilian Spanish, Catalan, Basque and Galician literatures. Through the analysis of actual co-editions and the way they were produced and received, we can observe the situation of the participating polysystems during the analysed period: 1940-1980.

As a general conclusion, we can say that institutions from the Castilian Spanish literature barely participated in co-editions due to the central position of this literature in relation to the others. On the contrary,

1 Tradución para o galego de Manuel Arca Castro.

Catalan literature leads co-edition relationships, reflecting not only a further development of this literature, but also its interest to boost other peripheric polysystems from the Spanish domain. Galician and Basque literatures, on the other hand, were not in a strong position, so their participation in co-editions was less active and more inconsistent.

Key words

Co-edition, children's literature, literary history, translation, polysystem theory.

O obxecto do presente estudo é a observación das diferenzas e vicisitudes que atravesaron as literaturas do ámbito español entre os anos 1940 e 1980; observación que se levará a cabo mediante as coedicións de literatura infantil e xuvenil producidas entre as literaturas implicadas. Desde que empezaron a desenvolverse as literaturas infantís e xuvenís galega e vasca, as coedicións xogaron un papel capital, como se verá neste traballo. Ademais, o sistema de coedición xermolou entre as literaturas do ámbito español con especial intensidade no sector infantil e xuvenil. A relación que se establece entre editoriais de diferentes literaturas á hora de producir coedicións permite observar a situación en que se encontra cada literatura.

1. Bases teóricas

O artigo apoiarase na teoría dos polisistemas, proposta por Even-Zohar (1990), visto que demostrou ser moi proveitosa para o estudo das relacións entre diversas literaturas, particularmente no ámbito da tradución. Segundo esta teoría, pertence á literatura todo aquilo que se relaciona con ela: editores, lectores, tradutores etc. Todos estes elementos converxen no polisistema ou literatura, formando unha rede e estruturándose en “centro” –o que lidera as relacións do polisistema– e “periferias”, que son sectores máis marxinais. Se reparamos nun conxunto de literaturas vinculadas entre si, como acontece coas do ámbito español, apreciaremos que tamén se estruturan en literaturas centrais, máis poderosas –neste caso, a castelá– e periféricas: a galega, a vasca e a catalá (Domínguez, 2008, p. 138-139).

De maneira esporádica, empregáranse tamén algúns conceptos teóricos propostos por Āurišin (1993), útiles ao abordar grupos de literaturas como as do ámbito español, pero mantendo a concepción de literatura proposta pola teoría dos polisistemas, moi diferente á postulada por Āurišin.

2. Concepto de coedición

O sistema de coedición é moi semellante ao das edicións duplas ou múltiples, en que unha mesma entidade publica un texto de orixe e a súa tradución ou traducións. A particularidade das coedicións radica en que son dúas ou máis as empresas produtoras que interveñen. Aínda que o habitual é que participe unha editorial por cada redacción coeditada, non sempre é así;

por exemplo, a empresa catalá La Galera² encárgase acotío, ao publicar libros infantís e xuvenís, tanto da literatura catalá como da castelá, e aplícaselles o mesmo tratamento ás edicións duplas.

O traballo e os custos de produción repártense entre as editoriais participantes na coedición segundo o acordo alcanzado e, por tanto, son menores para cada empresa do que suporía unha edición simple. Con todo, o repartimento dos custos e das tarefas tanto se pode distribuír de maneira equitativa como desigual. Xa que logo, a responsabilidade que cada entidade produtora asume na selección dos textos e dos ilustradores, as encomendas aos tradutores, as decisións verbo do formato, o número de obras etc, pode variar moito duns casos aos outros, dunhas editoriais ás outras, nun mesmo proceso de coedición.

Neira Cruz (1996, p. 329) define o concepto de coedición como «a colaboración entre dúas ou máis editoriais para levar a cabo a publicación dunha ou varias obras», incluíndo os casos de «simple trasvase [sic] de dereitos de edición da editorial propietaria a outra que, compartindo formato e espírito, vai colaborar no espallamento desa obra». Por tanto, inclúe aquí as traducións publicadas con posterioridade aos seus textos de partida nas que se manteñen os mesmos paratextos, de maneira que se pon de relevo, aínda que tacitamente, o papel dos editores na creación do libro. Isto é, xunto co escritor e o ilustrador, hai unha ou varias persoas que interveñen na confección duns paratextos que se reproducen nas distintas publicacións da obra, e de aí que calquera outra editorial deba aboar os dereitos de edición cos mesmos paratextos. Non obstante, non é obxecto desta análise destacar en que casos a editorial nova tivo que sufragar uns dereitos á primeira empresa –como tamén pagou os dereitos de autor, ilustrador ou tradutor–, senón deslindar aqueles casos de coedición simultánea fronte ás traducións posteriores. No primeiro caso, dúas ou máis reedicións dunha obra publícanse no mesmo ano e, por tanto, a colaboración e a responsabilidade entre as editoriais participantes pode ser equitativa. No segundo caso, a entidade que se incorpora corre cos gastos da edición nova. Estudaremos, pois, a primeira das realidades. Cómpre aclarar que non sempre é fácil deslindar esta forma de coedición da outra, xa que unha mesma colección pode presentar traducións simultáneas ao seu texto de partida xunto con outras posteriores. Este é o caso de “Oyal zabal” (anos 60) e “Apurrak” (1980), dúas coleccións infantís en éuscaro en que se coeditan algúns títulos novos e outros anteriores, todos procedentes de La Galera. Amais, coñecer o grao de implicación das distintas editoriais foi case imposible nalgún caso³, debido á falta de documentos da época ou á participación de empresas

2 A pesar da bidireccionalidade das traducións realizadas por La Galera e de certa binacionalidade alcanzada, denomínase aquí “editorial catalá” a teor da súa forte vinculación coa literatura nacional catalá, da súa defensa desta cultura e sobre todo da gran superioridade numérica dos seus textos de orixe en catalán fronte aos doutras linguas.

3 Ás veces, os datos facilitados polas distintas fontes son contraditorios. Por exemplo, a colección “Os primeiros libros dos nenos” atribúese na base de datos do ISBN unicamente a Altea, mentres que o editor de Sendoa asegura que Altea só cobrou os dereitos de edición en galego. O logotipo de Sendoa, que substitúe ao de Altea na cuberta posterior dos libros, parece confirmalo así, aínda que no texto se manteña a referencia a Altea.

xa desaparecidas: por exemplo, Edinorte e Interediciones JM, presentes na colección “Lehen irakurgai” (1980).

A coedición pode materializarse tamén ao se editaren dúas ou máis traducións dun texto publicado con anterioridade, se ben non é o caso *strictu sensu* de ningunha obra do ámbito español –procedente deste sistema e coeditada nel– entre 1940 e 1980. O máis habitual é publicar o texto de orixe e a súa tradución ou traducións simultaneamente. Noutras ocasións, a coedición dáse á hora de reeditar unha obra, polo que a distancia temporal con respecto á primeira publicación resulta tan significativa como en calquera tradución posterior.

3. Análises de coedicións

Entre 1940 e 1980, as coedicións entre literaturas do ámbito español manifestábanse unicamente no sector da literatura infantil e xuvenil (desde agora LIX; Etxaniz, 1997, p. 234) e nalgunhas direccións determinadas. Por exemplo, apenas se rexistran coedicións entre editoriais castelás e outras de literaturas periféricas, xa que as primeiras dispuñan dos recursos necesarios para editar as edicións duplas correspondentes en caso de estaren interesadas. Tampouco hai moitas coedicións entre a literatura galega e a vasca, debido ao escaso desenvolvemento dos seus respectivos sistemas de LIX. O mercado propio era suficiente para a reducida produción do período analizado.

Pola contra, son frecuentes as coedicións entre La Galera, a prestixiosa editorial catalá, e a galega Galaxia ou as vascas Elkar, Edili, Sendo e Cinsa. Non é casual que as colaboracións se establezan entre estas parellas de literaturas: a LIX catalá encontrábase moito máis desenvolvida que a galega e a vasca, e por tanto, servía de modelo para estas; contaba con máis prestixio e experiencia; tiña unha industria editorial máis avanzada para a elaboración de libros ilustrados (Roig, 1996). As editoriais galegas non podían afrontar todos os custos dunha edición simple en cuadríromía, pero o recurso da coedición permítalles publicar este tipo de libros. Tamén se fomentou esta práctica debido á falta de obras propias de LIX, especialmente na literatura galega, onde non existía tal tradición ata as primeiras coedicións.

No sistema vasco, a LIX propiamente dita producida durante aqueles anos tamén era moi escasa, con gran presenza das traducións ou dos modelos relixiosos e nacionalistas xa periclitados (Etxaniz, 2000). As coedicións coa LIX catalá, pois, ofrecían textos actuais acordes coas tendencias literarias –por exemplo, o realismo crítico– e pedagóxicas do momento. Ademais, non contradicían a ideoloxía nacionalista dos grupos defensores das culturas periféricas, xa que se aliaban cunha literatura que se encontraba en situación similar con respecto a unha mesma cultura central, a castelá. Isto pódese aplicar tamén á editorial catalá, que conseguía desta maneira, á parte de reducir os custos de produción, unha maior difusión da súa literatura. Estas coedicións tiñan, xa que logo, todas as vantaxes –aínda que tamén os inconvenientes– das traducións entre literaturas periféricas dunha mesma comunidade interliteraria específica⁴.

4 Sobre este asunto, ver Domínguez (2005).

En canto ás editoriais concretas, non é estraño que sexa La Galera quen represente a LIX catalá nas coedicións, xa que ocupaba unha posición central no seu sistema e era a que posúa unha maior proxección exterior entre as súas semellantes, se deixamos á parte as editoriais binacionais catalás-castelás. Na literatura galega, Galaxia foi a iniciadora da LIX⁵, a súa empresa máis activa durante o período analizado –cun 27% dos títulos incluídos en Roig (2006)– e a que máis variedade ofreceu nas súas traducións. Isto é, Galaxia coeditou con La Galera tres coleccións e unha obra solta, fronte a Sendoa e Sálvora, que só presentaron unha colección de LIX en galego durante a etapa analizada.

En relación ao sistema vasco, a colaboración non se estableceu con empresas consolidadas, senón con colectivos pedagóxicos que buscaron a maneira de publicaren os textos que lles interesaban. Edili foi un dos selos editoriais vascos pioneiros, coa coedición de dúas coleccións: unha de contos clásicos traducidos do texto ponte castelán (desde 1962) e “Oyal zabal”, tradución de “Desplega vela”, coeditada con La Galera. Os empezos comerciais desta segunda colección contribuíron para que Edili abandonase a LIX vasca tras a produción dun último libro en 1972. Sendo, pola súa parte, ten unha vida efémera, entre os primeiros anos 60 e mediados dos 70. As súas únicas producións de LIX son as coedicións con La Galera. Cinsa foi fundada por un colectivo de profesores para crear materiais didácticos e pedagóxicos (Calleja e Monasterio, 1988, p. 152). Publicou desde 1971 textos de orixe e traducións, entre as que se encontra a coedición⁶ de *Eguzki ibiltaria* (Díaz-Plaja, 1975). Finalmente, Euskal Liburu eta Kantuen Argitaldaria, máis coñecida como Elkar, destacaríase como editorial vasca de LIX, pero a súa fundación sitúase nos últimos anos do período estudado.

Case todas estas coedicións son de obras escritas orixinalmente en catalán. Isto débese sobre todo ao maior grao de desenvolvemento e prestixio da LIX catalá durante a etapa estudada, o que supón unha maior capacidade de innovación no repertorio das traducións, unha maior visibilidade etc. Ademais dos textos de partida cataláns, encóntrase un en castelán dos fondos de La Galera (Candel, 1967) e un libro galego (Torres, 1967), coas súas traducións ao catalán, castelán e éuscaro. A inclusión deste último libro na colección “Desplega vela” –coas súas homólogas– supón xa unha maior participación da editorial galega na coedición, unha colaboración «un pouco máis en pé de igualdade» entre as dúas literaturas. A colaboración de Edili con La Galera, pola contra, parece limitarse ás tarefas derivadas da tradución de dúas obras catalás, sen que o sistema de coedición afecte en absoluto ao resultado da colección catalá.

En calquera caso, parece que era La Galera a que tomaba as decisións en canto á selección de obras, ilustradores, formato e outros aspectos. De feito, todas estas coleccións coeditadas xa existían en catalán denantes do acordo de coedición, e conteñen nesta lingua e en castelán un elenco de obras máis

5 Todas as obras de LIX galega publicadas en 1966 e 1967 pertencen a Galaxia, salvo *Cantos de nadal, animovo e reis* (Álvarez Blázquez, 1967).

6 Galera atribúese o mérito sen amentar a Cinsa (VV.AA., 1988).

amplo que o publicado en galego e en éuscaro. La Galera mantén así, tamén nas relacións intersistémicas, o liderado da LIX catalá entre as literaturas periféricas do ámbito español. Explicase desta maneira que a referencia a La Galera se mantéña nos libros en galego e en éuscaro, mentres que Galaxia e as editoriais vascas non son mencionadas nos libros cataláns. Trátase, en definitiva, de coedicións asimétricas, en que as editoriais participantes non se sitúan en pé de igualdade.

Onde si puideron intervir as empresas do sistema meta foi na selección das coleccións. Así, a LIX galega iniciábase tras a Guerra Civil española en 1966, coa coedición de dúas coleccións simultáneas á primeira publicación dos seus textos de partida: “A galea de ouro” e “Desplega velas”. Trátase de textos breves para os primeiros lectores –aparentemente máis rápidos de traducir–, acompañados de grandes ilustracións en cor, xa que estes son, a teor dos seus custos, os que máis precisan do sistema de coedición. As mesmas características mantéñense en “A galea”, colección de contos populares moi acorde coa escasa tradición da LIX e de literatura galega en xeral, en que este tipo de relatos é relativamente abundante.

No sistema vasco combínase en ocasións a coedición de libros publicados por primeira vez con outros que xa se editaran previamente en catalán e castelán. Así, a colección “Apurrak”, que en 1978 publicou La Galera en solitario, coa colaboración do colectivo pedagóxico Iker (Calleja e Monasterio, 1988, p. 154), foi coeditada con Elkar desde 1980, cando veñen a lume títulos dese mesmo ano e algúns anteriores. Tradúcense aquí os textos de Ollé e Lissón, publicados con grande éxito desde 1970, nas coleccións “A poc a poc” e “Poquito a poco”. Os produtores vascos clasifican no ISBN esta colección como de libros infantís e xuvenís, fronte a La Galera, que a considera de lecturas escolares. Non obstante, obsérvase nas traducións ao éuscaro en xeral gran preocupación polos libros de texto e polas lecturas escolares, dado que a alfabetización en éuscaro gozaba xa dunha longa tradición ao final do período. De feito, “Apurrak” obtivo un éxito considerable (Calleja e Monasterio, 1988, p. 157). Por outra parte, en “Apurrak” chama a atención que unha editorial catalá traduza unhas obras do castelán ao éuscaro. Non é unha novidade o recurso da tradución indirecta, en que se utiliza un texto ponte procedente dunha lingua central, pero, neste caso, ao se trataren de adaptacións, mantéñense as referencias de autoría ao texto ponte –de Lissón– e non aos seus textos de orixe –escritos por Ollé–. O feito de que se seleccionaran obras dunha editorial catalá e non dunha castelá está motivado polo prestixio que posuía no sector pedagóxico La Galera, editorial destacada en todo o ámbito español dentro do sector dos libros para nenos⁷. Demóstrase así tamén a accesibilidade de La Galera para as editoriais e colectivos pedagóxicos vascos –e galegos– e a súa dispoñibilidade a ampliar o seu mercado noutros sistemas periféricos.

Na colección “Oyal zabal” combínase tamén a coedición simultánea de títulos novos con outros que se reeditan na coedición, pero ambos os recursos

7 Así, Tura-Soteras (1978) só selecciona libros de La Galera para nenos de dous a tres anos, e para a franxa etaria seguinte –para menos de seis anos– moitas das referencias seguen sendo desta editorial.

encóntranse agora diferenciados, xa que son utilizados por distintas empresas produtoras. Un ano despois do lanzamento de “Desplega vela” (1965), Edili e La Galera empezan coeditando en “Oyal zabal” os títulos novos. O escaso volume de vendas provoca que se deteña a coedición ao ano de encozecer. En 1969 e coincidindo coa colección “Urrezko Galera”, Sendo impulsa un último intento máis selectivo, con dous títulos que xa apareceran en castelán e catalán con un e dous anos de adianto ás traducións vascas. En “Urrezko Galera”, coeditada tamén por Sendo e La Galera, publícanse en 1969 dúas obras de anos anteriores: *La carta per al meu amic/Nire adiskidearentzat eskutitza* (Cuadrench, 1965/1969) e *Una cullereta a l’escola/Xapaburu bat ikastolan* (Ollé, 1969a/1969b). Ao mesmo tempo que se publicaba a tradución vasca reeditábanse os títulos en castelán, e algúns tamén en catalán; isto é, as traducións vascas ofrecen as mesmas vantaxes que as coedicións. Malia todo, o risco que corren aquí as editoriais é en teoría menor ao das primeiras publicacións dunha obra, pois o seu éxito xa se probara noutro polisistema que convive co da tradución. *Xapaburu bat ikastolan*, pese a todo, presenta agora ilustracións novas nas tres linguas, o que supón un certo risco para os editores debido á novidade da presentación.

Eguzki ibiltaria (Díaz-Plaja, 1975) é outra obra procedente dos fondos de La Galera e coeditada con Cinsa en éuscaro. Esta obra componse de doce contos, repartidos equitativamente en catro grupos que se asocian con cadansúa estación do ano. Aínda que ningún dos libros da dupla edición catalá e castelá menciona a realidade da tradución, os arquivos de La Galera sinalan que o texto de orixe é o catalán. Trátase, con certeza case absoluta, dunha auto-tradución. O particular da obra é que fose publicada en tres formatos diferentes en catalán e castelán: en 1965 como colección (“La ruta del sol”) de doce volumes –agrupados en catro estoxos–, cuxos títulos gardan correspondencia con cada un dos contos; en 1971 como unha colección de catro volumes, cos títulos das estacións do ano; e en 1975 como un único libro (VV.AA., 1988). En éuscaro, publícase este último ano; xa que logo, nun volume único. Trátase dunha coedición posterior en dous lustros á primeira publicación da obra, tempo en que o seu bo funcionamento nos mercados catalán e castelán, así como a súa utilidade na escola (VV.AA., 1988), ficou contrastado.

En 1980 dáse outro caso de coedición, o único neste período que aglutina catro entidades para a edición nos catro polisistemas do ámbito español do momento. Trátase das coleccións “El pajarito” y sus homólogos⁸, compostas por catro libriños ilustrados por Balzola, escritos en éuscaro por un equipo de redactores da editorial Erein, liderados por Lertxundi, que tamén asumiu as traducións ao castelán.

Estas coleccións anuncian un sistema de publicación múltiple que se repetirá constantemente, aínda que con lixeiras variacións ata os nosos días. No século XXI, por exemplo, son frecuentes as coleccións homólogas publicadas polas diversas filiais dun mesmo grupo editorial, sistema que se encontra a

8 As coleccións “El pajarito” en castelán (Madrid: Encuentro), “Txori” en éuscaro (Donostia: Erein), “L’ocell” en catalán (Barcelona: Pròleg) e “Ouriolo” en galego (Santiago de Compostela: Sálvora).

medio camiño entre a coedición –por tratarse de diferentes entidades– e a edición múltiple –por pertencer todas elas a unha mesma empresa–. Tamén coleccións como “La chalupa” e homólogas, que se iniciaron en 1983, foron coeditadas para as catro literaturas do ámbito español, aínda que a editorial La Galera se encargara de dúas destas redaccións. Acontece o mesmo nas coedicións dos Editores Asociados, que se chegaron a presentar simultaneamente en seis redaccións diferentes. Os exemplos son, pois, numerosos, aínda que cada un presente as súas particularidades. No período estudado esta práctica era practicamente novidosa, sobre todo se temos en conta que os textos de partida de “El pajarito” procedían dun dos polisistemas máis periféricos do ámbito español, e que as editoriais participantes eran, así mesmo, periféricas.

Analicémolo por partes. A escolma das obras coeditadas pódese xustificar pola calidade da ilustradora, Asun Balzola, que foi a primeira en recibir o Premio Nacional de Ilustración Infantil e Xuvenil (1978). Con anterioridade a 1980, xa ilustrara máis de quince obras para editoriais como Doncel, Alfaguara ou Aguilar, e o seu traballo estaba presente en todas as literaturas do ámbito español mediante as encomendas para La Galera e Altea. Recibiu moitos premios polas súas obras ata 1998. Mesmo na actualidade é unha das autoras máis recoñecidas no ámbito español e no exterior, o que permite localizar o seu traballo en practicamente calquera escolma dos mellores ilustradores españois⁹. Visto desta maneira, non resulta tan sorprendente que estas obras –pouco voluminosas e de limitada repercusión crítica¹⁰, apuntado sexa de paso– fosen obxecto de atención de editoriais de todos os polisistemas do ámbito español. Así e todo, non deixa de ser significativa esta atención a unha literatura periférica de lingua descoñecida en case todo o ámbito español, se ben o hipotético uso do texto castelán como ponte contribúe a salvar a distancia lingüística e cultural. A brevidade dos textos, ademais, provoca que estes pasen a un segundo plano e que non se perciban como un atranco. O que priman aquí son as ilustracións, que é a faceta máis recoñecida da autora¹¹.

Por outra parte, as editoriais que coeditan estas coleccións non son aquelas que contan cun maior número de títulos nos seus respectivos polisistemas, e moito menos de traducións procedentes do ámbito español. Só Erein, que publica os textos de orixe destas obras, será no período seguinte unha das editoriais máis destacadas da LIX vasca. Pola contra, Sálvora, Pròlege e Encuentro eran daquela empresas pequenas de escasa produción e repercusión

9 Por exemplo en VV.AA. (1982, p. 24-25), Luis D. González (1999, p. 76-77), Juan R. Alonso (2000) o Lage (2010, p. 36).

10 Por exemplo, ningún deles figura na Guía de autores, Bravo-Villasante (1985a), González (2001) etc. Cítanse dous títulos en Alonso (2000) e na *Guía de ilustradores* da Asociación Española de Amigos do Libro Infantil e Xuvenil (1997). Lage (2010, p. 36) cita só un libro. Noutras ocasións, alúdese á colección sen amentar títulos completos: Calleja & Monasterio (1988, p. 134), Cobas Brenlla (1991, p. 89).

11 Nas cubertas destes libros aparece Balzola como autora única. Nos créditos Lertxundi e Lourdes Iriondo figuran como asesores literarios. A consulta á editorial permitiu esclarecer a autoría dos textos xa indicada.

crítica. A primeira, por exemplo, inaugurou os seus fondos en 1980, con esta colección de LIX e con outras catro obras non-literarias.

En resumo, a coedición destes libros ilustrados por Balzola destaca pola súa particularidade dentro dunha tendencia, a da edición simultánea en catro polisistemas, que se consagrará en etapas posteriores. Representa o movemento desde a periferia; isto é, parte dunha literatura periférica –a vasca– e é apoiada por editoriais periféricas de todos os polisistemas do ámbito español. Tampouco non se pode esquecer que o sistema de LIX é periférico de seu e que, dentro deste, os álbums ilustrados de reducido volume –en tamaño e número de páxinas, como acontece nesta colección– son moi pouco considerados durante esta época. Todo isto supón a ampliación da oferta en canto a literaturas de orixe, empresas produtoras e modelos repertoriais. En definitiva, os sistemas de LIX espállanse e amplíase a difusión daqueles que se ignoraran ata o momento, como ocorre coa LIX vasca. Non obstante, cómpre considerar que esta colección constitúe un caso illado no período analizado e isto, xunto co carácter periférico da publicación, indica que o proceso de consolidación definitiva é lento; a proxección exterior da LIX vasca apenas se iniciou con estas obras.

4. Evolución e características

En canto á evolución das coedicións no tempo, encóntanse dúas etapas claramente diferenciadas. A primeira fase sitúase entre os anos 1966 e 1969, coas traducións galegas e vascas das coleccións “Desplega vela” e “La Galera d’or”. As cubertas posteriores dos libros galegos anunciaban títulos novos, pero a serie interrompeuse debido ao seu reducido volume de vendas. En consecuencia, as editoriais participantes deciden agardar uns anos, durante os cales só se coedita o libro de Díaz-Plaja (1975). En 1979 retómase a práctica das coedicións na LIX vasca e galega, en previsión de que se amplien os seus mercados coas novas leis democráticas. Se imos alén da época analizada, poderemos observar que en 1981 e 1982 non hai coedicións entre as literaturas periféricas do ámbito español, seguramente como efecto indirecto do intento de golpe de estado de 1981. Pero a partir de 1983, a colección “La chalupa” dá continuidade a esta dinámica, coeditando xa as catro redaccións de cada libro e cunha participación máis equitativa das editoriais, que continúan sendo as mesmas: La Galera, Galaxia e Elkar.

Unha característica común a todas as edicións múltiples e coedicións deste período é a brevidade dos textos, destinados aos primeiros lectores. Nos polisistemas galego e vasco ningunha obra coeditada ou en edición múltiple supera as corenta páxinas; todos son libros con escaso texto e profusas ilustracións. Isto débese en gran parte a que son estas obras as que tornan rendibles as coedicións e edicións múltiples: o elevado custo das ilustracións amortízase ou repártese, e os gastos da tradución son menores ao se trataren de textos breves. En ocasións, mesmo é un técnico da editorial quen se encarga da tradución, como acontece con María Isabel Negre, secretaria de La Galera e tradutora de *La luz del faro* (Hernández, 1968) e de *La Fabulosa historia de Avispado I y su carroza* (Cuadrench, 1968).

5. Conclusións

Podemos concluir que a análise das coedicións entre literaturas do ámbito español permite observar a situación da LIX nos diversos polisistemas que o conforman. Así, os produtores da literatura central –castelá– non recorren á coedición porque o maior poder que esta posúe permite ignorar este recurso. En cambio, a literatura catalá, que se sitúa nunha posición intermedia entre a central e as máis periféricas –galega e vasca–, lidera o recurso da coedición, que concibe como unha forma de desenvolvemento conxunto de dúas ou máis literaturas. Ora ben, a asimetría no acordo de coedición permítelle á editorial catalá manter o seu posto dominante: La Galera destacaba especialmente no sector pedagóxico, e de aí que chegase mesmo a coeditar textos que a propia editorial adaptara ao castelán, exercendo por tanto a función de intermediación da tradución (Domínguez, 2010).

Na LIX vasca a inestabilidade maniféstase na diversidade de entidades efémeras que colaboran nas coedicións, fronte a Galaxia, a editorial galega, que se mantén ao longo de moitos anos. Con todo, a variedade e a abundancia de coedicións no sistema vasco, en comparanza co galego, reflicten un maior desenvolvemento da LIX vasca do momento. En calquera caso, todas as coedicións son de textos breves para os primeiros lectores, manifestando así o peso que as circunstancias económicas xogaban na decisión de coeditar libros.

Finalmente, podemos afirmar que as coedicións aparecen en momentos clave da LIX no conxunto do ámbito español: por unha parte, como primeiras manifestacións da LIX galega tras a guerra civil e como unha das primeiras na LIX vasca; por outra parte, xorden de novo ao final do período estudado. A colección “El pajarito” e as súas homólogas anuncian especialmente un desenvolvemento posterior da LIX nos diversos polisistemas do ámbito español, que verá consolidado o sistema da coedición.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, J.R. 2000. *A todo color. 75 ilustradores de libros para niños y jóvenes*. Madrid: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil, 2000.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X.M. (ed.). 1967. *Cantos de nadal, aninovo e reis*. Vigo: Castrelos, 1967.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL. 1998. *Guía de autores*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1998.
- . 2007. *Guía de ilustradores*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2007.
- BRAVO-VILLASANTE, C. 1985. *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*. Madrid: Escuela Española, 1985.
- CANDEL TORTAJADA, F. 1967. *Una nueva tierra*. Ilustracións de Cesc. Barcelona: La Galera, 1967.
- CALLEJA, S. & MONASTERIO, X. 1988. *La literatura infantil vasca. Estudio histórico de los libros infantiles en euskara*. Bilbo: Mensajero/ Universidad de Deusto, 1988. [Edición ampliada e traducida ao

- éuscaro, *Haur literatura euskaraz. Lehenengo irakurgaietatik 1986ra arte*. Bilbo: Labayru Ikastegia-BBK, 1994].
- COBAS BRENLLA, X. 1991. *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*. Santiago de Compostela: Velograf, 1991.
- CUADRENCH I FORT, A. 1965. *La carta per al meu amic*. Ilustracións de P. Bayés de Luna. Barcelona: La Galera, 1965.
- . 1968. *La Fabulosa historia de Avispado I y su carroza*. Ilustracións de P. Bayés de Luna. Tradución de M.I. Negre Marcos. Barcelona: La Galera.
- . 1969. *Nire adiskidearentzat eskutitza*. Ilustraciones de P. Bayés de Luna, 1968. Tradución de I. Elizondo & J. Gaztaiñaga. Oartzun: Sendo/Barcelona: La Galera, 1969.
- DÍAZ-PLAJA, A. 1975. *Eguzki ibiltaria*. Ilustracións de M. Rius. Tradución de X. Mendiguren. Bilbo: Cinsa/Barcelona: La Galera, 1975.
- DOMÍNGUEZ PÉREZ, M. 2006. «Tendencias de las traducciones entre las lenguas del ámbito español». En LUNA, A. & MONTERO, S. (eds.) *Traducción e Política Editorial de Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006.
- . 2008. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008. [Edición en CD-Rom]
- . 2010. «Fenómenos de traducción frecuentes entre literaturas de una misma comunidad interliteraria específica». En GALÉN, E. et al. (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Bern/Berlín/Bruxelas/Frankfurt/Nova York/Oxford/Viena: Peter Lang, 2010.
- ĐURIŠIN, D. 1993. *Communautés interlittéraires spécifiques 6: notions et principes*. Bratislava: Academie Slovaque des Sciences, 1993.
- ETXANIZ ERLE, X. 1997. *Euskal Haur eta Gazte literaturaren Historia*. Pamplona: Pamiela, 1997.
- . 2000. «Literatura infantil e xuvenil vasca». En *Boletín Galego de Literatura*. Vol. 23, pp 77-100.
- EVEN-ZOHAR, I. 1990. *Polysystem Studies*. En *Poetics Today*. Vol. 11 (1).
- GONZÁLEZ, L.D. 1999. *Guía de clásicos de la literatura infantil y juvenil (Libros ilustrados, cómic, poesía, teatro y bibliografía)*. Madrid: Palabra, 1999.
- . 2001. *Bienvenidos a la fiesta: literatura infantil y juvenil: diccionario-guía de autores y obras*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat, 2001.
- HERNÁNDEZ ROIG, M. 1968. *La luz del faro*. Argumento e ilustraciones de E. Cormenzana. Tradución de M. Negre. Barcelona: La Galera, 1968.
- LAGE FERNÁNDEZ, J.J. 2010. *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea*. Las Gabias (Granada): Mágina 2010.

- NEIRA CRUZ, J.A. 1996. «A coedición de libros infantís e coproducción de debuxos animados entre as linguas minoritarias europeas». En LEDO, M. (ed.) *Comunicación na periferia atlántica: actas do I Congreso Internacional (Santiago de Compostela, 8-10 de novembro de 1995)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- OLLÉ, M.A. 1969a. *Una cullereta a l'escola*. 2.^a edición. Ilustracións de F. Rifà Llimona. Barcelona: La Galera, 1969.
- . 1969b. *Xapaburu bat ikastolan*. Ilustracións de F. Rifà Llimona. Tradución de I. Elizondo & J. Gaztaiñaga. Oiartzun: Sendo/Barcelona: La Galera, 1969.
- ROIG RECHOU, B.A. 1996. *A Literatura galega infantil: perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1996. [Microforma].
- (coord.) 2006. «Produción da literatura infantil e xuvenil en galego». En liña: [http://web.usc.es/~fgroig/produccion_de_LIX_galega.pdf] (09.01.07).
- TORRES FERNÁNDEZ, X. 1967. *Polo mar van as sardiñas*. Ilustracións de I. Balanyà Moix. Barcelona: La Galera/Vigo: Galaxia, 1967.
- TURA-SOTERAS, M.M. 1978. *Spanien. Literatur für Kinder ausländischer Arbeitnehmer*. 2.^a ed. Múnic: Internationale Jugendbibliothek, 1978.
- VV.AA. 1988. *La Galera, 1963-1988: 25è aniversari*. Barcelona: La Galera, 1988.

LAS COEDICIONES DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: REFLEJO DE LA REALIDAD

Mónica Domínguez Pérez

Escuela Europea de Luxemburgo I
mdomi249@xtec.cat

[Recibido 11/05/20; aceptado 04/07/20]

Resumen

En este trabajo se parte de la teoría de los polisistemas para analizar las coediciones de literatura infantil y juvenil entre las literaturas del ámbito español: la castellana, la catalana, la vasca y la gallega. A través de las coediciones realizadas y de la forma en que fueron producidas y recibidas, se puede observar la situación en que se encontraban los diferentes polisistemas implicados durante el período estudiado: 1940-1980.

Como conclusión general, se puede decir que las instituciones de la literatura castellana apenas participan en las coediciones debido a la posición central de esta literatura en el ámbito español. La literatura catalana, por el contrario, lidera las relaciones de coedición, reflejando así no solo un mayor desarrollo de esta literatura, sino también un interés por fomentar otros polisistemas periféricos del ámbito español. Las literaturas gallega y vasca, por su parte, se encontraban en una situación más precaria, y por tanto su participación en las coediciones fue menos activa y más inestable.

Palabras clave

Coedición, literatura infantil y juvenil, historia de la literatura, traducción, teoría de los polisistemas.

Abstract

This article is based on the polysystem theory. It will be focused on the co-editions of children's books between literatures from Spain: Castilian Spanish, Catalan, Basque and Galician literatures. Through the analysis of actual co-editions and the way they were produced and received, we can observe the situation of the participating polysystems during the analysed period: 1940-1980.

As a general conclusion, we can say that institutions from the Castilian Spanish literature barely participated in co-editions due to the central position of this literature in relation to the others. On the contrary, Catalan literature leads co-edition relationships, reflecting not only a further

development of this literature, but also its interest to boost other peripheral polysystems from the Spanish domain. Galician and Basque literatures, on the other hand, were not in a strong position, so their participation in co-editions was less active and more inconsistent.

Key words

Co-edition, children's literature, literary history, translation, polysystem theory.

El objeto del presente estudio es la observación de las diferencias y vicisitudes por las que han pasado las literaturas del ámbito español entre los años 1940 y 1980; observación que se realizará a través de las coediciones de literatura infantil y juvenil producidas entre las literaturas implicadas. Desde que comenzaron a desarrollarse las literaturas infantiles y juveniles gallega y vasca, las coediciones han jugado un papel capital, como se verá en este trabajo. Además, el sistema de coedición se ha desarrollado entre las literaturas del ámbito español con especial intensidad en el sector infantil y juvenil. La relación que se establece entre editoriales de diferentes literaturas a la hora de producir coediciones permite observar la situación en que se encuentra cada literatura.

1. Bases teóricas

El artículo se apoyará en la teoría de los polisistemas, propuesta por Even-Zohar (1990), ya que ha demostrado ser muy útil para el estudio de las relaciones entre diversas literaturas, especialmente en el ámbito de la traducción. Según esta teoría, pertenece a la literatura todo lo que se relaciona con ella: editores, lectores, traductores, etc. Todos estos elementos se relacionan entre sí en el polisistema o literatura, formando una red y estructurándose en centro –el que lidera las relaciones del polisistema– y periferias, que son sectores más marginales. Si tenemos en cuenta un conjunto de literaturas vinculadas entre sí, como ocurre con las del ámbito español, nos damos cuenta de que también se estructuran en literaturas centrales, más poderosas –en este caso la castellana– y periféricas: la gallega, la vasca y la catalana (Domínguez, 2008, p. 138-139).

De manera esporádica se usará también algún concepto teórico propuesto por Đurišin (1993), útiles al hablar de grupos de literaturas como el del ámbito español, pero manteniendo la concepción de la literatura propuesta por la teoría de los polisistemas, muy diferente a la postulada por Đurišin.

2. Concepto de coedición

El sistema de coedición es muy similar al de las ediciones dobles o múltiples, en que una misma entidad publica un texto de origen y su traducción o traducciones. La particularidad de las coediciones radica en que son dos o más las empresas productoras que intervienen. Aunque lo habitual suele ser que participe una editorial por cada redacción coeditada, no siempre es así. Por ejemplo, la empresa catalana La Galera¹ suele encargarse, al publicar libros

1 A pesar de la bidireccionalidad de las traducciones realizadas por La Galera y de cierta binacionalidad alcanzada, se denomina aquí editorial catalana debido a su fuerte vinculación

infantiles y juveniles, tanto de la literatura catalana como de la castellana. Lo mismo hace con las ediciones dobles.

El trabajo y los costes de producción se reparten, pues, entre las editoriales participantes en la coedición, según el acuerdo alcanzado, y por tanto son menores, para cada empresa, de lo que supondría una edición simple. El reparto de costes y tareas, sin embargo, puede realizarse de forma equitativa o no. De esta manera, la responsabilidad que cada entidad productora asume en la selección de textos e ilustradores, el encargo a los traductores, las decisiones en cuanto al formato, el número de obras, etc., puede variar mucho de unos casos a otros, de unas editoriales a otras en un mismo proceso de coedición.

Neira Cruz (1996, p. 329) define el concepto de coedición como «a colaboración entre dúas ou máis editoriais para levar a cabo a publicación dunha ou varias obras», incluyendo los casos de «simple trasvase de dereitos de edición da editorial propietaria a outra que, compartindo formato e espírito, vai colaborar no espallamento desa obra». Incluye aquí, por tanto, las traducciones publicadas con posterioridad a sus textos de partida en que se mantienen los mismos paratextos. Lo que se pone de relieve de esta manera, aunque tácitamente, es el papel de los editores en la creación del libro. Esto es, junto con el escritor y el ilustrador hay una o varias personas que intervienen en la confección de unos paratextos que se reproducen en las distintas publicaciones de la obra, y de ahí que cualquier otra editorial haya de pagar los derechos de edición con los mismos paratextos. No obstante, aquí no interesa tanto destacar en qué casos la nueva editorial ha tenido que pagar unos derechos a la primera empresa, como también ha pagado los derechos de autor, ilustrador o traductor. En este análisis interesa más deslindar aquellos casos de coedición simultánea frente a las traducciones posteriores. En el primer tipo dos o más redacciones de una obra se publican en el mismo año, y por tanto la colaboración y la responsabilidad entre las editoriales participantes puede ser equitativa. En el segundo tipo la entidad que se incorpora corre con los gastos de la nueva edición. Estudiaremos, pues, el primero de los casos. Conviene aclarar, sin embargo, que no siempre es fácil deslindar esta forma de coedición de la otra, ya que una misma colección puede presentar traducciones simultáneas a su texto de partida junto con otras posteriores. Este es el caso de “Oyal zabal” (años 60) y “Apurrak” (1980), dos colecciones infantiles en euskera en que se coeditan algunos títulos nuevos y otros anteriores, todos procedentes de La Galera. Además, conocer el grado de implicación de las distintas editoriales ha resultado casi imposible en algún caso², debido a la falta de documentos de la época o a la participación de empresas ya desaparecidas: por ejemplo Edinorte e Interediciones JM, presentes en la colección “Lehen irakurgai” (1980).

con la literatura nacional catalana, a su defensa de esta cultura y sobre todo a la gran superioridad numérica de sus textos de origen en catalán frente a los de otras lenguas.

2 A veces los datos ofrecidos por las distintas fuentes son contradictorios. Por ejemplo, la colección “Os primeiros libros dos nenos” se atribuye en la base de datos del ISBN únicamente a Altea, mientras que el editor de Sendoa asegura que Altea solo cobró los derechos de edición en gallego. El logotipo de Sendoa, que sustituye al de Altea en la cubierta posterior de los libros, parece confirmarlo así, aunque en el texto se mantenga la referencia a Altea.

La coedición puede realizarse para editar dos o más traducciones de un texto publicado con anterioridad, si bien de este caso *strictu sensu* no se encuentra ninguna obra del ámbito español –procedente del mismo y coeditada en él– entre 1940 y 1980. Lo más habitual es publicar el texto de origen y su traducción o traducciones simultáneamente. En otras ocasiones la coedición se da a la hora de reeditar una obra, por lo que la distancia temporal con respecto a la primera publicación resulta tan significativa como en cualquier traducción posterior.

3. Análisis de coediciones

Entre 1940 y 1980 las coediciones entre literaturas del ámbito español se realizaban únicamente en el sector de la literatura infantil y juvenil (desde ahora LIJ; Etxaniz, 1997, p. 234) y en algunas direcciones. Por ejemplo, apenas se encuentran coediciones entre editoriales castellanas y otras de literaturas periféricas, ya que las primeras disponían de los recursos necesarios para realizar, en caso de que estuvieran interesadas, las ediciones dobles correspondientes. Tampoco hay muchas coediciones entre la literatura gallega y la vasca, debido al escaso desarrollo de sus respectivos sistemas de LIJ. El mercado propio era suficiente para la reducida producción del período analizado.

Por el contrario, son frecuentes las coediciones entre La Galera, la prestigiosa editorial catalana, y la gallega Galaxia o las vascas Elkar, Edili, Sendo y Cinsa. No es casual que las colaboraciones se establezcan entre estas parejas de literaturas: la LIJ catalana se hallaba mucho más desarrollada que la gallega y la vasca, y por lo tanto servía de modelo para estas; contaba con más prestigio y experiencia; tenía una industria editorial más avanzada para la elaboración de libros ilustrados (Roig, 1996). Las editoriales gallegas no podían afrontar todos los costes de una edición simple en cuatricromía, pero el recurso a la coedición les permitía publicar este tipo de libros. También se debe esta práctica a la falta de obras propias de LIJ, especialmente en la literatura gallega, en la que no existía tal tradición hasta las primeras coediciones.

En el sistema vasco la LIJ propiamente dicha producida por aquellos años también era muy escasa, con gran presencia de las traducciones o de los modelos religiosos y nacionalistas ya periclitados (Etxaniz, 2000). Las coediciones con la LIJ catalana, pues, ofrecían textos actuales acordes con las tendencias literarias –por ejemplo el realismo crítico– y pedagógicas del momento. No contradecían, por otra parte, la ideología nacionalista de los grupos defensores de las culturas periféricas, ya que se aliaban con una literatura que se encontraba en situación similar con respecto a una misma cultura central, la castellana. Esto vale también para la editorial catalana, que conseguía de esta manera, además de reducir los costes de producción, una mayor difusión de su literatura. Estas coediciones tenían, por lo tanto, todas las ventajas –aunque también los inconvenientes– de las traducciones entre literaturas periféricas de una misma comunidad interliteraria específica³.

3 Sobre este asunto, ver Domínguez (2005).

En cuanto a las editoriales concretas, no es extraño que sea La Galera quien represente la LIJ catalana en las coediciones, ya que ocupaba una posición central en su sistema y era la de mayor proyección exterior de entre sus semejantes, si dejamos aparte las editoriales binacionales catalano-castellanas. En la literatura gallega, Galaxia fue la iniciadora de la LIJ⁴, su empresa más activa durante el período analizado –con un 27 % de los títulos incluidos en Roig (2006)– y la que más variedad ofreció en sus traducciones. Esto es, Galaxia coeditó con La Galera tres colecciones y una obra suelta, frente a Sendoa y Sálvora que solo presentaron una colección de LIJ en gallego durante la etapa analizada.

En cuanto al sistema vasco, la colaboración no se estableció con empresas consolidadas, sino con colectivos pedagógicos que buscaron la manera de publicar los textos que les interesaban. Edili fue uno de los sellos editoriales vascos pioneros, con la coedición de dos colecciones: una de cuentos clásicos traducidos del texto puente castellano (desde 1962) y “Oyal zabal”, traducción de “Desplega vela” coeditada con La Galera. Las dificultades comerciales de esta segunda colección hicieron que Edili abandonara la LIJ vasca tras la producción de un último libro en 1972. Sendo, por su parte, tiene una vida efímera, entre los primeros años 60 y mediados de los 70. Sus únicas producciones de LIJ son las coediciones con La Galera. Cinsa fue fundada por un colectivo de profesores para crear materiales didácticos y pedagógicos (Calleja y Monasterio, 1988, p. 152). Publicó desde 1971 textos de origen y traducciones, entre las que se encuentra la coedición⁵ de *Eguzki ibiltaria* (Díaz-Plaja, 1975). Finalmente, Euskal Liburu eta Kantuen Argitaldaria, más conocida como Elkar, destacaría posteriormente como editorial vasca de LIJ, pero su fundación se sitúa en los últimos años del período estudiado.

Casi todas estas coediciones son de obras escritas originalmente en catalán. Esto se debe sobre todo al mayor grado de desarrollo y prestigio de la LIJ catalana durante la etapa estudiada, lo que supone una mayor capacidad de innovación repertorial en las traducciones, una mayor visibilidad, etc. Además de los textos de partida catalanes, se encuentra uno en castellano de los fondos de La Galera (Candel, 1967) y un libro gallego (Torres, 1967), con sus traducciones al catalán, castellano y euskera. La inclusión de este último libro en la colección “Desplega vela” –con sus homólogas– supone ya una mayor participación de la editorial gallega en la coedición, una colaboración un poco más en pie de igualdad entre las dos literaturas. La colaboración de Edili con La Galera, por el contrario, parece limitarse a las tareas derivadas de la traducción de dos obras catalanas, sin que el sistema de coedición afecte en absoluto al resultado de la colección catalana.

En cualquier caso, parece que era La Galera la que tomaba las decisiones en cuanto a la selección de obras, ilustradores, formato y otros aspectos. De hecho, todas estas colecciones coeditadas ya existían en catalán

4 Todas las obras de LIJ gallega publicadas en 1966 y 1967 pertenecen a Galaxia, excepto *Cantos de nadal, aninovo e reis* (Álvarez Blázquez, 1967).

5 Desconozco la responsabilidad de cada uno de los agentes editores en esta producción. La Galera se atribuye el mérito sin mencionar a Cinsa (VV.AA., 1988).

antes del acuerdo de coedición, y contienen en esta lengua y en castellano un elenco de obras más amplio que el publicado en gallego y en euskera. La Galera mantiene así, también en las relaciones intersistémicas, el liderazgo de la LIJ catalana entre las literaturas periféricas del ámbito español. Se explica de esta manera que la referencia a La Galera se mantenga en los libros en gallego y euskera, mientras que Galaxia y las editoriales vascas no son mencionadas en los libros catalanes. Se trata, en definitiva, de coediciones asimétricas, en que las editoriales participantes no se sitúan en pie de igualdad.

En donde sí pudieron intervenir las empresas del sistema meta es en la selección de las colecciones. Así, la LIJ gallega se inicia tras la Guerra Civil española en 1966, con la coedición de dos colecciones simultáneas a la primera publicación de sus textos de partida: “A galea de ouro” y “Desplega velas”. Se trata de textos breves para los primeros lectores –aparentemente más rápidos de traducir–, acompañados de grandes ilustraciones a todo color, ya que estos son, por sus costes, los que más necesitan del sistema de coedición. Las mismas características se mantienen en “A galea”, colección de cuentos populares muy acorde con la escasa tradición de la LIJ y de literatura gallega en general, en que este tipo de relatos es relativamente abundante.

En el sistema vasco se combina en ocasiones la coedición de libros publicados por primera vez con otros que ya habían sido editados previamente en catalán y castellano. Así, la colección “Apurrak”, que en 1978 editó La Galera en solitario, con la colaboración del colectivo pedagógico Iker (Calleja y Monasterio, 1988, p. 154), fue coeditada con Elkar desde 1980, cuando se publican títulos de ese mismo año y algunos anteriores. Se traducen aquí los textos de Ollé y Lissón, publicados con gran éxito desde 1970, en las colecciones “A poc a poc” y “Poquito a poco”. Los productores vascos clasifican en el ISBN esta colección como de libros infantiles y juveniles, frente a La Galera que la considera de lecturas escolares. No obstante, se observa en las traducciones al euskera en general gran preocupación por los libros de texto y las lecturas escolares, dado que la alfabetización en euskera gozaba ya de una larga tradición al final del período. De hecho, “Apurrak” obtuvo un éxito considerable (Calleja y Monasterio, 1988, p. 157). Por otra parte, en “Apurrak” llama la atención que una editorial catalana traduzca unas obras del castellano al euskera. No es una novedad el recurso a la traducción indirecta, en que se utiliza un texto puente procedente de una lengua central. Pero en este caso, al tratarse de adaptaciones, se mantienen las referencias de autoría al texto puente –de Lissón– y no a sus textos de origen –escritos por Ollé–. El hecho de que se hayan seleccionado obras de una editorial catalana y no de una castellana se debe al prestigio que en el sector pedagógico gozaba La Galera, editorial destacada en todo el ámbito español dentro del sector de los libros para los más pequeños⁶. Se demuestra así también la accesibilidad de La Galera para las editoriales y colectivos pedagógicos vascos –y gallegos– y su disponibilidad a ampliar su mercado en otros sistemas periféricos.

6 Así, Tura-Soteras (1978) solo selecciona libros de La Galera para niños de dos a tres años, y para la franja etaria siguiente –para menos de seis años– muchas de las referencias siguen siendo de esta editorial.

En la colección “Oyal zabal” se combina también la coedición simultánea de nuevos títulos con otros que se reeditan en la coedición. Pero ambos recursos se encuentran ahora diferenciados, ya que son utilizados por distintas empresas productoras. Un año después del inicio de “Desplega vela” (1965), Edili y La Galera empiezan coeditando en “Oyal zabal” los nuevos títulos. El escaso volumen de ventas provoca que se detenga la coedición al año siguiente de haber comenzado. En 1969 y coincidiendo con la colección “Urrezko Galera”, Sendo realiza un último intento más selectivo, con dos títulos que ya habían aparecido en castellano y catalán uno y dos años antes que las traducciones vascas. En “Urrezko Galera”, coeditada también por Sendo y La Galera, se publican en 1969 dos obras de años anteriores: *La carta per al meu amic/Nire adiskidearentzat eskutitza* (Cuadrench, 1965/1969) y *Una cullereta a l'escola/Xapaburu bat ikastolan* (Ollé, 1969a/1969b). Al mismo tiempo que se publicaba la traducción vasca se reeditaban los títulos en castellano, y algunos también en catalán. Esto es, las traducciones vascas aportan igualmente las ventajas de las coediciones. Sin embargo, el riesgo que corren aquí las editoriales es en teoría menor al de las primeras publicaciones de una obra, pues su éxito ya se ha probado en otro polisistema que convive con el de la traducción. *Xapaburu bat ikastolan*, pese a todo, presenta ahora nuevas ilustraciones en las tres lenguas, lo que supone cierto riesgo para los editores debido a la novedad de la presentación.

Eguzki ibiltaria (Díaz-Plaja, 1975) es otra obra procedente de los fondos de La Galera y coeditada con Cinsa en euskera. Esta obra se compone de doce cuentos, repartidos equitativamente en cuatro grupos que se asocian con cada una de las estaciones del año. Aunque ninguno de los libros de la doble edición catalana y castellana menciona el hecho de ser una traducción, los archivos de La Galera señalan que el texto de origen es el catalán. Se trata, con certeza casi absoluta, de una auto-traducción. Lo particular de la obra es que fue publicada en tres formatos diferentes en catalán y castellano: en 1965 como colección (“La ruta del sol”) de doce volúmenes –guardados en cuatro estuches–, cuyos títulos corresponden a cada uno de los cuentos; en 1971 como una colección de cuatro volúmenes, con los títulos de las estaciones del año; y en 1975 como un solo libro (VV.AA., 1988). En euskera se publica este último año, por tanto en un volumen único. Se trata, pues, de una coedición posterior en diez años a la primera publicación de la obra, tiempo en el que su buen funcionamiento en los mercados catalán y castellano, así como su utilidad en la escuela (VV.AA., 1988) pudo ser demostrado.

En 1980 se da otro caso de coedición, el único en este período que aglutina a cuatro entidades para la edición en los cuatro polisistemas del ámbito español del momento. Se trata de las colecciones “El pajarito” y sus homólogas⁷, compuestas por cuatro libritos ilustrados por Balzola. Habían sido escritos en euskera por un equipo de redactores de la editorial Erein, liderados por Lertxundi, quienes también realizaron las traducciones al castellano.

7 Las colecciones “El pajarito” en castellano (Madrid: Encuentro), “Txori” en euskera (San Sebastián: Erein), “L’ocell” en catalán (Barcelona: Pròleg) y “Ouriolo” en gallego (Santiago de Compostela: Sálvora).

Estas colecciones anuncian un sistema de publicación múltiple que se repetirá constantemente, aunque con variaciones, hasta nuestros días. En el siglo XXI, por ejemplo, son frecuentes las colecciones homólogas publicadas por las diversas filiales de un mismo grupo editorial, sistema que se encuentra a medio camino entre la coedición –por tratarse de diferentes entidades– y la edición múltiple –por pertenecer todas ellas a una misma empresa–. También colecciones como “La chalupa” y homólogas, que se iniciaron en 1983, han sido coeditadas para las cuatro literaturas del ámbito español, aunque la editorial La Galera se encargara de dos de estas redacciones. Lo mismo ocurre en las coediciones de los Editores Asociados, que se llegaron a presentar simultáneamente en seis redacciones diferentes. Los ejemplos son, pues, numerosos, aunque cada uno tiene sus particularidades. En el período estudiado, sin embargo, esta práctica era novedosa, sobre todo si tenemos en cuenta que los textos de partida de “El pajarito” procedían de uno de los polisistemas más periféricos del ámbito español, y que las editoriales participantes eran asimismo periféricas.

Veámoslo por partes. La selección de las obras coeditadas puede justificarse por la calidad de la ilustradora, Asun Balzola, que fue la primera en recibir el Premio Nacional de Ilustración Infantil y Juvenil (1978). Antes de 1980 ya había ilustrado más de quince obras para editoriales como Doncel, Alfaguara o Aguilar, y se hallaba presente en todas las literaturas del ámbito español por sus trabajos para La Galera y Altea. Recibió muchos premios por sus obras hasta 1998. Incluso en la actualidad es una de las autoras más reconocidas en el ámbito español y en el exterior, lo que hace que se encuentre presente en prácticamente todas las selecciones de los mejores ilustradores españoles⁸. Visto de esta manera no resulta tan sorprendente que estas obras –poco voluminosas y de limitada repercusión crítica⁹, dicho sea de paso– hayan sido objeto de atención de editoriales de todos los polisistemas del ámbito español. No deja de ser significativa, sin embargo, esta atención a una literatura periférica de lengua desconocida en casi todo el ámbito español, si bien el hipotético uso del texto castellano como puente contribuye a salvar la distancia lingüística y cultural. La brevedad de los textos, además, hace que estos pasen a un segundo plano y que no se vean como un obstáculo. Lo que priman aquí son las ilustraciones, que es la faceta más reconocida de la autora¹⁰.

Por otra parte, las editoriales que coeditan estas colecciones no son aquellas que cuentan con un mayor número de títulos en sus respectivos

8 Por ejemplo en VV.AA. (1982, p. 24-25), Luis D. González (1999, p. 76-77), Juan R. Alonso (2000) o Lage (2010, p. 36).

9 Por ejemplo, ninguno de ellos aparece en la *Guía de autores*, Bravo-Villasante (1985a), González (2001), etc. Se citan dos títulos en Alonso (2000) y en la *Guía de ilustradores* de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil (1997). Lage (2010, p. 36) cita solo un libro. En otras ocasiones se alude a la colección sin mencionar títulos completos: Calleja & Monasterio (1988, p. 134), Cobas Brenlla (1991, p. 89).

10 En las cubiertas de estos libros aparece Balzola como autora única. En los créditos Lertxundi y Lourdes Iriondo se presentan como asesores literarios. La consulta a la editorial ha permitido aclarar la autoría de los textos ya indicada.

polisistemas, y mucho menos de traducciones procedentes del ámbito español. Solo Erein, que publica los textos de origen de estas obras, será en el período siguiente una de las editoriales más destacadas de la LIJ vasca. Sálvora, Pròleg y Encuentro, por el contrario, eran por aquel entonces pequeñas empresas de escasa producción y repercusión crítica. Sálvora, por ejemplo, inauguró sus fondos en 1980, con esta colección de LIJ y otras cuatro obras no literarias.

En resumen, la coedición de estos libros ilustrados por Balzola destaca por su particularidad dentro de una tendencia, la de la edición simultánea en cuatro polisistemas, que se consagrará en etapas posteriores. Representa el movimiento desde la periferia; es decir, parte de una literatura periférica –la vasca– y es apoyada por editoriales periféricas de todos los polisistemas del ámbito español. No debemos olvidar tampoco que el sistema de LIJ es ya de por sí periférico, y que dentro de este los álbumes ilustrados de reducido volumen –en tamaño y número de páginas, como sucede en esta colección– son muy poco considerados durante esta época. Todo ello supone la ampliación de la oferta en cuanto a literaturas de origen, empresas productoras y modelos repertoriales. Esto es, los sistemas de LIJ se expanden y se amplía la difusión de aquellos que habían sido ignorados hasta entonces, como ocurre con la LIJ vasca. No obstante, hay que tener en cuenta que esta colección constituye un caso aislado en el período analizado, y esto junto con el carácter periférico de la publicación indica que el proceso de consolidación definitiva es lento; la proyección exterior de la LIJ vasca apenas se ha iniciado con estas obras.

4. Evolución y características

En cuanto a la evolución de las coediciones en el tiempo, se encuentran dos etapas claramente diferenciadas. La primera fase se sitúa entre los años 1966 y 1969, con las traducciones gallegas y vascas de las colecciones “Desplega vela” y “La Galera d’or”. Las cubiertas posteriores de los libros gallegos anunciaban nuevos títulos, pero la serie se interrumpió debido al bajo volumen de ventas obtenido. Las editoriales participantes deciden, pues, esperar unos años, durante los cuales solo se coedita el libro de Díaz-Plaja (1975). En 1979 se retoma la práctica de las coediciones en la LIJ vasca y gallega, en previsión de que se amplíen sus mercados con las nuevas leyes democráticas. Si vamos más allá de la época analizada, podemos observar que en 1981 y 1982 no hay coediciones entre las literaturas periféricas del ámbito español, seguramente como efecto indirecto del golpe de estado fallido de 1981. Pero a partir de 1983 la colección “La chalupa” da continuidad a esta dinámica, coeditando ya las cuatro redacciones de cada libro y con una participación más equitativa de las editoriales, que continúan siendo las mismas: La Galera, Galaxia y Elkar.

Una característica común a todas las ediciones múltiples y coediciones de este período consiste en la brevedad de los textos, destinados a los primeros lectores. En los polisistemas gallego y vasco ninguna obra coeditada o en edición múltiple alcanza las cuarenta páginas; todos son libros con poco texto y mucha ilustración. Esto se debe en gran parte a que son estas obras las que hacen más rentables las coediciones y ediciones múltiples: el elevado

coste de las ilustraciones se amortiza o reparte, y los gastos de la traducción son menores al ser de un texto breve. En ocasiones incluso se encarga de la traducción un técnico de la editorial, como ocurre con María Isabel Negre, secretaria de La Galera y traductora de *La luz del faro* (Hernández, 1968) y *La Fabulosa historia de Avispado I y su carroza* (Cuadrench, 1968).

5. Conclusiones

Podemos concluir, por tanto, que el análisis de las coediciones entre literaturas del ámbito español permite observar la situación de la LIJ en los diversos polisistemas que lo conforman. Así, los productores de la literatura central –castellana– no recurren a la coedición porque el mayor poder que esta posee permite ignorar este recurso. La literatura catalana, en cambio, que se sitúa en una posición intermedia entre la central y las más periféricas –gallega y vasca–, lidera el recurso a la coedición como una forma de desarrollo conjunto de dos o más literaturas. Ahora bien, la asimetría en el acuerdo de coedición permite a la editorial catalana mantener su puesto dominante. La Galera destacaba especialmente en el sector pedagógico, y de ahí que llegara incluso a coeditar textos que la propia editorial había adaptado al castellano, ejerciendo por tanto la función de intermediación de la traducción (Dominguez, 2010).

En la LIJ vasca la inestabilidad se manifiesta en la diversidad de entidades efímeras que colaboran en las coediciones, frente a Galaxia, la editorial gallega, que se mantiene a lo largo de muchos años. Sin embargo, la variedad y abundancia de coediciones en el sistema vasco, en comparación con el gallego, reflejan un mayor desarrollo de la LIJ vasca del momento. En cualquier caso, todas las coediciones son de textos breves para los primeros lectores, manifestando así el peso que la necesidad económica jugaba en la decisión de coeditar libros.

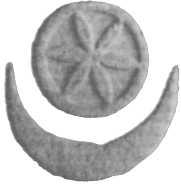
Finalmente, podemos decir que las coediciones aparecen en momentos clave de la LIJ en el conjunto del ámbito español: por una parte, como primeras manifestaciones de la LIJ gallega tras la guerra civil y unas de las primeras en la LIJ vasca. Por otra parte, resurgen al final del período. Especialmente la colección “El pajarito” y sus homólogas anuncian un desarrollo posterior de la LIJ en los diversos polisistemas del ámbito español que verá consolidado el sistema de coedición.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, J.R. 2000. *A todo color. 75 ilustradores de libros para niños y jóvenes*. Madrid: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil, 2000.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X.M. (ed.). 1967. *Cantos de nadal, aninovo e reis*. Vigo: Castrelos, 1967.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL. 1998. *Guía de autores*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1998.
- . 2007. *Guía de ilustradores*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2007.

- BRAVO-VILLASANTE, C. 1985. *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*. Madrid: Escuela Española, 1985.
- CANDEL TORTAJADA, F. 1967. *Una nueva tierra*. Ilustraciones de Cesc. Barcelona: La Galera, 1967.
- CALLEJA, S. & MONASTERIO, X. 1988. *La literatura infantil vasca. Estudio histórico de los libros infantiles en euskara*. Bilbao: Mensajero/Universidad de Deusto, 1988. [Edición ampliada y traducida al euskera, *Haur literatura euskaraz. Lehenengo irakurgaietatik 1986ra arte*. Bilbao: Labayru Ikastegia-BBK, 1994].
- COBAS BRENLLA, X. 1991. *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*. Santiago de Compostela: Velograf, 1991.
- CUADRENCH I FORT, A. 1965. *La carta per al meu amic*. Ilustraciones de P. Bayés de Luna. Barcelona: La Galera, 1965.
- . 1968. *La Fabulosa historia de Avispado I y su carroza*. Ilustraciones de P. Bayés de Luna. Traducción de M.I. Negre Marcos. Barcelona: La Galera.
- . 1969. *Nire adiskidearentzat eskutitza*. Ilustraciones de P. Bayés de Luna, 1968. Traducción de I. Elizondo & J. Gaztaiñaga. Oiartzun: Sendo/Barcelona: La Galera, 1969.
- DÍAZ-PLAJA, A. 1975. *Eguzki ibiltaria*. Ilustraciones de M. Rius. Traducción de X. Mendiguren. Bilbao: Cinsa/Barcelona: La Galera, 1975.
- DOMÍNGUEZ PÉREZ, M. 2006. «Tendencias de las traducciones entre las lenguas del ámbito español». En LUNA, A. & MONTERO, S. (eds.) *Traducción e Política Editorial de Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006.
- . 2008. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008. [Edición en CD-Rom]
- . 2010. «Fenómenos de traducción frecuentes entre literaturas de una misma comunidad interliteraria específica». En GALLÉN, E. *et al.* (eds.) *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Bern/Berlín/Bruselas/Frankfurt/Nueva York/Oxford/Viena: Peter Lang, 2010.
- ĐURIŠIN, D. 1993. *Communautés interlittéraires spécifiques 6: notions et principes*. Bratislava: Academie Slovaque des Sciences, 1993.
- ETXANIZ ERLE, X. 1997. *Euskal Haur eta Gazte literaturaren Historia*. Pamplona: Pamiela, 1997.
- . 2000. «Literatura infantil e xuvenil vasca». En *Boletín Galego de Literatura*. Vol. 23, pp 77-100.
- EVEN-ZOHAR, I. 1990. *Polysystem Studies*. En *Poetics Today*. Vol. 11 (1).
- GONZÁLEZ, L.D. 1999. *Guía de clásicos de la literatura infantil y juvenil (Libros ilustrados, cómic, poesía, teatro y bibliografía)*. Madrid: Palabra, 1999.
- . 2001. *Bienvenidos a la fiesta: literatura infantil y juvenil: diccionario-guía de autores y obras*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat, 2001.

- HERNÁNDEZ ROIG, M. 1968. *La luz del faro*. Argumento e ilustraciones de E. Cormenzana. Traducción de M. Negre. Barcelona: La Galera, 1968.
- LAGE FERNÁNDEZ, J.J. 2010. *Diccionario histórico de autores de la literatura infantil y juvenil contemporánea*. Las Gabias (Granada): Mágina 2010.
- NEIRA CRUZ, J.A. 1996. «A coedición de libros infantís e coproducción de debuxos animados entre as linguas minoritarias europeas». En LEDO, M. (ed.) *Comunicación na periferia atlántica: actas do I Congreso Internacional (Santiago de Compostela, 8-10 de novembro de 1995)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- OLLÉ, M.A. 1969a. *Una cullereta a l'escola*. 2ª edición. Ilustraciones de F. Rifà Llimona. Barcelona: La Galera, 1969.
- . 1969b. *Xapaburu bat ikastolan*. Ilustraciones de F. Rifà Llimona. Traducción de I. Elizondo & J. Gaztaiñaga. Oiartzun: Sendo/Barcelona: La Galera, 1969.
- ROIG RECHOU, B.A. 1996. *A Literatura galega infantil: perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1996. [Microforma].
- (coord.) 2006. «Producción da literatura infantil e xuvenil en galego». En línea: [http://web.usc.es/~fgroig/produccion_de_LIX_galega.pdf] (09.01.07).
- TORRES FERNÁNDEZ, X. 1967. *Polo mar van as sardiñas*. Ilustraciones de I. Balanyà Moix. Barcelona: La Galera/Vigo: Galaxia, 1967.
- TURA-SOTERAS, M.M. 1978. *Spanien. Literatur für Kinder ausländischer Arbeitnehmer*. 2ª ed. Munich: Internationale Jugendbibliothek, 1978.
- VV.AA. 1988. *La Galera, 1963-1988: 25è aniversari*. Barcelona: La Galera, 1988.



Instrumenta E formación

Análise de *Subtitle Legends* como ferramenta de formación para a tradución audiovisual e multimedia

Ramón Méndez González

Onde queda a ética na nosa profesión?

Miguel Braña Montaña

Mentoring: a solución práctica para o sucesso dos futuros profesionais de tradución

Ana Sofia Saldanha

Ti, eu, ele e a linguaxe non binaria na tradución entre inglés e castelán

Ártemis López

ANÁLISE DE *SUBTITLE LEGENDS* COMO FERRAMENTA DE FORMACIÓN PARA A TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL E MULTIMEDIA

Ramón Méndez González

Universidade de Vigo

rmendez@uvigo.es

[Recibido 29/02/20; aceptado 12/05/20]

Resumo

Dentro da formación de futuros profesionais da tradución, bótanse en falta máis ferramentas coas que traballar no ámbito da tradución audiovisual e multimedia, xa que se trata de traballar coa pantalla e os métodos de aprendizaxe tradicionais non logran recrear plenamente as situacións reais que pode atopar un tradutor profesional durante o desenvolvemento do seu labor. Nun intento de afrontar esta carencia de ferramentas, un grupo de investigación e un estudio de creación de videoxogos colaboraron para crear *Subtitle Legends*, unha ferramenta pensada especificamente para traballar as competencias en linguas estranxeiras e de tradución. No presente estudo analizamos as opcións que ofrece a ferramenta, así como as súas posibilidades dende un punto de vista formativo. Ademais, ofrecemos os resultados obtidos ao empregar esta aplicación nunha pequena proba feita nunha aula de posgrao.

Palabras clave

Tradución, formación, videoxogos, audiovisual, multimedia.

Abstract

When it comes to the training of future translation professionals, there's a lack of more tools to work with in the field of audiovisual and multimedia translation, as in that field professionals work with the product on screen and, therefore, traditional learning methods are not enough to recreate the way of working with real life texts in the same way as professionals do. In an attempt to offer new tools, a research group, in collaboration with a video game development studio, created *Subtitle Legends*, a tool that was created specifically to improve the skills in foreign languages and in translation. In this study, we'll analyze the options that this tool offers for students, as well as its possibilities from the teacher's point of view. Also, we'll analyze some of the results we obtained when using this application in a small test that took place in a class of postgraduate studies.

Keywords

Translation, education, video games, audiovisual, multimedia.

A día de hoxe, a percepción que ten o ser humano do mundo viuse modificada de xeito paulatino pero constante. As novas tecnoloxías fóronse apoderando do noso día a día ata o punto en que semella case imposible imaxinar un mundo sen conexión constante ás redes e, o que é máis importante, sen pantallas coas que traballar, comunicarse cos demais ou, sinxelamente, mergullarse en diversas actividades de ocio. As pantallas chegaron a converterse nun elemento intrínseco da nosa propia sociedade e non hai dúbida de que son xa un eixo fundamental do funcionamento actual do mundo. Porén, xa hai tempo que dende os estudos de tradución se considera a pantalla coma un campo de análise e se tenta chegar a comprender todas as complexidades deste novo elemento social, así como tamén se tentan desenvolver técnicas de traballo especialmente adaptadas ás necesidades fundamentais de traballar con algo que vai máis alá do mero elemento textual. Na realidade actual, texto e imaxe conforman unha unidade indivisible á que, nos medios audiovisuais, se lles suma o son ou mesmo os elementos que permiten a interactividade do espectador coa pantalla. Isto non se limita só aos videoxogos, senón que tamén o formato televisivo comeza a experimentar coa interactividade, tal e como aconteceu en 2018 co capítulo *Bandersnatch* da serie de Netflix *Black Mirror*, na cal o espectador tiña que tomar decisións e, segundo as súas escollas, o capítulo se desenvolvía de xeito diferente ata chegar a un final personalizado.

Do mesmo xeito que os medios de ocio están a mudar e a facer probas para atopar novas formas de mergullar o espectador na experiencia que se lle propón, a propia práctica tradutiva vese tamén na obriga de mudar e de adaptarse aos diferentes desafíos que presentan os novos soportes, xa que a día de hoxe non basta con comprender o texto, senón que fai falla unha localización total e completa do produto do que se trate, o cal implica modificar o texto, pero tamén os elementos visuais e os aspectos sonoros, readaptar a interface, adaptar a caixa e as portadas ás particularidades propias dos diversos mercados de todo o mundo e un longo etcétera de elementos que entrarían dentro da propia práctica da adaptación cultural (sexa dende o prisma da tradución, da localización, da culturalización ou da internacionalización). E, como non podía ser doutro xeito, este mercado dixital actual esixe que os profesionais estean preparados para traballar con materiais multisemióticos en pantalla (Yuste Frías, 2006), algo para o cal o mercado está a solicitar xente cada vez mellor preparada nestes eidos, sobre todo nas industrias de ocio, que son as que máis experimentan e nas que máis incidencia ten o proceso de adaptación cultural.

1. Traducir para a pantalla: perspectiva académica e formativa

Á hora de falar de traducir para a pantalla, xa dende o mundo académico se adoita caer erroneamente na idea de que todo se reduce á tradución para o cine e a televisión, cando, tal e como destaca Agost (2005), a tradución audiovisual tradicional non é suficiente para dar cabida a todo o que se lle está a atribuír. A académica promoveu no seu momento que se falase de tradución audiovisual e multimedia, precisamente porque neses ámbitos

multimedia é onde nos atopamos cunha inxente cantidade de producións textuais e paratextuais, tanto dentro da pantalla como fóra dela. Se xa Barthes (1973, p. 45-46) destacaba no seu momento que «certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l'idéologie dominante; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile [...]». Le texte a besoin de son ombre», a día de hoxe, na tradución para a pantalla, as súas verbas adquiren un significado máis completo, xa que para comprender un texto multimedia é preciso comprender non só as palabras que se lle poidan presentar ao tradutor, senón que tamén é moi importante chegar a comprender o significado que todas e cada unha desas palabras poida ter ao estar rodeadas de infinidade de elementos non-textuais que hai que ter en conta e que poderían chegar a modificar o senso da devandita palabra. Precisamente, tal e como destaca Martínez Sierra (2004, p. 172), nun texto audiovisual non só son fonte de intertextualidade os elementos lingüísticos (orais ou escritos), senón tamén os paralingüísticos, os visuais e mesmo os sonoros. E, por iso mesmo, o sentido dunha mensaxe non é endexamais a suma das palabras dun texto, senón a totalidade orgánica das mesmas ao estruturarse en torno a unha imaxe que as rodea, envolve, acompaña, prolonga e presenta (Yuste Frías, 2008, p. 143).

Gérard Genette afirmaba, xa no ano 1987, que os paratextos eran os acompañamentos que envolvían calquera obra escrita: título, subtítulo, intertítulo, prólogo, epílogo, notas, dedicatorias, anuncios, vocabularios ou aspectos gráficos. É dicir, toda aquela mensaxe verbal e non-verbal que se sitúa arredor do texto e mesmo fóra del, como poderían ser entrevistas aos autores, críticas da obra, correspondencia privada, etcétera (Genette, 1987, p. 7-10). Se ben os seus estudos se centraban nas necesidades da tradución literaria, esta noción de paratexto acadou novas cotas ao aplicalo á tradución audiovisual e multimedia, xa que este tipo de producións existen grazas aos paratextos que as acompañan tanto dentro da pantalla (peritextos) como fóra dela (epitextos) (Yuste Frías, 2011, p. 63). Dentro desta división, os peritextos só son accesibles unha vez se activen os mecanismos de interactividade entre o usuario e o produto, dentro dun contexto no que cada palabra pode ter un significado diferente segundo os matices de cada situación. E, do mesmo xeito que o espectador, xogador ou lector dunha obra se mergulla na acción e visualiza os matices propios de cada situación, os profesionais da tradución teñen que mergullarse e acostumarse a traballar con este tipo de producións. Tal e como di Pym (2004), o proceso de traducir para a pantalla non se pode automatizar e hai que tentar resistirse á deshumanización inherente e resultante das tecnoloxías de automatización da tradución, xa que para traducir nestes novos contextos dixitais non basta con trasladar o que semella dicir o orixinal, senón que se trata dun proceso de creación constante no que os profesionais non son unicamente unha ponte ente linguas, senón unha ponte entre culturas e ideoloxías moi diferentes entre si.

2. O emprego da propia pantalla para traballar cara á pantalla

Tal e como comentabamos antes, dende o punto de vista formativo é importante que os profesionais da tradución que se dedican ao eido audiovisual

e multimedia estean preparados para traballar cos produtos tan específicos cos que se poden atopar ao longo da súa experiencia profesional. Se ben é importante estar familiarizado co eido no que se busca a especialización (Méndez González e Calvo-Ferrer, 2017), tamén é crucial familiarizarse co xeito de traballar específico de cada eido da tradución. No entanto, o acceso a materiais oficiais adoita estar acompañado dun bo número de acordos de confidencialidade que complican un pouco o labor docente dende as aulas, que é precisamente onde debe comezar o proceso formativo dos futuros profesionais, xa sexa para traballar con cinema ou programas de televisión, xa con videoxogos ou software informático.

Dentro deste contexto, un grupo de investigadores da Universidade de Alacante, en colaboración co estudo de creación de xogos Devilish Games, desenvolveu unha ferramenta que ten como obxectivo axudar a estudantes de diferentes eidos a mellorar as súas competencias. En concreto, está enfocado a tradutores de produtos audiovisuais e multimedia, pero tamén se pode aplicar á aprendizaxe de linguas estranxeiras. Baixo o nome de *Subtitle Legends*, esta ferramenta educativa preséntase baixo o aspecto dun videoxogo que foi creado especificamente para a educación e a formación, coa fin de obter resultados tan satisfactorios como os que se obtiveron ao empregar estas metodoloxías en áreas como a álgebra (Mayo, 2007), a filosofía (Wong *et al.*, 2009), a enxeñaría (Coller y Scott, 2009) ou mesmo a aprendizaxe de segundas linguas en xeral e terminoloxías especializadas en particular (Calvo-Ferrer, 2017). En concreto, no que corresponde ao noso eido de coñecemento, a práctica é fundamental e é o mellor xeito de chegar a mellorar as competencias nos labores de tradución e corrección, algo para o cal esta aplicación permite simular situacións reais dentro dunha contorna controlada sen riscos reais. Precisamente, de competencia tradutora lévase falando dende os anos oitenta e noventa do século pasado (*cf.* Krings, 1986; Wilss, 1989; Lörcher, 1991, 1992; Toury, 1991; Kiraly, 1995; Fraser, 1996), pero cada vez comeza a ser máis relevante, a medida que a práctica tradutora vai gañando visibilidade e as empresas comezan a esixir profesionais cada vez mellor formados. Dentro dos diversos modelos de fundamentación teórica para tentar definir a competencia tradutora, os creadores do xogo baseáronse na que ofreceu o grupo PACTE (2003), que a considera o sistema subxacente de coñecementos declarativos e fundamentalmente operativos que fan falla para afrontar o proceso de tradución. En concreto, este modelo presenta as seguintes subcompetencias (Calvo-Ferrer *et al.*, 2019):

- Subcompetencia bilingüe: coñecementos, esencialmente operativos, que fan falla para a comunicación en dúas linguas. Está integrada por coñecementos pragmáticos, sociolingüísticos, textuais e léxico-gramaticais.
- Subcompetencia extralingüística: coñecementos, esencialmente declarativos, implícitos e explícitos, acerca do mundo en xeral e de ámbitos particulares. Consta de coñecementos biculturais, enciclopédicos e temáticos.

- Subcompetencia de coñecementos sobre a tradución: coñecementos, esencialmente declarativos, implícitos e explícitos, sobre os principios que rexen a tradución en si mesma (unidades de tradución, procesos, métodos e procedementos empregados, tipos de problemas) e o exercicio propio da tradución profesional (mercado laboral, tipos de encomenda, destinatarios, etcétera).
- Subcompetencia instrumental: coñecementos, esencialmente operativos, relacionados co emprego de fontes de documentación e das tecnoloxías da información e a comunicación aplicadas á tradución (dicionarios, enciclopedias, gramáticas, libros de estilo, textos paralelos, corpus, etcétera).
- Subcompetencia estratéxica: coñecementos operativos para garantir a eficacia do proceso tradutor e resolver os problemas atopados no seu desenvolvemento. É unha subcompetencia esencial que afecta a todas as demais e as interrelaciona, xa que controla o proceso tradutor.
- Componentes psicofísicos: componentes cognitivos e de actitude, así como mecanismos psicomotrices, o cal integra a memoria, a percepción, a atención, as emocións, a curiosidade intelectual, a perseveranza, o rigor, o espírito crítico, o coñecemento, a confianza nas propias capacidades, a motivación, a creatividade, o razoamento lóxico, a análise e a síntese, etcétera.

O obxectivo con *Subtitle Legends* é o de empregar a ferramenta para axudar ao fomento destas competencias válidas tanto para o ámbito da tradución como para a ensinanza de segundas linguas.

3. En que consiste *Subtitle Legends*

Nesta aplicación gratuíta, o alumno pode pórse na pel dun autónomo real, xa que o xogo consiste en xestionar o correo e aceptar encomendas que terá que entregar nun tempo determinado, para logo levar a cabo o traballo coa maior calidade posible. A primeira fase é a de atopar clientes e xestionalos.



Imaxe 1: Xestión do tempo e das encomendas recibidas

Xa sexa mediante os correos electrónicos que se reciben, a través de portais de traballo ou mesmo procurando proxectos pola nosa banda, o xogo representa o que serían as posibilidades dun traballador autónomo. Unha vez temos na nosa caixa do correo diversas ofertas de traballo, toca analízalas e determinar cales son as que máis nos interesan tendo en conta a dificultade, o tempo do que dispoñemos para a entrega e a remuneración económica que recibiremos polo traballo realizado. Unha vez aceptado un traballo, comeza a segunda fase, que é a de levar a cabo o labor de corrección dos subtítulos.

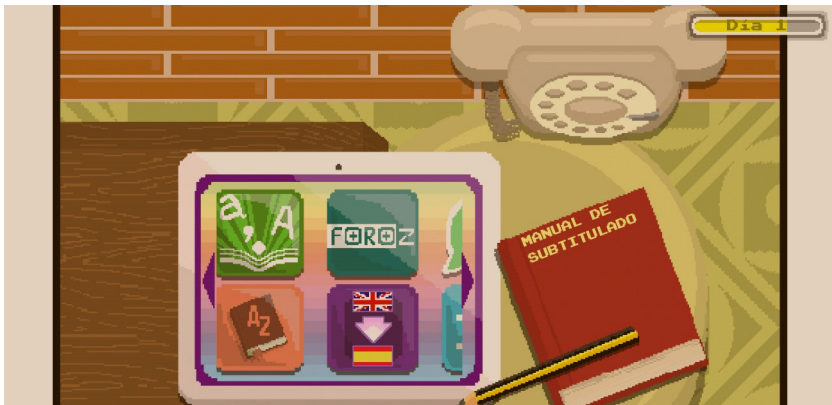


Imaxe 2: Revisando os subtítulos

Durante o proceso de revisión, o xogo ofrece pequenas curtametraxes virtuais que inclúen unha pista de son, na que os personaxes pronuncian os diálogos con diferentes acentos e en contextos diversos, e o texto dos subtítulos, que van pasando ao ritmo dos diálogos para que o alumno teña que determinar se o que se está a dicir concorda co que transmiten os

subtítulos. Estes pequenos vídeos pertencen a doce categorías nas que se adoita traballar na tradución audiovisual e multimedia a día de hoxe: curtametraxes de afeccionados, vídeos de YouTube, teletenda, televisión local, televisión nacional, telenovelas, documentais, obras independentes, videoxogos, televisión internacional, plataformas dixitais ou cinema.

Os tipos de erro son gramaticais, ortotipográficos, problemas de tradución, subtítulos demasiado longos que non dá tempo a ler, erros de segmentación, problemas de tipografía ou mesmo erros de contexto por palabras que, na situación que se presenta, non teñen o significado proposto. O alumno ten a posibilidade de avanzar e retroceder pola curtametraxe, pero ten que ter en conta que o tempo pasa e non pode retrasar a entrega da encomenda. Unha vez detectado un presunto erro, o alumno detén a curtametraxe para acceder a un menú secundario no que pode consultar diversos elementos do texto ou mesmo pedir axuda.



Imaxe 3: Mostra das opcións do menú de traballo.

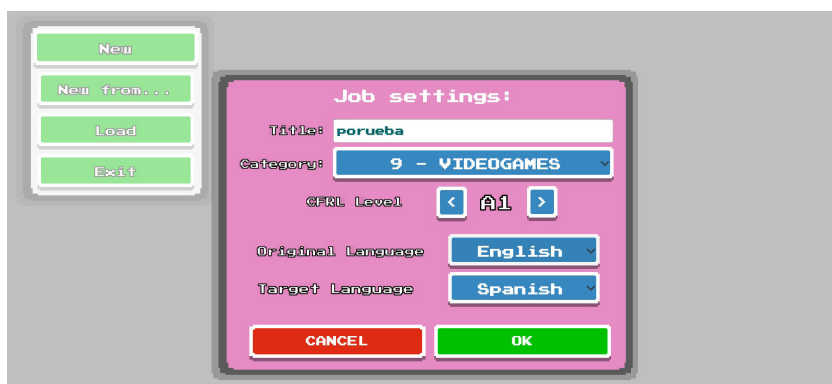
Entre as opcións dispoñibles atopamos, entre outras que aínda se están engadindo, a de comprobar se hai erros de escritura, a de reducir o subtítulo se este resulta ser demasiado longo, a aplicación de «Frasees» (parodia do dicionario Linguee) para atopar o significado dun texto, a posibilidade de pedir axuda na aplicación «Foroz» (parodia da plataforma Proz) para ver que opinan outros compañeiros de profesión, ou a posibilidade de contactar con amigos por servizos de comunicación en liña para comentar máis de preto as posibles complicacións do subtítulo en cuestión.



Imaxe 4: Mostra de conversa ao contactar cunha compañeira de traballo para ver que opina.

O alumno poderá seguir xogando o tempo que queira, recibindo novos encargos e gañando o soldo pola súa actividade profesional. Tamén inclúe, a xeito de minixogo, a posibilidade de facer as facturas correspondentes aos traballos realizados.

A aplicación aínda non está rematada, pero xa deixa ver varias posibilidades interesantes dende o punto de vista da formación do alumnado. Dun xeito ameno, poden achegarse ao mundo real e a ter que tomar decisións sobre que traballos e clientes aceptar e cales ignorar, ademais de potenciar as súas competencias lingüísticas na escoita de linguas estranxeiras e de creación de subtítulos na lingua de chegada. Certo é que o sistema é bastante básico neste momento, pero supón unha boa forma de que o alumnado se familiarice coa práctica profesional e co traballo no eido da tradución audiovisual e multimedia. En canto a contidos, a aplicación non limita o profesorado en xeito ningún, xa que oferta tamén un completo editor de contidos nos que haberá liberdade total e absoluta para crear novas producións audiovisuais, engadindo pistas de son personalizadas, elixindo a combinación lingüística desexada, unha escena coa lonxitude que se queira, cos personaxes que se desexen e nas situacións que se prefiran, ademais de con todos os erros que se decidan engadir para que o alumnado teña que recoñecelos. As posibilidades son ilimitadas e permiten ao profesorado adaptar a aplicación para que as experiencias que viva o alumnado estean máis adaptadas a temáticas e terminoloxías específicas que se poidan querer tratar na aula.



Imaxes 5 e 6: Mostras do editor para o profesorado.

4. A experiencia con Subtitle Legends na aula

Dende o curso 2018/2019, a Universidade de Vigo foi pioneira ao converterse na primeira universidade pública con formación especializada no eido da industria do videoxogo co Título Propio de Especialista en Tradución para a Industria do Videoxogo (ETIV), o único título especializado do país xunto co «Experto en Traducción y Localización de Videojuegos» do Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción. Ao tratarse dun título centrado exclusivamente nun eido no que a pantalla xoga un papel crucial, dende un primeiro momento se contactou con diversas empresas colaboradoras para ofrecer ao alumnado unha experiencia o mais próxima posible á práctica profesional. Deste xeito, algunhas das empresas colaboradoras nos forneceron textos reais para que o alumnado traballe con eles na aula, pero tamén desenvolveron un par de aplicacións en exclusiva para o título, para que o alumnado teña contacto con produtos como os que atopará no mundo real (como, por exemplo, unha beta dun xogo chea de erros para facer o control de

calidade lingüístico, ou unha ferramenta de tradución específica para levar a cabo a localización dun xogo).

Unha das ferramentas que se empregaron no ETIV foi *Subtitle Legends*, a cal se empregou na materia de revisión a modo de práctica profesional. A experiencia resultou moi atractiva para o alumnado, xa que, á hora de recoñecer erros, se percibiu unha mellora das competencias ao empregar a aplicación con respecto a cando se indican os erros a través dunha presentación en Power Point. A participación proactiva dos estudantes non só axudou a un mellor desenvolvemento das competencias, senón que tamén favoreceu un mellor ambiente de traballo na clase. A efectos estatísticos, preparáronse dous arquivos diferentes de 20 subtítulos con 10 erros en cada un. Os textos eran os seguintes:

Texto 1:

Texto orixinal	Subtítulos	Incorrectos
Maybe THIS will work!	¡Puede que esto funcione!	
Easy... EASY...	Despacito... Despacito...	
Here it comes...	Vamos allá...	
Okay... here goes nothing...	Vale... Allá va nada...	X
Hi there.	Buenas.	
No time for talking, Penny! You need to relive this flashback!!	¡No hay tiempo para / hablar, Penny! ¡Tienes que revivir este flashback!	X
Okay, okay, geez.	Vale, vale. Jobá.	
Bye Penny! You were adequate at being me!	Adiós, centavo. / ¡Se te daba bastante bien ser yo!	X
See you later, Penny! Thanks for not messing this up too bad!	¡Hasta luego, Penny! / ¡Gracias por no liarla muy gorda!	
You did your best, Penny, and that's all anyone can ask for!	Te has esforzado a tope, Penny. / No se te puede pedir más!	X
I am walking here on my own accord! I am not possessed!	¡Estoy caminando por que quiero! / ¡Ya no estoy poseída!	X
This is definitely where I went the first time through!	¡Aquí es donde fui la primera vez! / ¡Sin duda!	X
Behold! My usual legs have carried me here, all on their own!	¡Observa! ¡Mis piernas de siempre me trajeron hasta aquí, por su propia voluntad!	X
Seth...	Seth...	

Dad...	Papá...	
How's your mom?	¿Que tal está tu madre?	X
Pretty good.	No muy bien, la verdad.	X
Forsooth! Nobody is here that I can arrest!	¡Pardiez! ¡No hay nadie / a quien pueda arrestar!	
Tis a shame there is no crime worthy of my attention here!	¡Me alegra que no haya ningún / crimen que merezca mi atención!	X
Hey officer.	Buenas, agente.	

Texto 2:

Texto orixinal	Subtítulos	Incorrectos
Good work.	Buen trabajo.	
Excellent.	Excelente.	
Piece of cake.	Qué fácil.	
That did it.	Eso lo ha hecho.	X
Beautiful.	Precioso.	
Hmn, that looks rickety...	Qué aspecto tan enfermizo...	X
Need to find out what Rothbauer is hiding.	Debo descubrir qué está ocultando Rothbauer.	
Rothbauer's got evidence of Böhm's plan – need to find it.	Rothbauer tiene pruebas concluyentes del plan de Böhm. Está claro que debo encontrarlas cuanto antes.	X
Rothbauer's bunker should be around here somewhere.	El búnker de Rothbauer debería estar por aquí cerca.	
Rothbauer's bunker!	El bunker de Rothbauer!	X
Burn in hell, Böhm.	Arde en el infierno, Böhm.	
From a little spark may burst a flame.	De una pequeña llama / nace una chipa.	X
The bunker!	¡El búnker!	
Tis I, the only officer of the law in this kingdom!!	¡Soy yo, la único agente de la ley / de este reino!	X

What's Hitler planning for his new toys? Need to find out their strategy...	¿Qué planes tendrá Hitler para / sus nuevos juguetitos? Debo descubrir su estrategia...	X
The missile tech specs..!	¡Las especificaciones técnicas!	
The technical specifications for the missile... London will be very happy.	Las especificaciones técnicas del misil... / Londres estará feliz.	X
Need to find the missile tech specs...	Debo encontrar las especificaciones...	
Böhm's lowered the missile... now's my chance!	Böhm ha subido el misil... / ¡Es mi oportunidad!	X
If I could hit the missile...	Si pudiese golpear el misil...	X

Co texto 1 traballouse do xeito tradicional, enviándollo ao alumnado en formato texto e pedíndolle que o revisase. Pola súa banda, para o texto 2 empregouse a aplicación *Subtitle Legends*, de tal xeito que o alumnado puidese ver os textos directamente en pantalla e co contexto. Participaron nesta proba 19 alumnos e os resultados foron os seguintes:

	Erros no texto	Alumnos que atoparon todos	Media de erros atopados
Texto 1	10	15	83,5 %
Texto 2	10	19	100 %

A pesar de tratarse de textos sinxelos e erros previsiblemente doados de distinguir, o alumnado tivo problemas para a identificación de varios problemas na versión tradicional. Sobre todo, os problemas de segmentación dos subtítulos pasáronse por alto no formato tradicional en papel, pero chamaron máis atención á hora de velos directamente en pantalla. Trátase de pequenas probas experimentais para determinar as posibilidades educativas da aplicación, pero a primeira toma de contacto suxire que o alumnado presta máis atención ao seu traballo e se mostra máis interesado cando o texto se lle mostra de forma máis interactiva e dinámica.

5. Conclusións

Subtitle Legends aínda está na súa fase beta, pero xa se presenta como unha ferramenta moi prometedora, sobre todo grazas ao seu editor para que o profesorado cree os textos que considere máis axeitados para a formación específica ou as temáticas que se estean a tratar na aula. Os resultados prácticos

observados na súa aplicación nas aulas de posgrao demostran que o interese e a atención do alumnado aumentan ao presentárselle un mesmo exercicio dun xeito máis dinámico e atractivo. Do mesmo xeito, a simulación do proceso de traballo dun profesional autónomo resulta especialmente interesante para o alumnado, ademais de ser unha práctica moi útil para que vaian collendo unha serie de automatismos e competencias que van máis aló da propia práctica da tradución. En xeral, a experiencia coa aplicación foi moi boa e seguirá a ser empregada en futuros anos, coa esperanza de axudar o alumnado a prepararse mellor para o mundo profesional e de, ao mesmo tempo, obter novos datos sobre o funcionamento formativo da aplicación.

Referencias bibliográficas

- AGOST, R. 2005. «Competencia traductora y objetivos de aprendizaje: la cultura, punto de partida». En YUSTE FRÍAS, J. e ÁLVAREZ LUGRÍS, A. (eds.) *Traducción & Paratraducción*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- BARTHES, R. 1973. *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil.
- CALVO-FERRER, J. R. 2017. «Educational games as stand-alone learning tools and their motivational effect on L2 vocabulary acquisition and perceived learning gains». En *British Journal of Educational Technology*, 48(2), p. 264-278.
- CALVO-FERRER, J. R., BELDA MEDINA, J. R., TOLOSA IGUALADA, M., FERRIZ BLANQUER, D., PASTOR SEGURA, A., DURÁN SÁNCHEZ, A. J. & SUÁREZ SIRERA, L. 2019. *Subtitle Legends*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/102407>.
- CALVO-FERRER, J. R., BELDA MEDINA, J. R., TOLOSA IGUALADA, M., FERRIZ BLANQUER, D., PASTOR SEGURA, A., DURÁN SÁNCHEZ, A. J. & SUÁREZ SIRERA, L. 2019. *Subtitle Legends Content Creator*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/102330>.
- CALVO-FERRER, J. R., BELDA MEDINA, J. R., CAMPOS-PARDILLOS, M. Á., CRUZ DELGADO, R., FOX, L., MARTÍN AVI, M., [...] YUS RAMOS, F. B. 2019. «Análisis del efecto del aprendizaje basado en videojuegos en la mejora de la competencia traductora». En ROIG-VILA, R., ANTOLÍ MARTÍNEZ, J. M., LLEDÓ CARRERES, A. & PELLÍN BUADES, N. (eds.) *Memorias del Programa de Redes-I3CE de calidad, innovación e investigación en docencia universitaria. Convocatoria 2018-19*. Alacante: Universidad de Alicante, Instituto de Ciencias de la Educación.
- COLLER, B. D. D. & SCOTT, M. J. J. 2009. «Effectiveness of using a video game to teach a course in mechanical engineering». *Computers & Education*, 53(3), p. 900-912.
- FRASER, J. 1996. «The Translator Investigated: learning from translation process analysis». *The Translator*, 2/1, p. 65-79.
- GENETTE, G. 1987. *Seuils*. París: Seuil.
- KIRALY, D. 1995. *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*. The Kent State University Press.

- KRINGS, H. P. 1986. *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung der Struktur des Übersetzungsprozesses an Fortgeschrittenen*. Tübinga: Gunter Narr.
- LÖRSCHER, W. 1991. *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*. Tübinga: Gunter Narr.
- MAYO, M. J. J. 2007. «Games for science and engineering education». *Communications of the ACM*, 50(7), p. 31-35.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. 2004. *Estudio descriptivo y discursivo del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Tesis de doctorado no publicada. Castelló: Departamento de Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, R. E CALVO-FERRER, J. R. 2017. *Videojuegos y [para] traducción: aproximación a la práctica localizadora*. Granada: Comares.
- PACTE. 2003. «Building a Translation Competence Model». En ALVES, F. (ed.) *Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research*. Amsterdam: John Benjamins.
- PYM, A. 2004. *The Moving Text. Translation, Localization and Distribution*. Amsterdam: Rodopi.
- TOLOSA IGUALADA, M., CALVO-FERRER, J. R., DÍAZ JORGES, B., MARTÍNEZ-GARRIDO, G., PINA MEDINA, V. M., SANDERSON PASTOR, J. D., VERDÚ SANCHÍS, I. M. 2019. «Análisis del efecto de la competencia lingüística en la detección de errores en subtitulación». En ROIG-VILA, R., ANTOLÍ MARTÍNEZ, J. M., LLEDÓ CARRERES A. & PELLÍN BUADES, N. (eds.) *Memorias del Programa de Redes-13CE de calidad, innovación e investigación en docencia universitaria. Convocatoria 2018-19*. Alacante: Universidad de Alicante, Instituto de Ciencias de la Educación.
- TOURY, G. 1991. «Experimentation in Translation Studies: achievements, prospects and some pitfalls». En TIRKKONEN-CONDIT, S. (ed.) *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies: Selected papers of the TRANSIF Seminar, Savonlinna, 1988*. Tübinga: Gunter Narr. Pp. 45-66.
- WILSS, W. 1989. «Towards a Multi-facet Concept of Translation Behavior». *Target*, 34/1, p. 129-149.
- WONG, W. L., SHEN, C., NOCERA, L., CARRIAZO, E., TANG, F., BUGGA, S., [...] RITTERFELD, U. 2007. «Serious video game effectiveness». En *Proceedings of the international conference on Advances in computer entertainment technology*. Nova York, NY, USA: ACM. Pp. 49-55.
- YUSTE FRÍAS, J. 2006. «Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil». En LUNA ALONSO, A. e MONTERO KÜPPER, S. (eds.) *Traducción e política editorial da literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

- YUSTE FRÍAS, J. 2008. «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada. PLP Pensar La Publicidad». *Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, Vol. II, n.º 1, p. 141-170.
- YUSTE FRÍAS, J. 2011. «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*. Berna: Peter Lang. Pp. 57-88.

ONDE QUEDA A ÉTICA NA NOSA PROFESIÓN?

Miguel Braña Montaña

Catro Ventos Editora
miguel@catroventos.gal

[Recibido 02/04/20; aceptado 06/07/20]

Resumo

É compatible a profesión de tradutor(a)/intérprete cos principios da economía social e solidaria? Seguro que algunha vez tiveches a tentación de deixar de traballar cun cliente porque consideras que as súas prácticas profesionais non concordan cos teus valores ou porque directamente violan os dereitos máis básicos.

Mesmo se decidimos que sería demasiado complicado ou inviable cambiar o tipo de clientes cos que traballamos, os e as profesionais temos liberdade para escoller os nosos provedores de servizos e produtos. E aquí si que existen moitas opcións para que o noso consumo (tanto profesional coma persoal) teña un impacto social e ambiental máis positivo. Neste artigo preséntanse alternativas, como a banca con valores, as cooperativas de consumo ou os seguros éticos, que permiten pasar dunha profesión solitaria a unha profesión solidaria.

Palabras clave

ESS, economía solidaria, economía social, consumo consciente, cooperativismo, cooperación, responsabilidade social, RSE, RSC

Abstract

Is the translator/interpreter profession compatible with principles of social and solidarity economy? Certainly, you have sometimes been tempted by stopping working with a customer because you consider his/her professional practices do not match your values or because they directly breach most basic rights.

Even if we decide it would be too complicated or unfeasible to change the kind of customers we work with, as professionals we are free to choose our service/product providers. And here we do have many options so that our consumption (both professional and personal) has a more positive social and environmental impact. Alternatives such as banking on values, consumer cooperatives or ethical insurances are presented in this article, so that one can move from a solitary profession to a solidary one.

Key words

SSE, Solidarity Economy, Social Economy, Conscious Consumption, Cooperative Movement, Cooperation, Social Responsibility, CSR

Introdución

A gran maioría das persoas que practicamos profesionalmente a tradución ou a interpretación facémolo no réxime de autónomos e traballamos (directa ou indirectamente a través de axencias) para clientes do máis diverso. Malia que probablemente non haxa datos que permitan facer unha análise máis detallada, a experiencia di que estes clientes son, principalmente, grandes empresas ou organismos que, precisamente polo feito de ter unha implantación internacional, deben botar man dos nosos servizos con maior regularidade para realizar todo tipo de traducións: contratos, patentes, manuais, páxinas web, publicidade etc.

Neste contexto, unha vez delimitados os eidos de especialización correspondentes, o criterio principal (e ás veces único) para decidir se aceptamos un traballo é a tarifa que nos ofrecen —todos e todas coñecemos ben o delicado equilibrio por atopar a tarifa xusta que nos permita cobrar o máximo posible mentres seguimos sendo competitivos/as—. En segunda posición probablemente estaría se o cliente é cumpridor (no sentido máis amplo do termo, pero sen dúbida dando prioridade a se paga a tempo). Emporiso, case nunca falamos doutro tipo de filtros que nos levarían a valorar os clientes en función de criterios que non serían propiamente económicos. Se as empresas falan cada vez máis da RSC/RSE (responsabilidade social corporativa/empresarial) para referirse a unha certa preocupación polos aspectos sociais e ambientais da súa actividade, cabería falar dalgún tipo de responsabilidade social individual cando a “empresa” é unipersoal ou cando se mesturan vida profesional e persoal? Poderíamos seguir traballando se nos declarásemos “obxectores/-as de conciencia” e decidisemos que non imos colaborar máis con empresas que non respectan determinadas normas ou principios?

Mesmo sen ir a extremos maximalistas e sen pretender cambios radicais na relación cos clientes, neste artigo vou ofrecer alternativas para, cando menos, actuar naquel eido que xa depende exclusivamente de nós: a contratación de servizos imprescindibles para a nosa profesión. Por exemplo, por que non ter a conta bancaria nunha entidade que practica a banca ética? E se contratamos o seguro da casa/oficina, do coche ou de responsabilidade civil con axencias de seguros que respectan os principios da economía social e solidaria? Tes a túa subministración eléctrica cunha cooperativa de consumo sen ánimo de lucro? Sabes que hai opcións similares tamén no eido das telecomunicacións? Todo isto é xa posible na actualidade; só falta que os e as profesionais coñezan a súa existencia e que se animen a dar o paso.

A economía social e solidaria (ESS)

Estas reflexións iniciais enmárcanse nun debate máis amplo sobre que tipo de modelo económico queremos como sociedade e sobre se o capitalismo é a mellor solución cando engadimos a perspectiva social e ambiental á ollada puramente económica ou financeira. Sen pretender entrar

nunha cuestión que é demasiado complexa para abordala nun texto coma este e que iría máis aló do tema central deste artigo, si que considero importante achegar un par de notas sobre este aspecto antes de continuar.

Desde a economía solidaria e o ecofeminismo sinálase, con acerto na miña opinión, que o “éxito” do capitalismo unicamente foi posible porque, na súa teima de separar a sorte da nosa especie do resto da natureza, historicamente se ignoraron dous feitos moi relevantes: que os seres humanos somos, á vez, ecodependentes e interdependentes (Herrero, 2018, 14-17). Somos ecodependentes porque vivimos nun planeta finito que ten uns límites físicos ben coñecidos e, daquela, non ten sentido apostar por un crecemento ilimitado que pon en perigo a supervivencia de moitas persoas e especies e ameaza con deixar un planeta exhausto ás xeracións futuras. E, en segundo lugar, somos interdependentes porque, pola nosa propia fragilidade física, hai momentos na vida de todos e todas nós nos que dependemos dos cuidados e a atención doutras persoas (como mínimo na infancia e na vellez, mais tamén cando padecemos enfermidades ou sufrimos accidentes), uns cuidados e unhas atencións que o sistema capitalista e patriarcal sempre denigrou e asignou ás mulleres e a outros colectivos desfavorecidos (que desempeñaron, e desempeñan, estas funcións gratuitamente ou nunhas condicións laborais moi precarias e mal remuneradas).

Tendo isto presente, desde a economía social e solidaria deféndese apostar por un modelo no que os aspectos socioambientais son, cando menos, tan importantes coma os económicos. Moitas das empresas e entidades que defendemos esta opción pertencemos a REAS *Red de Redes* (unha rede de economía alternativa e solidaria que está presente en case todo o Estado e que en Galicia está representada por REAS Galicia) e respectamos a súa Carta de Principios (REAS, 2017). De xeito moi resumido, son seis principios reitores:

- A equidade
- O traballo xusto e en condicións dignas
- A sustentabilidade ambiental
- A cooperación
- A ausencia de ánimo de lucro
- O compromiso coa contorna

As diferentes opcións que vou presentar deseguido respectan estes principios e poden axudar a que a nosa actividade profesional teña unha pegada un pouco máis positiva sobre o conxunto da sociedade e do planeta. No anexo 1 pódese atopar unha listaxe de ligazóns nas que obter máis información daqueles proxectos que se consideren máis interesantes.

É posible practicar a nosa profesión desde a ESS?

Responder a esta pregunta non é sinxelo e moito me temo que aquí só podo botar man da miña experiencia persoal. Se, como apuntaba na

introdución, queremos traballar única e exclusivamente con empresas que respecten os principios da ESS, tería que contestar cun “non”, mais non é un “non” categórico. Eu levo anos tentando facelo e os ingresos que consigo da miña actividade de tradutor con entidades así non serían abondo para desbotar outros clientes “menos éticos”. Isto non quita que sexa posible avanzar nesta senda e que, proporcionalmente, hoxe a miña carga de traballo sexa en conxunto moito máis “positiva”.

Para chegar ao punto no que estou arestora, adoptei unha dobre estratexia. Por unha banda, comecei a darlles prioridade aos clientes que me ofrecen traducións de empresas ou entidades máis respectuosas coa sociedade e o planeta. De feito, mesmo traballo cun par de axencias que son cooperativas, que comparten estes principios e que só traballan con clientes deste tipo. Por outra banda, decidín crear un proxecto no que os textos que traduzo sempre respectan os principios éticos da ESS. Foi así como xurdiu Catro Ventos Editora, unha cooperativa sen ánimo de lucro especializada na tradución ao galego de obras relacionadas coa economía social, a ecoloxía, o consumo responsable, a educación alternativa e os dereitos humanos.

Ademais, hai ferramentas que poden axudar a dar pequenos pasos mesmo se non mudamos o noso xeito de traballar. Por exemplo, cando nos afiliamos e participamos en asociacións ou colectivos de profesionais (en Galicia, nomeadamente, a AGPTI), estamos a pór en práctica, de xeito inconsciente, algúns dos principios da ESS: a cooperación, a ausencia de ánimo de lucro, a defensa dos dereitos laborais etc.

Por outro lado, a situación actual non é inexorable e cabería avanzar nesta dirección para que non fose tan complicado. Que pasaría se as entidades do terceiro sector ou, moi especialmente, as administracións públicas (e, daquela, supostas defensoras do ben común, tanto locais, nacionais coma internacionais) comezasen a aplicar filtros éticos na contratación de servizos e produtos? Hai, sen dúbida, moito camiño por percorrer, pero tamén existen moitas experiencias positivas e incluso un marco lexislativo que comeza a ser máis favorable (Giner, 2018).

Nesta mesma liña van precisamente todas as ferramentas que vou mencionar a continuación. Todos e todas nós somos, ao mesmo tempo, provedores de servizos e consumidores (desde hai uns anos incluso se está a utilizar un termo creado *ex professo* para reflectir esta dicotomía: “prosumidor”). Se aínda non podemos incidir demasiado no eido da prestación de servizos, de certo é posible avanzar moito no eido do consumo consciente e responsable. Vexamos como!

Banca ética

Este concepto pode parecer un oxímoro para moita xente porque somos conscientes da importancia do sector bancario e financeiro na economía global e das terribles consecuencias que os excesos cometidos no pasado están a ter sobre as persoas na actualidade. Porén, existen alternativas que traballan por lograr unha banca realmente ética, que non se rexa unicamente por criterios económicos ou financeiros. No Estado español dispomos de dúas opcións: **Triodos Bank e Fiare Banca Ética**. Ambos estes dous bancos ofrecen os

servizos habituais de calquera entidade bancaria, mais aplican unha serie de filtros éticos antes de aceptar traballar ou financiar unha empresa ou actividade. Por exemplo, antes de conceder un crédito, valoran non só a viabilidade do proxecto, senón tamén aspectos sociais e ecolóxicos que van determinar se o seu impacto é positivo para o conxunto da sociedade.

Destes dous proxectos, resulta especialmente interesante o caso de Fiare. Trátase dunha cooperativa sen ánimo de lucro, implantada en Italia e España, na que todas as persoas socias teñen unha mesma representación con independencia do valor monetario da súa participación no banco e poden elixir o consello de administración e outros organismos relevantes da entidade. Ademais, existe a posibilidade de participar nas diferentes actividades do banco, mesmo axudando a realizar as avaliacións socioambientais previas á concesión dos créditos (a avaliación económica é realizada polo persoal do banco, pero estoutra avaliación é realizada por persoas socias que viven na rexión na que ten a súa sede a empresa solicitante).

Con calquera destes dous bancos é posible contratar os servizos bancarios que un(ha) profesional da tradución e a interpretación pode precisar para desenvolver a súa actividade cotiá (conta corrente, tarxeta de crédito ou débito etc.).

Ademais, xa no eido parabancario, existe a posibilidade de solicitar financiamento para proxectos da economía social e solidaria a través de cooperativas de crédito como **Coop57 Galicia** e **AIS O Peto**.

Subministración eléctrica

Tanto se traballamos desde unha oficina coma se o facemos desde a nosa casa, un dos gastos que se repiten todos os meses é o da factura da empresa que nos subministra a electricidade. Por iso, é importante saber que existe a posibilidade de contratar este servizo cunha empresa que respecta os principios da economía solidaria mencionados antes e que unicamente merca enerxía xerada a partir de fontes renovables.

En Galicia dispomos novamente de dúas opcións: Som Enerxia e Nosa Enerxía.

Som Enerxia foi o proxecto pioneiro das cooperativas de consumo eléctrico no conxunto do Estado e xa conta con máis de 65 000 persoas socias (e máis de 112 000 contratos). Inicialmente implantado en Cataluña, na actualidade ofrece os seus servizos en todas as comunidades autónomas e non só é comercializadora de electricidade, senón que xa pasou tamén a producir enerxía.

De creación máis recente, temos tamén un proxecto totalmente galego. **Nosa Enerxía** tamén é unha cooperativa constituída por persoas consumidoras que buscan que o seu consumo teña o menor impacto posible.

Telecomunicacións

Se hai algo que na nosa profesión resulta imprescindible para traballar é dispor dunha conexión a Internet e dun teléfono móbil para poder contactar con clientes, recibir encargos, enviar documentos etc.

Tamén neste sector contamos cunha alternativa posta en marcha por persoas consumidoras que estaban preocupadas pola concentración dunha tecnoloxía tan importante nas mans dun pequeno grupo de empresas xigantescas. Foi así que xurdiu **Somos Conexión**.

Inicialmente, a cooperativa comezou ofrecendo unicamente servizos móbiles, pero desde hai un par de anos xa ofrece tamén o servizo de Internet (ADSL e fibra) e telefonía fixa en moitos lugares (cómpre consultar coa cooperativa porque o servizo pode non estar dispoñible nalgúns sitios, especialmente no rural).

Seguros

Como profesionais da tradución e da interpretación, mais tamén como consumidoras particulares, calquera de nós pode precisar contratar unha serie de seguros para cubrir distintas necesidades: a responsabilidade civil profesional, a cobertura do coche, a nosa vivenda ou oficina etc.

No territorio español existen dúas axencias de seguros que practican esta actividade desde a economía social e solidaria: **Arç Cooperativa** e **Seryes**. De feito, malia seren dúas empresas distintas, practican o principio de cooperación e crearon un proxecto conxunto (**Caes**) que busca promover o seguro ético e solidario en todo o Estado.

Outras actividades

Fóra dos catro sectores “principais” que acabo de enumerar, é posible comezar a valorar doutro xeito cales son as opcións das que dispomos cando debamos contratar algún outro servizo ou mercar algún produto. Sen ánimo de pretender facer unha análise exhaustiva nin un catálogo de empresas, estes son algúns exemplos (entidades que tamén son socias de REAS Galicia ou que participan activamente na economía social e solidaria) que evidencian que é factible realizar un consumo consciente nos eidos máis diversos, tamén como profesionais:

- No ámbito tecnolóxico, é posible contratar servizos informáticos con **Ítaca Software Libre**.
- Se precisamos realizar unha consulta legal, podemos falar con **Artigo 14**.
- Para contratar servizos contables e de asesoría, hai empresas como **Xedega**.
- Se chega o Nadal e queremos facer un agasallo aos nosos clientes máis importantes ou habituais, podemos optar por escoller produtos de comercio xusto en establecementos como **Bico de Grao** (Lugo), **Árbore** (Vigo), **Panxea** (Santiago de Compostela), **Solidariedade Internacional** (A Coruña, Pontevedra e Ourense) ou **Oxfam Intermón** (A Coruña e Vigo), entre moitos outros.

- Se temos que organizar unha xuntanza, seminario, conferencia..., podemos contratar un servizo de *catering* con **Panxea**, que ofrecerá uns petiscos que son de comercio xusto, ecolóxicos ou de proximidade.
- Se temos que aloxarnos en Santiago para participar como intérpretes nun congreso, podemos escoller un aloxamento coma **Fogar Natural**.
- Se precisamos deseñar ou maquetar un documento, revisar un texto ou calquera outro servizo editorial, podemos contactar con **Catro Ventos Editora**.

Conclusión

En definitiva, unha vez que “poñemos as lentes” da economía solidaria, é doado atopar iniciativas que comparten os seus principios básicos. En moitos casos, o descoñecemento ou a preguiza fan que non procuremos opcións que poden concordar máis cos nosos valores e só tomemos en consideración o prezo á hora de decidir. Nunha profesión decote tan individual (que non necesariamente individualista) e solitaria, cómpre lembrar que tamén é factible convertela nunha práctica máis colectiva e solidaria.

Especialmente relevante parece este enfoque nestes momentos. A redacción deste artigo prodúcese cando o conxunto do Estado español está en estado de alarma para afrontar a pandemia da COVID-19. Estes días están a servir para comprobar cal é a nosa capacidade de resposta colectiva e individual e para, quizais, lograr que moita xente cuestione e reformule as súas prioridades, con sorte desde un enfoque solidario (REAS, 2020). Tamén son un instante propicio para repensar cales son os alicerces da nosa civilización e apostar por un novo modelo que poña a vida no centro. Desde a nosa profesión, botando man de todas ou algunhas das opcións que mencionamos neste artigo, tamén podemos implicarnos e colaborar.

Referencias bibliográficas

- GINER, A. 2018. «¿Qué es la contratación pública responsable y por qué debería importarme?», *El Salto Diario*, 22 de xaneiro de 2018. En <https://www.elsaltodiario.com/mecambio/contratacion-publica-responsable-por-que-deberia-importarme> [consulta: 20 de marzo de 2020].
- HERRERO, Y. *et al.* 2018. *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*. Madrid: Libros en Acción, 2018.
- REAS 2017. «Carta de principios de la Economía Solidaria». En <https://www.economiasolidaria.org/carta-de-principios> [consulta: 9 de marzo de 2020].
- 2020. «COVID-19» (lista de contidos sobre o COVID-19 e as diferentes respostas propostas desde a economía solidaria). En <https://www.economiasolidaria.org/covid-19> [consulta: 20 de marzo de 2020].

ANEXO 1. LIGAZÓNS DE INTERESE

Pódese obter máis información sobre as entidades mencionadas no artigo nas seguintes ligazóns:

Banca ética e servizos financeiros <ul style="list-style-type: none">• AIS O Peto• Coop57 Galicia• Fiare Banca Etica• Triodos Bank	Seguros <ul style="list-style-type: none">• Arç Cooperativa• Caes• Seryes
Economía alternativa e solidaria <ul style="list-style-type: none">• REAS Red de Redes	Telecomunicacións <ul style="list-style-type: none">• Somos Conexión
Enerxía <ul style="list-style-type: none">• Nosa Enerxía• Som Enerxia	Tradución e servizos editoriais <ul style="list-style-type: none">• AGPTI• Catro Ventos Editora
Outros servizos e produtos <ul style="list-style-type: none">• Árbore Consumo Consciente• Artigo 14• Bico de Grao• Fogar Natural• Ítaca Software Libre	<ul style="list-style-type: none">• Oxfam Intermón• Panxea• Solidariedade Internacional• Xedega

MENTORING:
A SOLUÇÃO PRÁTICA PARA O SUCESSO
DOS FUTUROS PROFISSIONAIS DE TRADUÇÃO

Ana Sofia Saldanha

Universidade Autónoma de Lisboa
Universidade de Vigo
Anasaldanha1983@gmail.com

[Recibido 15/04/20; aceptado 06/07/20]

Resumo

O presente artigo é redigido com o objetivo de tentar demonstrar, com base em dados empíricos, que o *Mentoring* é uma ferramenta eficaz para orientar e ajudar os futuros profissionais da tradução relativamente à sua entrada no mercado real da tradução profissional.

Os dados recolhidos dizem respeito a programas de *Mentoring* da APTRAD (Associação Portuguesa de Profissionais de Tradução e Interpretação), realizados entre os anos de 2015 e de 2020 e ainda às colocações no Ensino Superior Público em Portugal em Licenciaturas em Tradução.

Pretende-se, com os dados recolhidos e com as conclusões tiradas, explicar, tanto quanto possível, porque é que o *Mentoring* é necessário nas Universidades, nomeadamente nos cursos de Tradução, para chamar a atenção dos alunos, e futuros profissionais de tradução, para o mundo profissional da tradução.

Abstract

The following article was written in order to try to demonstrate, as much as possible and based in empirical data, that *Mentoring* is an effective tool to provide orientation and help to the future-to-be translators regarding their first leap of faith into the real translation market.

The gathered data refer to APTRAD's (Portuguese Association of Professional Translators and Interpreters) *Mentoring* Programmes undertaken between the year 2015 and the year 2020, and also to the placements in the Public Higher Education in Portugal in BA's in Translation.

With these data in mind, and with the conclusions arising from the same, the aim is to explain, as much as possible, why *Mentoring* is necessary, and would be useful, in Universities, namely in Translation courses, in order to call the attention of the students, and future-to-be professionals, to the professional translation world.

1. Atualidade da Tradução Profissional

A globalização é um fenômeno que desde há mais de 10 anos tem vindo a atingir várias áreas de conhecimento e de investigação por todo o mundo e de uma forma transversal, e, neste âmbito, a área dos Estudos de Tradução/Tradução, e a própria tradução profissional, não foram exceção a esta globalização e mudança.

O mundo está em constante mudança e movimento, a nível profissional, académico e pessoal, e os tradutores veem-se a braços com desafios diários, cada vez mais exigentes e difíceis, que dizem respeito a fenómenos que muitas vezes lhes são alheios, e vejamos apenas alguns:

- a) **Preços (ou rates)** – nesta questão todos os tradutores são unânimes. Os preços têm vindo a baixar constantemente ao longo dos anos devido à pressão do mercado e à pressão dos clientes. As exigências são cada vez maiores, independentemente do par de línguas, e a qualidade dos trabalhos tem vindo a decrescer por conta do mercado feroz e inescrupuloso.
- b) **Prazos** – quanto a este tópico as agências de tradução, que normalmente subcontratam tradutores freelance, têm sido implacáveis. Os prazos negociados são cada vez mais curtos implicando, muitas vezes, excesso de horas de trabalho por parte do tradutor, e falta de profissionalismo e orientação profissional por parte dos Gestores de Projetos que gerem os tradutores e os trabalhos.
- c) **Negociação** – Esta é uma questão difícil de dirimir uma vez que as agências de tradução adotaram a filosofia “prazo curto, mas qualidade igual”. Os clientes têm demonstrado estar cada vez mais fechados para a negociação de preços, de prazos ou de outros pormenores que têm que ver com a profissão. As próprias agências são pressionadas a entregar trabalhos de 100 000 palavras, por exemplo, em 3 dias úteis, o que se torna uma tarefa hercúlea e que é humanamente impossível ser realizada com qualidade.
- d) **Personal Branding** – O *personal branding*, ou *marketing* pessoal, é um outro tópico a ter em conta. As redes sociais como, por exemplo, o *Facebook*, ou mesmo o *LinkedIn*, são um meio de comunicação e de publicidade fortíssimo, e os tradutores têm de acompanhar e estar informados em tempo real. Atualmente, a informação é o bem mais precioso de um tradutor profissional.
- e) **Gestão de Tempo** – A gestão de tempo de um tradutor é feita diariamente e tendo por base todos os trabalhos e prazos que é necessário respeitar. O tradutor, muitas vezes, é obrigado

a trabalhar horas extra para poder respeitar todos os prazos exigidos pelos clientes.

f) **Equilíbrio entre vida profissional e pessoal** – É um equilíbrio difícil e complicado e que depende de cada tradutor e das exigências de cada cliente.

g) **Continuing Professional Development** – Também conhecido como CPD, o Desenvolvimento Profissional Contínuo é algo que um tradutor profissional não pode, nem deve descuidar. Apesar de o tradutor profissional ser um profissional que vive, maioritariamente, num mundo virtual, tem de se mostrar ao mundo e procurar melhorar as suas aptidões.

Cursos de formação contínua, cursos de especialização, cursos de verão, *workshops*, *webinars*, *TEDtalks*, conferências, nacionais e internacionais, etc. são apenas algumas das ferramentas que estão à disposição dos profissionais da tradução para os ajudar a desenvolver as suas aptidões profissionais.

Todos os desafios enumerados acima são necessários e indispensáveis à vida de um tradutor profissional, a trabalhar em qualquer par de línguas e em qualquer parte do mundo.

Muitos deles como, por exemplo, gestão de tempo ou equilíbrio entre a vida profissional e pessoal, são desenvolvidos e melhorados com a experiência e com os anos de trabalho e de exigência. O convívio, mesmo que virtual, com clientes, gestores de projetos, *vendor managers*, entre outros, fazem com que o tradutor profissional aprenda, se desenvolva e construa uma carreira profissional com bases sólidas.

No entanto, há outros desafios que poderiam ter sido abordados durante as Licenciaturas e Mestrados em Tradução e que, por falta de conhecimentos práticos dos professores, não o foram.

2. A Tradução em Portugal

Vejamos o caso de Portugal. As universidades onde existem cursos de tradução, na sua grande maioria, não conseguiram, e atualmente também não o conseguem, acompanhar, tal como fazem os tradutores profissionais, as mudanças e desafios operados no mundo profissional e «real» da tradução. A maioria das instituições de ensino superior, público principalmente, em Portugal, continua a manter-se à margem do mundo real da tradução e do que nele se passa.

Esta «marginalidade» das instituições de ensino superior público veio expor problemas graves aos alunos que terminam as licenciaturas, e até mestrados, em Tradução: a falta de orientação profissional e de carreira.

Este afastamento entre a Academia e o mundo real poderá dever-se a vários fatores: a falta de experiência em contexto de tradução profissional, a quantidade de burocracia a que os professores estão sujeitos, a centralização apenas na sua área de estudo, a pressão para o desenvolvimento científico, sob

a forma de artigos científicos de grande impacto, e outros tipos de atividades em que os professores universitários estão envolvidos.

Assim, de acordo com Kelly (2008, p.100):

(...) [F]ull-time university lecturers are expected to carry out a large number of other tasks which are not directly linked to teaching as such. Most university systems expect full-time lecturers to be quite heavily involved in research (...).

No entanto, e apesar destas tarefas e obrigações acadêmicas indicadas por Kelly (2008), a formação de tradutores deve passar por experiência de tradução profissional.

São vários os autores que defendem este facto veementemente nas suas obras e estudos académicos, vejamos-se a seguir dois casos. De acordo com o que advoga Gouadec em *Translation as a Profession* (2003, p.13):

Another simple answer to a simple question: teachers on a translator-training programme should spend one month in all three of the following situations:

- Working in a translation firm (either as a translator or a reviser or a terminologist)
- Working in an in-house translation service (same as above)
- Being a free-lance professional (same as above).

That should be enough for a start. And that should clearly determine on their teaching approaches.

E conforme defende também Kiraly (1995, p.3):

It cannot be expected that language instructors without professional translation expertise will have a professional translator self-concept themselves or that they will be able to help their translation students develop one.

Conforme se pode denotar nos excertos indicados acima, os professores de tradução devem ter experiência profissional de modo a poderem ensinar, adequadamente, os seus alunos.

A maioria destes mesmos alunos termina o seu grau académico em tradução sem saber, por exemplo, coisas tão básicas como: criar um Currículo Vitae para ser enviado para uma agência de tradução; sem saber qual o estado do mercado atual da tradução; sem saber onde e como procurar clientes; sem saber responder ou interpretar um email de um cliente ou de uma agência de tradução para recrutamento.

Todas estas questões são gravíssimas, do ponto de vista profissional, e demonstram, de uma forma muito explícita, que o ensino superior público

em Portugal onde se ensina tradução não está capacitado, com profissionais de tradução, para preparar os alunos para o mundo real da tradução.

E tudo isto é ainda mais estranho devido ao facto de os cursos de tradução em Portugal terem uma vasta procura aquando das candidaturas ao Ensino Superior Público, normalmente no mês de setembro de cada ano.

Vejamos abaixo dados recolhidos das listas de alunos colocados no Ensino Superior Público em cursos de Tradução no ano de 2019 publicadas pela Direção-Geral do Ensino Superior:

Tabela 1: Dados da Direção-Geral do Ensino Superior relativos a Colocações de alunos no Ensino Superior Público em Portugal em 2019.

NOME DA INSTITUIÇÃO	CURSO	GRAU ACADÉMICO	VAGAS INICIAIS	COLOCADOS	NOTA DO ÚLTIMO COLOCADO
Universidade de Aveiro	Tradução	Licenciatura	35	35	136,8
Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas	Tradução	Licenciatura	60	62	151,0
Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras	Tradução	Licenciatura	58	58	137,3
Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Educação e Ciências Sociais	Tradução e Interpretação: Português/Chinês - Chinês/Português	Licenciatura	25	27	138,3
Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Educação	Tradução e Interpretação em Língua Gestual Portuguesa	Licenciatura	21	21	131,5
Instituto Politécnico do Porto - Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto	Assessoria e Tradução	Licenciatura	50	51	148,4
Instituto Politécnico do Porto - Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto	Assessoria e Tradução (regime pós-laboral)	Licenciatura	26	27	138,0
Média das Colocações					14 valores

De acordo com os dados recolhidos na tabela supracitada podem tirar-se duas conclusões importantes:

1ª Se se proceder à análise das vagas iniciais do concurso em comparação com o número de colocados, poder-se-á concluir que o interesse nos cursos de tradução é crescente, sendo que há mais colocados do que vagas disponíveis;

2ª A média arredondada das notas dos últimos colocados nos respetivos cursos e universidades é de 140 pontos, ou seja, 14 valores. É uma média alta que acaba por demonstrar, tal como as candidaturas indicadas na 1ª conclusão, que além do interesse dos alunos, existem também boas qualificações e médias de entrada nos cursos.

Os dados acima indicados são importantes e devem ser tidos em conta uma vez que demonstram o interesse atual, existente e crescente na área da tradução dentro do Ensino Superior Público em Portugal.

A questão que se coloca neste momento é a seguinte: Se os cursos têm procura e as médias de colocação dos alunos são altas, porque é que o ensino da tradução em Portugal continua desfasado da realidade e como é que este desfasamento pode ser colmatado?

3. Mentoring

Com o passar dos anos, e principalmente nas últimas três décadas, muitos teóricos, investigadores e mesmo mentores profissionais e experientes tentaram definir a disciplina do *Mentoring*. Cada um deles tentou criar a definição perfeita e diferente da anterior. Todas as definições desenvolvidas e teorizadas até aos dias de hoje têm em comum algumas palavras como, por exemplo: «relação», «ajuda», «orientação», «apoio», «desenvolvimento», «objetivo», «conhecimento», «experiência», entre outras. Todas estas palavras são apenas alguns exemplos que fazem parte da definição da disciplina de *Mentoring*.

Algumas das definições de *Mentoring* desenvolvidas por diferentes especialistas, apenas para análise e referência, podem ser encontradas infra:

De acordo com Lewis & Carter (2012, p.7):

(Mentoring is) a process where one person offers help, guidance, advice and support to facilitate the learning or development of another person.

Além disso, e de acordo com Starr (2014, p.xi):

Mentoring is a distinct relationship where one person (the mentor) supports the learning, development and progress of another person (the mentee).

Thompson (2019, p.6) afirma igualmente que:

(...) mentoring is depicted as a relationship wherein the development of the mentee is the key focus and the mentors are the altruistic providers of expert guidance and support who freely give their time and share their knowledge.

Em terceiro lugar, Kay & Hinds (2015, p.20) defendem que:

Mentoring is a relationship between two parties, (...) in which one party (the mentor) guides the other (the mentee) through a period of change and towards and agreed objective or assists them to become acquainted with a new situation.

Ainda de acordo com Owen (2011, p.10):

Mentoring (...) is a sophisticated relationship between two people whereby experience and wisdom is used to enable a person to reflect, question and construct actions while being able to tap on doors that would be otherwise closed.

E, por fim, na opinião de Lawrence & Hunter (2014, p.7):

Mentoring is a method of learning and development whereby the mentor uses his or her knowledge, expertise, and experience to assist the mentee in developing critical thinking skills and personal and professional growth.

Todas estas definições são apenas algumas das já existentes e constantemente estudadas, sendo que poderíamos citar igualmente Kram (2008), Clutterbuck (2014), Allen e Eby (2010), entre muitos outros teóricos que teorizam sobre a disciplina de *Mentoring*.

As definições supra indicadas são sempre o primeiro tópico de análise aquando da consulta de qualquer Índice de livros que tenham por base o tema *Mentoring*. “O que é o *Mentoring*?” é a questão de partida para qualquer pessoa que estude e explore esta disciplina específica.

O *Mentoring*, como relação que é, envolve duas personagens muito importantes: o Mentor e o Mentorado. O Mentor, alguém tendencialmente com mais experiência, mais conhecimento, e com vontade de ajudar e partilhar os conhecimentos acumulados ao longo de anos de experiência em determinada área; e o Mentorado, a pessoa que está disposta a aprender com a experiência, com o sucesso e com o fracasso do Mentor e, principalmente, com o crescimento pessoal e com o caminho que este mesmo Mentor percorreu até chegar a um determinado patamar de sucesso profissional.

A ligação entre o Mentor e o Mentorado é uma das características essenciais (se não a mais importante) quando é necessário atingir melhores resultados profissionais. Se esta ligação não acontecer de forma clara e

conectada, os resultados serão, na maioria dos casos, negativos e poderá acontecer que a relação acabe mais cedo do que o previsto.

A disciplina do *Mentoring* deverá ser considerada como uma disciplina a ter em conta na formação académica de futuros tradutores profissionais de modo a que estes consigam encetar o seu próprio caminho, o caminho que tanto almejam.

Para tal, será necessário analisar como o *Mentoring* poderá ser utilizado no âmbito do ensino da Tradução.

4. *Mentoring* para Tradutores

Tendo em conta as definições de *Mentoring* suprarreferidas e ainda todos os fatores enumerados nos pontos anteriores, nomeadamente no ponto 2, e ainda os dados de colocações no Ensino Superior Público em Portugal, poder-se-á concluir que existe um interesse na área da Tradução, em estudar Tradução e em formar tradutores profissionais.

No entanto, e apesar do interesse dos alunos e das médias de colocação (cf. Tabela 1), o ensino da tradução em Portugal continua muito afastado da realidade de um tradutor profissional e continua a utilizar métodos de ensino que não acompanham, de uma forma generalizada e ampla, a profissão do tradutor *freelance*.

As falhas que existem no ensino superior público em Portugal no que concerne à área da tradução e, nomeadamente o ensino da tradução, poderiam ser colmatadas de duas formas:

1. – Colocando tradutores profissionais credenciados, com pelo menos 5 anos de experiência, a dar aulas de Tradução Técnica, Jurídica, Económica, Médica, *Marketing*, entre outras. Estes profissionais, em contacto constante com o mercado, com clientes, agências de tradução, etc. têm os conhecimentos e a experiência adequados para orientar os alunos e futuros tradutores. Estes profissionais, que trabalham diariamente com clientes de todo o mundo e com diferentes abordagens da profissão conseguiriam responder a todas as dúvidas que os futuros tradutores tivessem quanto a qualquer questão profissional, fosse preços, prazos, clientes, negociação, procura ativa de clientes, criação de um currículo adequado, etc. Estas dúvidas são, de uma forma geral, as dúvidas que qualquer aluno de tradução tem quando está prestes a terminar os seus estudos e, com a ajuda de um Mentor, estas dúvidas poderiam ser respondidas no início do ciclo de estudos, orientando, de forma profícua, o futuro tradutor para o caminho mais correto a tomar.
2. Desenvolvendo e criando programas de *Mentoring* para futuros tradutores adequados a cada instituição de ensino superior. Estes programas teriam início no 1º ano do Ciclo de Estudos, Licenciatura ou Mestrado, e fariam o acompanhamento dos alunos, até ao último ano do curso de modo a que os mesmos

pudessem ter contacto com profissionais de tradução no mercado, que pudessem entender como funcionam os projetos de tradução, os preços, a negociação com os clientes, etc.

Os alunos poderiam tirar dúvidas quanto ao seu futuro profissional e às escolhas que devem, ou não, fazer e esta poderia ser uma forma de iniciarem o *networking* de que necessitam para começar.

O *Mentoring*, a nível mundial, e principalmente nos Estados Unidos da América, é uma disciplina com provas dadas. São muitos os teóricos que desenvolvem a sua carreira à volta do *Mentoring* e da disciplina do *Mentoring* e, daí, muitos deles, criaram as suas próprias definições de *Mentoring*.

Kram (2007), Allen e Eby (2010), Clutterbuck (2004) e Clutterbuck et al. (2017) são alguns dos mais proeminentes estudiosos de *Mentoring* reconhecidos a nível mundial pelos seus pares. Em toda a literatura relativa ao fenómeno de *Mentoring* se concluiu, e continua a concluir-se, que o *Mentoring* é uma ferramenta altamente eficaz para o desenvolvimento de carreira, para o desenvolvimento profissional e ainda para a colocação no mercado de trabalho de profissionais de todas as áreas. A tradução não é exceção.

O *Mentoring* consegue, quando bem realizado, de forma eficaz e eficiente, colocar tradutores no mercado profissional da tradução. E um exemplo desta eficácia e eficiência são os excelentes resultados obtidos através dos programas de *Mentoring* da APTRAD (Associação de Profissionais de Tradução e Interpretação).

Estes programas da APTRAD, que viram a luz do dia em 2015, e que foram remodelados e reorientados em 2019, demonstram ser uma ferramenta poderosa que consegue, de uma certa forma, mudar as mentes tão desorientadas e sem esperança dos alunos de tradução acabados de sair das universidades.

Com a ajuda dos Mentores, todos eles pessoas com experiência alargada, com formação dentro dos seus países e fora, com conhecimentos muito amplos do mundo da tradução e do seu funcionamento e complexidade, os Mentorados atingem excelentes resultados e a tão almejada orientação profissional que sempre desejaram e nunca tiveram no decurso das suas formações académicas.

Tabela 2: Dados relativos a resultados de 7 Programas de Mentoring da APTRAD realizados entre o ano de 2015 e o ano de 2019.

Dados dos Mentorados **antes** da realização do programa de Mentoring:

Nome do Mentorado	Formação Acadêmica	Área Profissional	Conhecimentos prévios do Mundo Profissional da Tradução?
MJ	Direito	Advocacia	Não
LR	Línguas e Literaturas Modernas	Secretariado	Não
RM	Línguas e Literaturas Modernas	Call Center	Não
SG	Línguas e Literaturas Modernas	Secretariado	Não
MC	Psicologia	Banca	Não
JS	Serviço Social	Serviço Social	Não
FS	Línguas e Literaturas Modernas	Ensino	Não

Tabela 3: Dados relativos a resultados de 7 Programas de Mentoring da APTRAD realizados entre o ano de 2015 e o ano de 2019.

Resultados dos Mentorados **após** a realização do programa de *Mentoring*:

Nome do Mentorado	Formação Acadêmica	Duração do Programa de Mentoring:	Trabalha atualmente como tradutor(a)?
MJ	Direito	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	SIM – TEMPO INTEIRO
LR	Línguas e Literaturas Modernas	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	SIM – TEMPO INTEIRO
RM	Línguas e Literaturas Modernas	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	NÃO
SG	Línguas e Literaturas Modernas	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	SIM – TEMPO INTEIRO
MC	Psicologia	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	SIM – TEMPO INTEIRO
JS	Serviço Social	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	NÃO
FS	Línguas e Literaturas Modernas	3 meses (1 sessão por semana) + contacto permanente	SIM – TEMPO PARCIAL

De acordo com os dados recolhidos dos 7 (sete) programas de *Mentoring* realizados e indicados em epígrafe poder-se-ão retirar várias conclusões:

- **Seis** dos Mentorados são do sexo feminino, sendo que apenas 1 mentorado é do sexo masculino, nomeadamente “JS”, denotando uma maior ênfase feminina no *Mentoring*;
- As idades dos Mentorados variam entre os 50 e os 22 anos;
- **5 dos 7** Mentorados acabou por deixar o emprego “formal” que tinha aquando da realização do programa de *Mentoring*;
- Apesar de o programa de *Mentoring* ter apenas a curta duração de 3 meses, sendo que havia contacto permanente com o(a) Mentor(a), os resultados e as mudanças operadas, a nível pessoal e profissional, nos Mentorados foram tais que **5 dos 7** dos participantes são, atualmente, tradutores profissionais (*freelance*)

a tempo inteiro e já com os seus próprios clientes. Mais curioso e incrível ainda é que muitos dos Mentorados começaram a ter os seus próprios clientes e os seus próprios projetos antes ainda de o programa de *Mentoring* terminar oficialmente;

- **3 dos 7** dos participantes advinham de áreas distintas da tradução, nomeadamente Direito, Serviço Social e Psicologia, no entanto, tinham procurado formação em tradução e tinham realizado uma Pós-graduação nesta área.
- **Dois** dos participantes não trabalham a tempo inteiro, ou seja, “RM” e “JS” em tradução por escolha própria e por ainda estarem a analisar o mercado.
- Apesar de **4 dos 7** dos participantes, “LR”, “RM”, “SG” e “FS”, terem um *background* em Línguas e Literaturas Modernas, nunca tinham conseguido trabalhar em tradução tendo-se dedicado a outras profissões conforme indicado na coluna “Área Profissional”.

Os dados dos 7 programas de *Mentoring* em análise supra são, de facto, uma amostra muito pequena, sendo que será necessário haver espaço para estudos mais aprofundados da eficiência e do impacto do *Mentoring* na vida de alguém que quer começar uma carreira como tradutor profissional.

Apesar de tudo, e tendo em conta os dados recolhidos, e o “antes” e “depois” de cada mentorado, poder-se-á perceber que os programas de *Mentoring* foram bastante eficazes a operar mudanças nos futuros tradutores, em termos pessoais e profissionais.

5. Conclusão

Tendo em conta os dados das colocações em cursos de Tradução do Ensino Superior Público Português, e tendo em conta os dados recolhidos nas tabelas 2 e 3 quanto aos 7 programas de *Mentoring* da APTRAD e respetivos resultados, poder-se-ão advogar vários benefícios de um programa de *Mentoring* para tradutores.

Como indicado acima, o interesse na área da Tradução é crescente e as expectativas dos alunos que são colocados num curso de Tradução são elevadas. Na maioria dos casos, tendo em conta testemunhos ouvidos de ex-alunos, apesar deste interesse ser animador e com grande potencial, as universidades em Portugal com cursos de Tradução não conseguem responder de forma adequada às expectativas dos alunos, e a maioria não os consegue colocar no mercado de trabalho real, sendo que em alguns casos, desaconselha inclusivamente os alunos a procurarem um lugar no mundo da tradução.

Poder-se-á dizer que a culpa poderia ser atribuída à falta de experiência profissional dos professores universitários a lecionar cursos de tradução, mas como foi indicado anteriormente, os professores são obrigados

a realizar outras tarefas e a despende muito do seu tempo, que poderia ser empregue no ensino adequado da tradução e na análise do mercado e das exigências atuais, em investigação científica e na redação de artigos que, por norma, se centram nas suas áreas de interesse pessoal. Apesar desta pressão institucional, não se pode deixar de afirmar que muitos dos professores universitários de Tradução em Portugal não têm experiência profissional em tradução, não conhecem o mercado da tradução e acabam por aconselhar erradamente os alunos quanto a perspetivas e escolhas futuras.

Uma forma de combater este fosso que existe entre a Academia, pressionada e desinteressada, e o mundo real da tradução, em constante mudança e muito exigente, seria a criação de programas de *Mentoring* orientados por profissionais de tradução já estabelecidos no mercado, que se adequassem a cada instituição de ensino superior público com oferta de cursos de Licenciatura ou até mesmo de Mestrado em Tradução.

O *Mentoring*, como disciplina, tem provas dadas em várias áreas de saber e é uma área em constante mudança de modo a poder acompanhar as alterações que o mundo profissional do século XXI exige. Este mundo profissional abarca também a tradução que cresce a cada ano que passa e que movimenta milhares de milhões de lucros.

A tradução é um mundo onde só cabem os profissionais informados, corretamente orientados, esforçados e com expectativas de futuro e o *Mentoring* tem o conjunto de ferramentas necessário para fornecer informação, orientação e para responder às expectativas de cada aluno que queira ingressar no mundo da tradução profissional. O *Mentoring* é a resposta!

Referências bibliográficas

- ALLEN, TAMMY D. e EBY, LILLIAN T. 2010. *The Blackwell Handbook of Mentoring. A Multiple Perspectives Approach*. Blackwell Publishing Ltd.
- CLUTTERBUCK, DAVID *et al.* 2017. *The SAGE Handbook of Mentoring*. Sage Publications Ltd.
- GOUADEC, DANIEL 2007. *Translation as a Profession*. John Benjamins Publishing Company.
- KAY, DAVID E HINDS, ROGER 2015. *A Practical Guide to Mentoring*. London: Robinson.
- KELLY, DOROTHY 2005. *A Handbook for Translators Trainers*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- 2008. Training the Trainers: Towards a Description of Translator Trainer Competence and Training Needs Analysis. *TTR*, 21 (1), 99–125.
- KIRALY, DON *et al.* 2016. *Towards Authentic Experiential Learning in Translator Education*. Mainz: Mainz University Press.
- 1995. *Pathways to Translation: Pedagogy and Process Translation Studies*. Kent State University Press.
- LAWRENCE, DOUG e HUNTER, EMILY 2014. *The Gift of Mentoring*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

- LEWIS, G. e CARTER, STEPHEN 1994. *Successful Mentoring*. London: Hodder Education.
- OWEN, HILARIE 2011. *The Complete Guide to Mentoring. How to design, implement and evaluate effective mentoring programmes*. London: KoganPage.
- ROSE, RAGINS BELLE e KRAM, KATHY 2007. *The Handbook of Mentoring At Work*. Sage Publications, Inc.
- STARR, JULIE 2014. *The Mentoring Manual. Your step by step guide to being a better mentor*. London: Pearson Education Limited.
- THOMPSON, CAROL 2019. *The Magic of Mentoring. Developing Others and Yourself*. London: Routledge Taylor and Francis Group, London and New York.

TI, EU, ELE E A LINGUAXE NON BINARIA NA TRADUCIÓN ENTRE INGLÉS E CASTELÁN¹

Ártemis López

GRADES

Universidade de Vigo

artemis@queerpreter.com

Carla Míguez Bóveda

Universidade de Vigo

carlamiguez@alumnos.uvigo.es

[Recibido 28/04/20; aceptado 06/07/20]

As persoas non binarias non somos nada novo: existimos desde sempre, pero é agora cando se está a falar de nós. Se te dedicas á tradución ou á interpretación e no teu traballo aínda non tiveches que traducir un texto claramente non binario, antes ou despois terás que facelo. Neste artigo defínense algúns conceptos, refútanse outros erróneos e propóñense diferentes formas de utilizar a linguaxe non binaria nas nosas traducións de xeito directo ou indirecto.

Se a poesía é unha arma cargada de futuro, como dicía Gabriel Celaya, a linguaxe é unha arma capaz de excluír ou de abeirar. Cada vez somos máis conscientes de que temos que evitar a linguaxe sexista, pero hai moitas outras oblicuidades que se transparentan a través das palabras. A mellor forma de evitalas é coñecelas e neutralizalas.

Un documento recente da Universidade do País Vasco recomenda «prestar atención ás expresións e usos que reflicten o racismo, o heterosexismo, a transfobia ou o capacitismo» (Fernández Casete e cols., 2018, p. 39). Como a linguaxe inclusiva é moi ampla, neste artigo centrareime nun aspecto concreto:

1 Ártemis López é doutorande en Lingüística na Universidade de Vigo, tradutore e intérprete certificade español↔inglés, pioneire en linguaxe non binaria en castelán. O texto que segue é a tradución ao galego dun artigo que Ártemis López publicou en *La Linterna del Traductor*. O traballo de tradución sérvelle á tradutora como orientación para decantarse polo morfema de xénero non binario e, xa que logo, polo neutro e inclusivo de todos os xéneros, -e, en caso de termos que proporcionar posibles solucións galegas á linguaxe non binaria. O obxectivo da tradución deste artigo é a divulgación desta necesaria cuestión lingüística, fundamental para o desenvolvemento e a evolución da lingua galega cara a un futuro máis inclusivo con todas as persoas.

a que fai o esforzo consciente por deixar atrás o binarismo e recoñecer as persoas que non somos nin homes, nin mulleres.

Vou defender un cambio lingüístico que xa está a ocorrer e que consiste en flexibilizar os dous xéneros gramaticais das linguas romances co fin de dar cabida a todas as persoas. É importante recordar que a linguaxe sempre está ligada a unha situación comunicativa concreta. Necesítase a mesma flexibilidade para utilizar linguaxe non binaria cunha persoa non binaria que para manter o xénero gramatical dunha persoa binaria.

O sistema binario de xénero ten a súa base na idea de que o ser humano se divide exclusivamente en dous xéneros: homes e mulleres. Unha persoa non binaria non se sente só home ou só muller: podería ser ambas cousas en partes iguais, podería ter un xénero completamente diferente, non ter xénero...

Ser non binarie non sempre se solapa con ser trans (persoas cuxo xénero é diferente ao sexo que se lles asignou ao nacer). Así mesmo, que unha persoa sexa binaria ou non binaria non está relacionado coa súa orientación sexual, do mesmo xeito que a cor do cabelo non está relacionada cos gustos musicais, nin o peso co bilingüismo.

Algunhas persoas non binarias exprésanse utilizando o xénero gramatical feminino, algunhas o masculino e outras non se senten cómodas con ningunha desas dúas escollas e buscan outras formas de se expresar. Cando a Real Academia Española di que «o masc. gramatical funciona na nosa lingua, como noutras, como termo inclusivo para aludir a colectivos mixtos, ou en contextos xenéricos ou inespecíficos» (RAE, 2018), está a esquecer as persoas non binarias, que non somos nin colectivos mixtos nin persoas xenéricas ou inespecíficas: somos especificamente non binarias.

Ante este escenario, logo, interesa que tradutores, intérpretes e lingüistas aprendamos a utilizar a linguaxe non binaria. En primeiro lugar, porque as persoas non binarias existimos e merecemos respecto. Alén dos dereitos humanos, o colectivo non binario é cada vez máis visible e antes ou despois tocaranos traducir a unha persoa non binaria ou escribir sobre ela. Por exemplo, tanto Asia Kate Dillon como Indaya Adrianna Moore usan pronomes neutros en inglés que frecuentemente se traducen en feminino, o que supón un erro de tradución tan grave como traducir a Barack Obama en feminino.

Non só estamos a gañar visibilidade nos medios de comunicación e redes sociais: como persoas plenas, existimos nos ámbitos médico e xurídico. Cada vez hai máis países e estados que recoñecen o dereito a que os documentos de identificación, xa sexan locais ou estatais, leven un xénero neutro. Se nos tocasse traducir a documentación dunha persoa non binaria, facelo en feminino ou en masculino non só sería antiético, senón tamén incorrecto. E de se tratar dunha tradución xurada, poderíamos estar a falar de falsidade documental. Esta obriga deontolóxica mantense aínda que esa persoa non dispoña de documentos de xénero neutro: é o noso deber traducir a mensaxe orixinal. Non esquezamos que a lei non crea, a lei lexítima. As leis de xénero recoñecen unha realidade que xa existía e que seguirá a existir. Ergo, o feito de que a lei do país de destino do documento non recoñeza tal realidade non nos exige de reflectila.

Erros que se deben evitar ao traducir textos trans ou non binarios.

Ante todo, hai que tomar boa nota do xénero gramatical elixido por cada persoa e seguilo sen excepcións e sen xulgar. Unha das manifestacións da transfobia ou do binarismo é referirse ás persoas co xénero incorrecto (o que en inglés se denomina *misgender*, que en español e en galego aínda non se terminou de acuñar: *facer misgender*, *misgenderear*, *malxenerizar*, *malxeneralizar*...). Usar linguaxe binaria para falar dunha persoa non binaria é unha falta de respecto, do mesmo xeito que o é usar linguaxe non binaria para falar de alguén que non o é.

Hai certas palabras que a maioría do colectivo trans e non binario decidiron desbotar, como *transexual*. Algunhas persoas trans e non binarias seguen utilizándoas como forma de activismo lingüístico, pero quen non forme parte desta categoría non debe usalas.

Convén evitar en particular o termo transexual, ou transsexual en inglés, que rexeitamos na tradución entre inglés e castelán porque tradicionalmente se empregou para patoloxizar as persoas trans e non binarias ou para establecer unha diferenza entre quen cumpre certos requisitos médicos e quen non. Ser trans non é unha enfermidade (Burke, 2011), e usar termos médicos para referirse a persoas que non están enfermas é negar os avances do colectivo trans. En lugar de transexual, usamos trans (a palabra máis común, tanto en español e en galego como en inglés) ou transxénero (transgender en inglés), cos seus antónimos cis e cisxénero (cisgender) para falar de quen non é trans. Todos estes termos son adxectivos invariables en canto ao número e ao xénero –tanto «un rapaz transxénero» como «as persoas transxénero»– e non deben usarse como substantivos. Hai algunhas propostas, como transgende-red en inglés, transgenérico en español ou transxenérico en galego, que non nacen do colectivo e as persoas cisxénero non deben usalas. Tampouco deben empregarse travesti, ou tranny en inglés, sen coñecer moi ben a súa historia e contexto. Ademais, o drag é unha arte queer pero non necesariamente trans, e a maioría de drag queens son homes cis que representan un papel.

Que facer, ao traducir ou interpretar, cando o noso texto utiliza estas palabras problemáticas? En realidade, o dilema non é tal: só hai unha resposta correcta e é ser fieis ao orixinal sen branquealo. Begoña Martínez Pagán di (en prensa) que, en lugar de limpar as palabras problemáticas por conta propia, o primeiro paso é avisar a túa clientela, xa que, de non facelo, estaríamos «[prestando] un mal servizo á sociedade e [mandando] a quen le a un lugar perigoso se ocultamos as advertencias que poderían verse no texto».

A forma correcta de traducir textos trans ou non binarios

É fundamental prestar atención para detectar cando un texto é deliberadamente ambiguo en canto ao xénero. Por exemplo, se o texto orixinal está en inglés e se usa *they* en singular ou nun texto en español ou galego se usa

reiteradamente *a persoa* en lugar de *el*, é probable que a intención sexa incluír as persoas non binarias.

Ao longo dos anos houbo moitas propostas diferentes para contrarrestar o masculino xenérico. Algunhas delas, como o uso de *a/o*, os desdobrementos ou a arroba, quédanse curtas porque seguen a ser propostas binarias: *nenos e nenas* non inclúe as persoas non binarias e *benvi@* tampouco. Se as atopas noutros materiais xa traducidos da túa clientela ou en textos paralelos, o mellor é propoñer outras solucións máis inclusivas.

Hai dúas estratexias principais para traducir un texto neutro ou non binario ao español e ao galego. Reitero que falo de casos nos que o texto orixinal inclúe explicitamente as persoas non binarias, polo que usar o masculino neutro, os desdobrementos ou incluso o feminino neutro invalidaría parte da mensaxe. Podemos facer malabarismos lingüísticos para esquivar o xénero explícito, o que denomino linguaxe non binaria indirecta (LNI), ou podemos usar linguaxe expresamente non binaria aínda que non se axuste á norma culta, é dicir, linguaxe non binaria directa (LND) (López, 2019).

Para determinar a solución adecuada en cada caso é moi importante volver á tradutoloxía e analizar o contexto e a situación comunicativa do texto de orixe. Por exemplo, unha clínica que presta servizos sanitarios á comunidade *queer* ou unha igrexa unitaria universalista probablemente queiran usar linguaxe non binaria directa, mentres que unha escola de idiomas ou un ximnasio prefiran a linguaxe non binaria indirecta. En todo caso, se a túa clientela usa solucións como a arroba, recomendo encarecidamente traducir con LND e iniciar unha conversa sobre as vantaxes e desvantaxes de cada opción.

Linguaxe non binaria indirecta

A LNI consiste en modificar a frase para evitar todas as manifestacións de xénero, xa sexa elixindo palabras neutras ou cambiando a categoría gramatical: en lugar de «xa estás inscrito?», pódese dicir «xa te inscribiches?». Con frecuencia facemos filigranas cando unimos ou separamos frases ou invertemos a orde das cláusulas para que o texto soe máis natural; a LNI é máis ou menos o mesmo.

Unha das principais técnicas da LNI consiste en usar palabras epicenas ou invariables, de ser posible con xénero gramatical feminino, precisamente porque é o xénero marcado. Deste xeito, cando apareza unha concordancia en feminino varias palabras despois, reforzase a inclusión da mensaxe. Hai que ter coidado cos artigos e os adxectivos ao utilizar LNI: un substantivo epiceno adquire xénero se vai unido a un artigo ou adxectivo con xénero. «no colexio de xornalistas están moi felices» é unha oración neutra, pero «no colexio de xornalistas están moi contentos» non o é.

Linguaxe non binaria directa

A diferenza da LNI, a LND deixa claro sen pudor que non inclúe as persoas non binarias. Un documento con LNI e un con LND transmiten mensaxes diferentes: o primeiro podería incluírnos ou podería ser un accidente, pero o segundo entra de cheo na inclusión. Por exemplo, unha clínica *queer*

que usa *singular they* nos seus formularios en lugar de *he* ou *she* faino cunha intención clara: mostrar que a prioridade da organización é a comodidade de todas as persoas e non contentar a puristas do idioma.

Daquela, como usarmos a LND? As dúas opcións que están a gañar terreo en español son os morfemas {-e} e {-x}, aínda que existen outras ({-i}, *, _, omitir {-o} e {-a}...) e probablemente sigan aparecendo máis solucións de manterse a resistencia ao uso do {-e} e do {-x}. Ambas son xeralmente fáciles de escribir: tomamos unha frase en feminino e cambiamos os morfemas femininos ({-a}) por {-e} ou {-x} neutros seguindo as regras ortográficas. Por exemplo, «my friend is a writer» sería en castelán «mi amigue es escritore» ou «mi amigx es escritorx» en galego «e miñe amigue é escritore» ou «x miñx amigx é escritorx». Partimos dunha frase feminina porque o masculino non sempre inclúe un morfema de xénero, como é o caso de *señor* ou *el*, e para evitar posibles falsos sentidos como podería ser o caso de «es un sol»: se a nosa variante [diatópica] non conta con «es unha sola», estamos ante unha cláusula invariable.

{-e}

O morfema {-e} data cando menos de 1976, des que Álvaro García Meseguer falou, en termos binarios, do sexismo lingüístico no castelán:

Como as desinencias en *o* e en *a* son, na maioría dos casos, as propias do masculino e do feminino, unha solución sinxela consiste en asignar a desinencia en *e* ao xénero común, é dicir, á persoa.

Así, cando unhe se dirixa a un grupo nunha conferencia, nunha carta circular, etc., poderá comezar dicindo «querides amigues». Es traballadores poderán escribir nas súas pancartas reivindicativas «estamos fartes de ser explotades». Es políticos poderán chamar compañeiros aes súes partidaries. Es proxenitores poderá educar aes súes filles de xeito máis doado de maneira non sexista. Nos xornais, os anuncios por palabras solicitarían unhe cocifeire, unhe avogade ou unhe secretarie (García Meseguer, 1976).

Álvaro García Meseger cambiou de opinión sobre o aspecto sexista do masculino neutro, pero o morfema enraizou na comunidade non binaria. De feito, {-e} xa existe con valor neutro en español e en galego, como en *intérprete* ou *forte*. {-e} non é nada novo e forma parte dalgúns sociolectos desde hai varias décadas. O que si é novo é a globalización do seu uso, debido en gran medida á internet e ás redes sociais, o que significa que xa non é necesario que cada persoa non binaria invente a súa propia linguaxe, como viña sucedendo ata o de agora.

Algunhas palabras que terminan en {-e}, como *señores*, *autores* ou *tradutores*, non son neutras de por si, polo que debemos indicar esa neutralidade doutra forma: ás veces abonda con engadir un artigo (*les señores* en español, *es señores* en galego) e noutros casos pódese introducir «noutro lugar do texto traducido un elemento de información ou efecto estilístico que non se puidese reflectir no mesmo lugar en que aparece situado no texto orixinal» (Hurtado Albir, 2001: p. 270) para compensar.

Un bo exemplo do uso de {-e} (e de {-i}) para expresar identidades non binarias é a tradución para a dobraxe ao español da serie de Netflix *One Day at a Time* realizada por Javier Pérez Alarcón. Na segunda tempada coñecemos a Syd, un personaxe non binario que usa os pronomes *they* e *them* en inglés, e a Margaux, que usa os pronomes *ze* e *hir* e aparece nun só episodio. Nese episodio concreto, «To Zir, With Love», Pérez Alarcón enfrontouse a xogos de palabras e confusións cómicas a raíz da variedade de pronomes que non podía reflectir con LNI, como as seguintes instrucións. Traducir calquera dos pronomes non binarios como *el* ou *ela* anula o chiste e pérdese un importante contexto cultural.

<p>When we get there, she takes her team to the stairs, ze takes zir team to the parking lot, and they take their team to the corner. He, she, they, and ze will all meet up at the fair-trade coffee shop between the two Starbucks.</p>	<p>Cuando lleguemos, ella se lleva su equipo a las escaleras, elli se lleva el suyo al aparcamiento y elle se lleva el suyo a la esquina. Él, ella, elle y elli se reunirán en la cafetería de comercio justo entre los dos Starbucks.</p>	<p>Cando cheguemos, ela levará o seu equipo ás escaleras, eli levará o seu ao aparcadoiro e ele levará o seu á esquina. El, ela, eli e ele reuniranse na cafetería de comercio xusto que está entre os dous Starbucks.</p>
---	--	--

Ademais deste episodio, de particular dificultade dados os conxuntos de pronomes non binarios, Syd aparece en varios episodios das tempadas 2.^a e 3.^a a medida que evoluciona a súa relación con Elena. Como Syd explica os seus pronomes no seu primeiro episodio, atopámonos ante un caso moi claro dunha persoa non binaria cuxa tradución ten que facer uso da LND. Traducir a Syd en feminino non só lle faltaría ao respecto á comunidade non binaria en xeral, coma se nos quixesen suprimir ou branquear, senón que traizoaría a mensaxe orixinal.

{-x}

O morfema {-x} é outra estratexia da LND que probablemente estea relacionada co X inglés da:

tradición feminista que escribe womxn para borrar co X man ou men (“home” ou “homes”) do singular e do plural para “muller”. [...] O activismo queer/cuir en castelán e en galego utilízao para non só liberar a linguaxe do chamado “masculino xenérico” (man/home como norma), senón [para romper] cos límites dun binarismo de xénero (nota de tradución de Hidalgo e Schimel en Putuma, 2018).

Ás veces renúnciase a esta estratexia porque se di que é impronunciable, pero o certo é que se usa sobre todo na linguaxe escrita e é unha manifestación de activismo lingüístico que busca forzar a reflexión. O uso

dun son e dunha letra estraños ao español é intencionado. De todos os xeitos, o morfema pódese pronunciar, e de feito pronúnciase, de catro formas diferentes: *traductorx* pode ser, en español, /traduk'torks/, /traduk'toreks/, /tradukto'rekis/ ou /traduk'tore/ (López, 2018) [en galego, *traductorx* pronúnciase /tradutorks/, /tradutoreks/, /traduto'rekis/, /tradutorj/, /tradutorej/ ou /tradutore/], este último pronunciado igual que {-e}, pois ambos os enfoques van da man.

Cando nos atopamos cun orixinal en inglés que presenta este X «reivindicativo», hai que buscar o mellor lugar onde inserir o noso morfema {-x}, independentemente de que coincida ou non na mesma palabra. É unha técnica de compensación similar á que propón Hurtado Albir (Hurtado Albir, 2001: p. 270).

Un exemplo interesante desta estratexia é o seguinte texto de Arrate Hidalgo e Lawrence Schimel que, para traducir un texto feminista inzado deste X inglés, recorreron ao morfema {-x} en español:

You will realise your lovers gave you their mothers' stuff, too
And that maybe *unlearning* should be a place
And all the **womxn** in your family should gather there more often
Until *unlearning* is a tradition you can pass on to your children
Te darás cuenta de que tus amantes te dieron las cosas de sus madres,
también
Y que quizás *desaprender* debería ser un lugar
Donde todas las mujeres de tu familia deberían quedar más a menudo
Hasta que *desaprender* sea una tradición que podáis pasar a **vuestrxs**
hijxs
(Putuma, 2018)

[Daraste conta de que quen te amou deuche as cousas das súas nais,
tamén
E que quizais *desaprender* debería ser un lugar
Onde todas as mulleres da túa familia deberían reunirse máis a
miúdo
Ata que *desaprender* sexa unha tradición que poidades pasar **axs**
vosxs fillxs]
(Putuma, 2018)

Neste caso, como na tradución de Pérez Alarcón, a LND resolve airoosamente un problema de tradución que sería moi complicado de abordar coa linguaxe normativa.

Non vou dicir que usar LND sempre resulte fácil. Na súa tese de doutoramento, Lucia Donatelli (2019) basease no traballo de Jonathan David Bobaljik e Cynthia Levart Zocca (2011) para agrupar os substantivos do español en tres clases. Esta categorización saca á luz a dificultade de aplicar esta técnica a certos substantivos, como *príncipe* ou *nora*.

Inglés non binario

Kirby Conrod (en prensa), doutore en Lingüística pola Universidade de Washington, di que os pronomes «funcionan como referentes de sintagmas nominais moi específicos (como os nomes propios) cuxo significado é un conxunto exacto de entidades (ás veces exactamente unha)». En español e en galego, onde o xénero gramatical é moi evidente, a LND fórmase a través de morfemas en adxectivos, artigos, pronomes e substantivos, mentres que en inglés basta con usar *they* en singular ou un neopronome (*neopronoun*). Os neopronomes son simplemente pronomes de novo cuño que se suman aos catro tradicionais (*he, she, it e they*). Algúns deles están documentados desde hai moito tempo, como *thon, tons e thonsel*, que comezaron a utilizarse no século XIX (Baron, 1986, p. 200). O inglés tamén conta con neoloxismos non binarios, como *entle*, formado cos sons de *aunt e uncle*, ou *Mx.*, unha alternativa a *Mr.* ou *Ms.* que recolle o dicionario Merriam-Webster desde 2017.

Conclusión

Neste artigo expoño algúns problemas de tradución relacionados co xénero e posibles solucións. Recoñezo que é un tema controvertido posto que a mera existencia das persoas non binarias desafia a norma social. Porén, «a lingua “estándar” e a ortografía “correcta” son acordos colectivos e non verdades eternas, e os acordos colectivos poden cambiar» (McCulloch, 29). Así, no caso da adopción de *they* en singular, Lex Konnely (2019) afirma que cada falante pode pasar por tres fases e avanzar mediante pequenos cambios léxicos. De feito, nunca propuxen un glosario nin monolingüe nin bilingüe porque a progresiva aceptación social deste e doutros colectivos exprésase na lingua a través de cambios lingüísticos que restarían vixencia a calquera glosario cada dous anos.

Pretender que a linguaxe non binaria non existe non é unha opción: é un campo especializado en constante expansión. Antes ou despois, debemos aprender como usala de modo que respectemos o dereito á identidade deste colectivo. O noso deber como tradutores, intérpretes e lingüistas é saber recoñecer as realidades que as mensaxes intentan transmitir e reflectilas coa maior fidelidade e claridade posibles.

Na práctica, é perfectamente factible desterrar o masculino neutro: neste artigo non aparece nin unha soa vez.

Referencias bibliográficas

- BARON, Dennis 1986. *Grammar and Gender*. New Haven: Yale University Press, 1986. ISBN: 9780300038835.
- BOBALJIK, Jonathan David & Zocca, Cynthia Levart 2001. «Gender markedness: the anatomy of a counter-example». *Morphology*. 2011, v. XXI, n.º 2, p. 141-166.
- BURKE, Mary 2011. «Resisting Pathology: GID and the Contested Terrain of Diagnosis in the Transgender Rights Movement». *Sociology of Diagnosis* [Bingley, Reino Unido], v. XII: Advances in Medical Sociology (2011), p. 183-210.

- CONROD, Kirby «Pronouns and Gender in Language». *Oxford Handbook of Language and Sexuality*. [Consulta: 30/01/2020].
- DONATELLI, Lucía. *The Morphosemantics of Spanish Gender: Evidence from Small Nominals* (tese doutoral inédita). Defendida na Universidade de Georgetown (Washington, D. C.) o 6 de maio de 2019.
- FERNÁNDEZ CASETE, June; MARTÍNEZ ODRIOZOLA, Lucía; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M^a Ángeles y MOMOITIO SAN MARTÍN, Andrea 2018. *Uso inclusivo del castellano*. Bilbao: Dirección para la Igualdad de la UPV/EHU y *Pikara Magazine*, 2018. [Consulta: 30/01/2020].
- GARCÍA MESEGUER, Álvaro 1976. «Sexismo y lenguaje». *Cambio16*. N.º 260 (1976). [Consulta: 30/01/2020]
- HURTADO ALBIR, Amparo 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN: 9788437619415.
- KONNELLY, Lex. «Gender diversity and linguistic advocacy: innovation in the use of singular *they*». Relatorio no congreso THEY, HIRSELF, EM, and YOU: Nonbinary Pronouns in Theory and Practice, celebrado na Queen's University (Kingston, Canadá) en xuño de 2019.
- LÓPEZ, Ártemis 2018. «Queeritando: Expressing Ourselves in Spanish». Relatorio no congreso Philadelphia Trans Wellness Conference celebrado en Filadelfia (EE. UU.) en xuño de 2018.
- 2019a. «Syd-nificant others or Syd-nificant selves? Audiovisual translation of gender identities for mainstream audiences». Relatorio no congreso THEY, HIRSELF, EM, and YOU: Nonbinary Pronouns in Theory and Practice, celebrado na Queen's University (Kingston, Canadá) en xuño de 2019. [Consulta: 30/01/2020].
- 2019b. «Tú, yo, elle y el lenguaje no binario». En *La Linterna del Traductor*. N.º 19. [Consulta: 30/01/2020]
- MARTÍNEZ PAGÁN, M. Begoña «El lenguaje inclusivo, parte de la ética profesional de la traducción: el papel liberador de la lengua en la creación de un mundo más justo». Relatorio en MariCorners: I Congreso Internacional sobre Lengua y Aspectos LGBTQI+, celebrado na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid (España). En prensa.
- MCCULLOCH, Gretchen 2019. *Because Internet: Understanding the New Rules of Language*. Nueva York: Riverhead Books, 2019. ISBN: 978-0-7352-1093-6.
- PUTUMA, Koleka 2018. *Amnesia colectiva*. Arrate Hidalgo y Lawrence Schimel [trads.]. Madrid: Flores Raras, 2018. ISBN: 978-84-946018-7-3
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (@RAEinforma). «#RAEconsultas No es admisible usar la letra “x” ni la “e” como marca de género. Es, además, innecesario, pues el masc. gramatical funciona en nuestra lengua, como en otras, como término inclusivo para aludir a colectivos mixtos, o en contextos genéricos o inespecíficos» [publicación en Twitter]. 30 de maio do 2018. [Consulta: 30/01/2020].



Traducións xustificadas

A tradución de *A peste*: un clásico que nos interpela máis ca nunca
Xavier Senín e Isabel Soto

Chatolas ganduxadas no mato negro. A tradución d’*A cámara do sangue*
María Reimóndez

***The Virgin and the Gipsy*. Descubrimento paio e lucidez vivaz que atravesa séculos**
Lara Domínguez Araújo

Unha muller perdida: a entrada de Willa Cather no panorama editorial galego
Antía Veres Gesto

Traducindo “outramente” nas escolmas de poesía galega e irlandesa
Manuela Palacios

Dos Mares do Sur a Vilapenela: a recreación da triloxía de Pippi Mediaslongas
David A. Álvarez Martínez

Traducir a Fallada naturalmente
Patricia Buján Otero

O tradutor holístico: a edición de *Se isto é un home*
Xoán Manuel Garrido Vilariño

A TRADUCIÓN DE *A PESTE*: UN CLÁSICO QUE NOS INTERPELA MÁIS CA NUNCA

Xavier Senín

xaviersenin@gmail.com

Isabel Soto

azos2012@gmail.com

[Recibido 02/04/20; aceptado 06/07/20]

Resumo

Partindo da consideración de *A peste* de Albert Camus como clásico, ausente no sistema literario galego até a súa publicación en 2018 pola editorial Hugin e Munin, os tradutores abordan neste artigo o reto que supuxo transvasar os diferentes tons e elementos discursivos da novela sen perderen a funcionalidade que posúen na lingua orixinal. Deste xeito, achegan claves de lectura que iluminan o texto e que tiveron en conta na súa translación. Detéñense na análise dos personaxes, que encarnan cadansúa actitude representativa do ser humano ao se veren enfrontados á traxedia, e apuntan as conexións existentes entre *A peste* e outros textos de Camus, os cales revelan como a novela, dende a ficción, complementa o expresado en diferentes ensaios. Reparán así mesmo no papel das personaxes femininas segundo a súa presenza ou a súa ausencia. Conclúen salientando as connotacións alegóricas e polisémicas do concepto *peste*.

Palabras clave

Albert Camus, alegoría, clásico, Hugin e Munin, intertextualidade, polisemia, sistema literario galego, tradución ao galego.

Abstract

Assuming the fact that Albert Camus' *The Plague* is a classic - absent in the Galician literary system until its publication in 2018 by Editorial Hugin and Munin - the translators will broach the difficult question of transferring the different tones and discursive elements of the novel without losing the functionality they have in the original language. In this sense, they will provide reading keys that shed light on the text and have been taken into account in their translation. They will next draw attention to the analysis of the characters, each one of which embody a particular and representative attitude of the human being towards tragedy; they will also point out the connections

between *The Plague* and other Camus' texts, which reveal how the novel, from fiction, complements what is expressed in different essays by him. The translators will focus on the role played by female characters, according to their presence or absence, and will conclude by emphasizing the allegorical and polysemic connotations of *plague* as a concept.

Keywords

Albert Camus, allegory, classic, Hugin e Munin, intertextuality, polysemy, Galician literary system, translation to Galician.

1. A tradución dun clásico e a súa relectura nun contexto de crise

Escribimos este artigo en marzo de 2020, en plena crise do coronavirus, no medio do illamento forzado da poboación no Estado español e noutros territorios de todo o planeta. Alguén pode pensar que esta aclaración está de máis nun traballo destinado a unha publicación académica, pero, ao noso parecer, que a nosa relectura de *A peste* de Albert Camus cadrase con estas dramáticas e preocupantes circunstancias, non fixo senón constatar, unha vez máis, a vixencia desta obra e a súa condición de clásico, calquera que sexa a definición que manexemos entre as múltiples existentes entre os teóricos da literatura, pois está lonxe de provocar indiferenza ou de esgotar o que ten que dicirnos e a súa interpelación ao lector actual. Como tradutores desta obra, concordamos de maneira particular coas formulacións de Italo Calvino (1991)¹, que adquiriron nestes días, a nivel persoal e teórico, aínda maior sentido e que se adecúan ao que tratamos de expresar:

3. Os clásicos son libros que exercen una influencia particular, sexa cando se impoñen por inesquecibles, sexa cando se agochan nos recantos da memoria uníndose ao inconsciente colectivo ou individual [...].²
6. Un clásico é un libro que nunca remata de dicir o que ten que dicir [...].
8. Un clásico é unha obra que suscita un incesante po de discursos críticos, que a obra, no entanto, sacode de enriba decontino.
9. Os clásicos son libros que, canto máis cre un coñecelos de oídas,

1 A tradución ao galego é nosa.

2 Á hora de traducir *A peste* influíron de maneira especial as nosas respectivas vivencias persoais coa obra. Ambos compartimos a devoción por esta obra dende a primeira lectura na mocidade (de feito, manexamos, entre outras edicións, o vello exemplar en francés de Xavier Senín, cargado de anotacións), que nos acompañou en diferentes ocasións e por diferentes motivos ao longo dos anos. A análise e o achegamento tan particular a un texto que require a tradución fíxonos comprender moi ben o sentido das palabras de Calvino: «Por iso na vida adulta debería haber un tempo dedicado a repetir as lecturas máis importantes da mocidade. Se os libros seguen a ser os mesmos (malia que tamén eles muden á luz dunha perspectiva histórica que se transformou), sen dúbida nós mudamos e o encontro é un acontecemento totalmente novo. Toda relectura dun clásico é unha lectura de descubrimento coma a primeira».

tanto máis novos, inesperados, inéditos resultan ao lelos de verdade [...].

13. É clásico o que tende a relegar a actualidade á categoría de ruído de fondo, pero ao mesmo tempo non pode prescindir dese ruído de fondo.

14. É clásico o que persiste como ruído de fondo mesmo alí onde a actualidade máis incompatible se impón.

2. Traducir para unha editorial especializada

Curiosamente, *A peste*, traducida, entre moitas outras, a linguas como o alemán, o árabe, o armenio, o bengalí, o catalán, o chinés, o coreano, o dinamarqués, o esloveno, o español, o finlandés, o frisio, o grego, o hindi, o inglés, o gujarati, o italiano, o neerlandés, o persa, o polonés, o portugués, o ruso, o sueco ou o xaponés –nalgún caso con varias versións dispoñibles–, ficaba ausente do sistema literario galego. O Premio Nobel francés de 1957 si contaba, con todo, con traducións doutras das súas obras á nosa lingua realizadas por Xosé Manuel Beiras, M^a Dolores Cabrera, Valentín Arias e Inma López Silva³.

Coa intención de reparar esta inexplicable ausencia en lingua galega dunha das grandes novelas do século XX, *A peste* pasou a formar parte en 2018 do catálogo de Hugin e Munin, editorial especializada en tradución. Nunha rápida valoración do labor desta empresa nacida en 2011, conséntase a conformación dunha escolma literaria caracterizada pola heteroxeneidade de xéneros, temáticas, estilos e épocas, o cal, lonxe de revelar arbitrariedade, pon en valor a literatura con maiúsculas, a que vén da man de autores tanto clásicos coma contemporáneos⁴, en coidadas edicións; un conxunto de propostas coas que a editorial pretende seducir o público interesado do mercado galego.

Cómpre destacar a especial sintonía dos tradutores con esta editorial, na que xa asumiran anteriormente, en colaboración, retos como *Locus Solus* (2012), de Raymond Roussel e *A Eva futura* (2014), de Auguste Villiers de L'Isle Adam⁵. Estas e outras achegas débense ao feito de compartirmos criterios profesionais e de edición, entre os cales salienta de maneira especial o coidado

3 En tradución de Xosé Manuel Beiras: *Catro cartas a un amigo alemán* (Grial, 1967; Trifolium, 2018); *Os xustos* (Cadernos da Escola Dramática Galega, 1985) e *Calígula* (Cadernos da Escola Dramática Galega, 1992). En tradución de M^a Dolores Cabrera: *A caída* (Xerais, 1989). En tradución de Valentín Arias: *O estranxeiro* (Edicións do Cumio, 1991); e de Inma López Silva: *O malentendido* e *Calígula* (Galaxia, 2009).

4 Entre os que se contan George Eliot, Émile Zola, Thomas Hardy, George Sand, Mary Wollstonecraft, August Strinberg, Jules Verne, Stefan Zweig, Somerset Maugham, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, H. G. Wells, Joseph Conrad, Willa Carter, Louisa May Alcott, Hjalmar Söderberg, Karin Boye, Henry James, Jean-Paul Sartre, Isaac Asimov, John Fante, Alexandros Papadiamandis, Yasmina Reza, Uxue Alberdi, Harkaitz Cano, Ioanna Karistiani, Juanra Madariaga, Siri Hustvedt, entre outros. O labor desta editorial pode verse na súa web: <http://huginemunin.gal/>

5 Para as traducións realizadas para esta editorial remitimos tamén á súa páxina web: <http://huginemunin.gal/>

da lingua, para nós fundamental nunha sociedade que non deixa de maltratala, así como a concepción do labor tradutolóxico como un factor indispensable de normalización cultural, partindo da premisa de que unha sociedade que non lle concede valor á elaboración incesante dun amplo e rigoroso corpus literario neste eido, ten un problema grave.

A este respecto, é inevitable aludir á case total ausencia de repercusión da novela no sistema literario galego, tanto en termos de recepción crítica⁶ coma en canto ás cifras de vendas. Dende a súa publicación a finais de decembro de 2018 e até o de agora, mediado o mes de marzo de 2020, aínda está lonxe de esgotar a primeira tiraxe de 500 exemplares, o que ilustra as eivas do sistema e as debilidades da industria editorial en lingua galega⁷.

3. O reto de captar o ton e respectar os recursos discursivos de

A peste

Enfrontámonos a unha historia centrada na epidemia de peste que se desata na cidade de Orán dende as súas primeiras mostras o 16 de abril de 194... até o seu remate en febreiro do ano seguinte. Trátase dun texto de ficción pero que tamén inclúe pensamento abstracto, é dicir, un traballo no que conviven, entrelazados e con idéntica importancia, acontecementos e ideas expresadas polo autor en traballos ensaísticos de todo tipo. O reto consiste ademais en trasladar as particularidades do discurso narrativo no referido á perspectiva e á focalización, obxectiva e testemuñal, aos elementos cos que estas se plasman e aos variados tons, dende o sobrio do discurso obxectivo ao lírico, e mesmo o irónico nalgún caso.

6 Entre a repercusión na prensa da novela cóntanse a nota sobre a súa publicación asinada por Daniel Salgado («Camus e as ratas mortas que inzan a cidade», *Nós*, 11/01/2019); e as recensións de Lorena Domínguez Mallo, «A peste dentro», en http://culturagalega.gal/1g3/extra_recension.php?Cod_extrs=3714&Cod_prsa=&Cod_prdccc=3166 (15/03/2019); e de Xosé M. Eyré, en <https://ferradura.blog/2019/09/23/critica-de-a-pestes-albert-camus-huguine-munin/> (23/09/2019). Tamén se falou da novela no programa *Diario Cultural* da Radio Galega o 07/01/2019 (<http://www.crtvg.es/rg/destacados/diario-cultural-diario-cultural-dodia-07-01-2019-4003799>).

7 Resulta reveladora neste sentido a información difundida en marzo de 2020 por varios medios franceses (véxase, por exemplo, <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/les-ventes-de-la-pestes-ou-albert-camus-au-temps-du-coronavirus/99546>): *A peste*, que acadara os 160.000 exemplares vendidos en 1948 e 1949 e cuxa lectura forma parte do plan lector en centros educativos de Francia, viu reactivadas as vendas durante a epidemia mundial do coronavirus: a finais de xaneiro de 2020, segundo datos do portal Edistat, que recompila estatísticas sobre libros, acadou as 1.700 copias nunha semana, cun aumento do 40% na editorial Gallimard respecto á cantidade vendida nun ano. Ocorreu o mesmo en Italia, onde o libro ascendeu dende a posición 71 da listaxe de IBS, unha das redes de librerías meirandes do país, ao terceiro lugar, triplicando as vendas (véxase: <https://elpais.com/cultura/2020-03-04/el-brote-de-coronavirus-dispara-las-ventas-de-la-pestes-de-albert-camus.html>).

3.1. Focalización e perspectiva

A novela arrinca co retrato dunha «cidade coma calquera, unha prefectura francesa da costa alxeriana e máis nada» (p. 11)⁸, fragmento que instala un discurso realista e un narrador en terceira persoa de voz e ollada precisa que afirma o seu desexo de conformar unha crónica certa do sucedido en Orán, dando conta dos feitos en orde cronolóxica: «A súa tarefa consiste soamente en dicir: ‘Isto aconteceu’, cando sabe que en efecto aconteceu» (p. 14). Neste sentido, todo leva a pensar que a pretensión de Camus é achegarse máis á perspectiva do historiador ca á do escritor de ficción e, asemade, tratar de reflectir, mediante unha narración obxectiva, tanto no ton coma nas perspectivas adoptadas, as múltiples capas da realidade, renunciando a un punto de vista único e constante.

Deste xeito, recorre á estratexia de se apoiar, igual que fai un historiador nos documentos, nas «confidencias de todos os personaxes da crónica e nos textos que acabaron por caer nas súas mans» (p. 14), inserindo variadas modalidades discursivas, cos seus correspondentes puntos de vista, conformadas por conversas, escritos, informacións xornalísticas, comunicados oficiais, prédicas relixiosas etc. Ocupan un espazo especial os cadernos de Tarrou, que completan e dotan de verdade a crónica con detalles secundarios (p. 34): descrições detalladas da cidade e do comportamento dalgúns personaxes, visitas e encontros, ambientes, consideracións persoais, diálogos..., os cales navegan entre a transparencia, reflectindo feitos insignificantes, ao modo dun «historiador do que non ten historia» (p. 34), e que inclúen abstracción de certos «xogos de lingua e pensamento» (p. 36), a mestura de temas que volve a escritura pouco lexible (p. 295) ou mesmo con signos da fatiga do autor (p. 300).

No entanto, esta obxectividade do condutor do relato, perceptible, por exemplo, na súa capacidade para transmitir, con distancia e frialdade, os graos da febre –reflectido de maneira simbólica na cuberta elixida pola editorial–, as cifras de ratas mortas ou as das persoas falecidas⁹, axiña se pon en cuestión cando agroma o seu status de testemuña non tan imparcial, dado que filtra e interpreta os feitos. Este aspecto é visible na maneira de captar a atmosfera que caracteriza a cidade e as súas progresivas mudanzas –como

8 Todas as citas están tomadas da nosa tradución en Hugin e Munin, 2018.

9 «Tiña trinta e nove graos e medio de febre (p. 29)»; «a febre descendera até os trinta e oito graos» (p. 31); «subira de repente até os corenta graos» (p. 31); «6.231 ratas recollidas e queimadas só na xornada do 25» (p. 25); «unha recolla por volta das 8.000 ratas» (p. 25); «En catro días, non obstante, a febre deu catro saltos sorprendentes: dezaseis mortos, vinte e catro, vinte e oito e trinta e dous (p. 76)»; «Ese mesmo día contáronse corenta mortos» (p. 77); «durante uns cantos días contáronse unha decena de mortos soamente. Despois, de pronto, subiu coma unha frecha. O día que a cifra de mortos acadou outra vez a trintena» (p. 78); «o anuncio de que a terceira semana da peste se contabilizaran trescentos dous mortos [...] A quinta semana ofreceu en efecto trescentos vinte e un mortos e a sexta trescentos corenta e cinco (p. 94)»; «a centena de mortos cos que cargaba a cidade decotío» (p. 129); «cando deixou de anunciar centenas de mortos por semana, para pasar a noventa e dous, cento sete e cento vinte ao día» (p. 129).

se mostra no capítulo inicial e ao longo de toda a narración. Ese narrador testemuña esfórzase á procura de manter un estilo neutro, na súa condición de «historiador dos corazóns esgazados e esixentes» (p. 150) que tamén quere «recoller os seus sentimentos» (p. 321), e que vai mudando e afianzando a súa presenza co paso das páxinas até chegar a encarnar a voz da cidade enteira e desvelar, ao cabo, a súa misión: «falar por todos» (p. 322) ou, con maior precisión, «testemuñar en favor dos pestíferos» (p. 328).

A nivel discursivo, tal conxunción de perspectivas inflúe en aspectos como a recorrencia no orixinal francés á impersonalidade mediante o pronome *on*¹⁰, que posúe un sentido indefinido con valores e referentes diversos que se identifican grazas ao contexto. En función dos casos pode designar unha soa persoa ou varias de identidade indeterminada, a especie humana en xeral, un grupo de xente que constitúe a norma, unha opinión común... Este recurso contribúe á polifonía de voces que subxace no relato baixo a aparencia dunha voz única. Na tradución ao galego reflíctense estes recorrendo ás distintas expresións da impersonalidade (verbos, pronomes indefinidos ou persoais), á primeira persoa do plural ou a fórmulas dirixidas ao lector para implicalo no discurso. Transloce así un propósito de universalidade, de abranguer o conxunto de seres humanos, nos que atoparían representación tanto o cronista coma os habitantes de Orán. Velaquí algúns exemplos:

(1)

Au demeurant, on ne doit rien exagérer [...] Mais on passe ses journées sans difficultés aussitôt qu'on a des habitudes. Du moment que notre ville favorise justement les habitudes, on peut dire que tout est pour le mieux [...] Du moins, on ne connaît pas chez nous le désordre [...] Cette cité sans pittoresque, sans végétation et sans âme finit par sembler reposante et on s'y endort enfin [...] (pp. 15-16)¹¹.
Polo demais, non se debe esaxerar nada [...] Pero non ben un adquire hábitos, os días pasan sen dificultades. Dende o momento no que a nosa cidade favorece precisamente os hábitos, pódese dicir que todo vai ben [...] cando menos entre nós, non se coñece a desorde [...] Esta cidade sen nada de pintoresco, sen vexetación e sen alma acaba por semellar apracible e ao fin un adormece nela [...] (pp. 13-14).

(2)

et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse (p. 282).
e sempre chega un momento no que un cansa de cárceres, do traballo e do valor para reclamar o rostro dun ser e o corazón encandeado pola tenrura (p. 280).

10 Mounga e Dendale (2016) estudan as diferentes funcións do pronome *on* no discurso narrativo de *A peste* e chegan a contabilizar 427 aparicións.

11 As citas en francés corresponden a esta edición: París: Gallimard, 347ª ed., 1955.

(3)

Et quelques-uns d'entre eux, comme Rambert, arrivaient même à imaginer, on le voit, qu'ils agissaient encore en hommes libres, qu'ils pouvaient encore choisir (p. 185).

È algúns deles, como Rambert, incluso chegaron a imaxinar, polo que se deduce, que actuaban de novo como homes libres, que aínda podían escoller (p. 185).

(4)

Et tout aurait été pour le mieux, si l'épidémie ne s'était pas étendue, comme on l'a déjà vu (p. 192).

E todo iría de marabilla se a epidemia non se estendese, como xa vimos (p. 192).

En (1), co pronome *on* evócase a voz dun conxunto para describir os costumes compartidos pola comunidade. En (2), o narrador pasa dunha experiencia singular –a de Grand choroso que se retrata nesta escena– a unha que pode vivir *un* ser humano calquera: é unha observación universal, común a todos, unha verdade xeral. En (3) e (4), o narrador arrastra o lector á diéxese para que non perda o fío da narración a través de dúas fórmulas de implicación.

Outro trazo salientable que incide na focalización é a frecuente utilización do discurso indirecto ou diálogo implícito para reflectir ou resumir conversas, diálogos ou testemuños, os cales pasan polo filtro da instancia narrativa. Créase así certa monotonía no relato, acentuada polas constantes repeticións de verbos declarativos (dicir, asegurar, declarar, responder, manifestar, subliñar, preguntar etc.).

Na tarde dese mesmo día, ao comezo da consulta, Rieux recibiu un mozo do que lle dixeron que era xornalista [...] Investigaba para un gran xornal de París sobre as condicións de vida dos árabes [...] Rieux díxolle que non era boa. [...] Con tranquilidade, Rieux dixo que en efecto unha reprobación semellante non tería fundamento [...] Rieux, sen elevar o ton, dixo que el non sabía nada diso [...] O doutor estreitoulle a man e díxolle que se podería facer unha curiosa reportaxe [...] (pp. 21-22).

Percíbese tamén a utilización dunha linguaxe que bota man de clichés, como tal, os propios das crónicas meteorolóxicas –«grandes brumas», «choivas torrenciais», «calor tormentosa», «bruscas balloadas», «ceo brumoso», «calor húmida...» (pp. 41-42)–, do estilo xornalístico ou da crónica –evidentes na insistencia de apelacións como «a nosa pequena cidade», «a nosa cidade», «os nosos concidadáns». Nesta mesma liña situaríase a presenza reiterada de modalizadores que afianzan a veracidade das afirmacións. Na nosa tradución, malia que nos obrigar a repetir determinados termos, tentamos respectar estes trazos pola súa funcionalidade no discurso. Referímonos aos múltiples «naturalmente», «xaora», «a dicir verdade», «en efecto», correspondentes aos «naturellement», «bien entendu», «á vrai dire» e «en effet», respectivamente,

do orixinal. O mesmo cabe dicir da gran cantidade de «por suposto», «por razóns evidentes», «era evidente», «é evidente», «evidentemente» ou «polo visto».

3.2. O ton lírico

A focalización dese particular cronista e o ton impasible anunciado no arrinque da novela ao que nos referiamos liñas arriba, vanse crebando consonte avanza a novela. Así, como compilador e testemuña dos feitos non fica indiferente ante os cada vez máis tráxicos efectos da praga, as penas dos seus coñecidos e as sucesivas desgrazas da cidade, de maneira que, en ocasións, non logra conter a emoción e distánciase do frío estilo da crónica para cargar a súa prosa de imaxes.

Para Rivas Vergara (2018), o ton lírico xorde porque a única linguaxe posible para vivir no absurdo e resistilo é a da imaxe, a descrición literaria ou poética da experiencia, algo que se axusta ao pensamento de Camus, que, como afirma Blanco Ilari (2006: 28), está pegado ás imaxes e ás palabras que producen imaxes. Tanto é así que o autor confesa: «Pourquoi suis-je un artiste et non un philosophe? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées» (*Carnets*, en Camus, 2006b: 1029) ou: «On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe écrit des romans» (Íbidem: 800).

A forza evocativa agroma, por exemplo, no retrato dos estraños convois de tranvías sen viaxeiros bambeándose por riba do mar (p. 196), na escena dedicada á morte de Tarrou (p. 309) ou na descrición do falecemento do actor sobre o escenario da Ópera, xusto na escena entre Orfeo e Eurídice, cargada de movementos, acenos do público, silencio, murmurios e alusións a obxectos:

[...] escolleu ese momento para avanzar cara aos focos dunha maneira grotesca, cos brazos e pernas separados, no seu atavío clásico, para esvaeerse no medio dos bucólicos decorados, que nunca deixaran de ser anacrónicos pero que, aos ollos dos espectadores, o foron por vez primeira e dun xeito terrible. Pois, asemade, a orquestra calou, a xente da platea ergueuse e comezou paseniño a evacuar a sala, ao primeiro en silencio, como se abandona unha igrexa cando remata o servizo, ou dunha cámara mortuoria logo dunha visita, as mulleres recollendo as saias e saíndo coa cabeza gacha, os homes guiando as súas acompañantes polo cóbado, evitándolles tropezos cos asentos baixados. Mais, pouco e pouco, o movemento precipitouse, o murmurio deveu en exclamación e a multitude afluíu cara ás saídas e atropelouse alí, para acabar empurrándose entre berros. Cottard e Tarrou, que só se levantaran, quedaron sós fronte a unha das imaxes do que era a súa vida de entón: a peste no escenario baixo o aspecto dun histrión desartellado, e na sala todo un luxo que tornara inútil baixo a forma de abanos esquecidos e encaixes esgazados sobre o encarnado das butacas (p. 217).

O exemplo máis paradigmático desta utilización da imaxe quizais sexa unha das pasaxes culminantes e dramáticas, incluída na cuarta parte do

libro, pola súa beleza e pola súa carga ideolóxica, na que, cun progresivo aumento da tensión, gran lentitude e detalle na recreación, se relata a morte dun neno, e que conclúe así:

Mais, de socato, os outros enfermos calaron. O doutor recoñeceu entón que o berro do neno se debilitara, que ía esmorecendo até que parou. Na súa contorna, as queixas recomenzaban, pero dun xeito xordo e como un eco distante daquela loita que acababa de finalizar. Porque finalizara. Castel pasara ao outro lado do leito e dixo que concluíra. Coa boca aberta pero muda, o neno xacía engruñado entre as mantas desordenadas, empequeneado de repente, con restos de bágoas na cara (p. 235).

3.3. Pinceladas de ironía

Por veces asoma tamén no discurso a ironía, ben a través de frases mordaces («Si, é o mesmo enterro, pero nós facemos fichas. O progreso é incontestable», dille Rieux ao prefecto na páxina 193 cando este afirma que «no fin de contas, aquilo era mellor ca as carretas de mortos conducidas por negros, tal como se recollía nas crónicas das antigas pestes»), ben nas descrições, como cando se describe a burocracia que arrodea a organización dos enterramentos (foias comúns ao primeiro e posteriormente fornos crematorios), mesmo rozando a parodia:

Estaba a foia dos homes e a das mulleres. Dende este punto de vista, a Administración respectaba os convencionalismos, e non foi até moito máis tarde, pola forza dos acontecementos, que este último pudor desapareceu e se soterraron ás toas, uns sobre os outros, homes e mulleres, sen se preocupar da decencia (p. 193).

Tampouco están exentas de ironía outras escenas como a descrición da casa de Grand, tendo en conta que se trata dun home duns cincuenta anos que posúe un andel de madeira ocupado por dous ou tres dicionarios e un tableiro cunhas palabras borradas: «avenidas floridas» (p. 42); ou o tratamento da familia do xuíz Othon: o pai descrito como un enterrador (p. 20) e un home curuxa (pp. 37, 131); a esposa como un rato negro (p. 37); e os fillos como cans sabios (pp. 38, 131), aos que o proxenitor trata de vostede, consonte o seu carácter estrito e distante.

4. Os personaxes

Os personaxes de *A peste* preséntase de maneira fragmentaria, de xeito que se van definindo aos poucos polos seus comportamentos e a súa maneira de estableceren afinidades propiciadas polos contactos que manteñen. Grazas a este desenvolvemento, adquiren consistencia e evolucionan. Como vimos, o seu papel cumpre tamén a función de multiplicar ou diversificar a perspectiva do «cronista» principal. Camus semella querer sortear así a posible monotonía dunha voz única, plasmar diferentes experiencias e, ao tempo,

explorar as posibilidades da linguaxe, pois os personaxes encarnan tanto unha maneira de participar na loita como de contala, e ilustrar con actitudes concretas as súas ideas filosóficas¹².

Os personaxes que sustentan o peso do relato son Bernard Rieux, Raymond Rambert, Jean Tarrou, Joseph Grand, Cottard, Paneloux e Othon. Como vemos, son homes, todos menos tres están identificados polo seu nome e apelido e contan cunha dedicación profesional explícita: médico, xornalista, viaxante/escritor, empregado municipal/escritor afeccionado, representante de viños e licores (p. 68), crego e xuíz, respectivamente.

Neste universo, o rol preponderante corresponde, por mor do seu status particular, ao doutor Rieux. Os seus pensamentos, accións, conversas e interaccións chégannos a través da utilización da voz narrativa en terceira persoa e do discurso directo en forma de diálogos. Todo o universo actancial xira ao seu redor, e todos os membros deste contan cunha atención bastante proporcionada en termos de espazo, para iluminar actitudes diversas, de maneira que o interese de Camus parece dirixirse á análise dun grupo de seres humanos unidos pola dor perante a traxedia, ao retrato do sufrimento, a angustia e o absurdo da vida.

Rieux caracterízase polas súas calidades humanas e morais. Así, por exemplo, mostra unha fe inquebrantable na humanidade e nos seus valores; para el o esencial é «facer o seu oficio» e desenvolveo dende a honestidade, consonte a concepción de Camus (1957b: 11): «Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements: le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression».

Deste xeito, o doutor entrégase por completo ao seu labor e loita con todos os medios contra os estragos da peste e a morte que provoca, algo que sitúa lonxe de calquera clase de heroísmo.

Alí estaba a certeza, no traballo de todos os días. O resto pendía de fíos e movementos insignificantes, era imposible contemplalo. O esencial era que cadaquén fixese ben o seu oficio (p. 53).

[...] aquí non se trata de heroísmo. Trátase de honestidade. É unha idea que pode facer rir, pero a única maneira de loitar contra a peste é a honestidade.

–Que é a honestidade? –dixo Rambert cunha expresión moi seria de pronto.

–En xeral non sei o que é. Pero no meu caso, sei que consiste en facer o meu oficio (p. 180).

12 Blanco Ilari (2006: 44) sinala que esta preocupación metodolóxica é transversal na obra de Camus. En 1957, ao recibir o premio Nobel, confesou que, cando comezou a escribir, tiña un plan preciso para desenvolver a súa obra, conformada, de feito, por tres ciclos, malia non encadraren estes a totalidade dos seus textos. *A peste* intégrase no ciclo da rebelión, canda as pezas teatrais *L'État de siège* (1948) e *Os xustos* (1950) e mais o ensaio *L'Homme Révolté* (1951), o que non quita que nela se introduzan ideas fundamentais do seu pensamento reiteradas noutros escritos.

Tal honestidade faise patente na conversa que mantén con Rambert, o xornalista estranxeiro que queda atrapado en Orán por mor do peche da cidade pola epidemia. Cando se coñecen, manteñen un diálogo cordial: Rambert pídelle o seu parecer sobre a situación sanitaria da cidade para escribir un artigo. Rieux négase a colaborar, pois afirma aceptar só testemuños sen reservas, isto é certo, o cal lle impide apoiar o que pode escribir Rambert, quen non está en condicións de expresar unha reprobación absoluta no xornal parisiense para o que traballa con respecto ás condicións de vida dos árabes. Rambert replica entón: «Esa é a linguaxe de Saint-Just», co que alude á pretendida intransixencia do médico. Rieux acláralle que a súa negativa é produto da súa inclinación aos seus semellantes e ao seu rexeitamento da inxustiza e as concesións.

Neste sentido, Rieux axústase ao expresado por Camus en *L'Homme révolté* a respecto do político revolucionario Louis Antoine Léon de Saint-Just (Decize, 1767-París, 1794):

L'exigence supposait de sa part un don total et sans réserves, disant de lui-même que [...] 'ceux qui font le bien' ne peuvent dormir que dans le tombeau [...]. Ce serait peu de choses qu'une vie dans laquelle il faudrait être le complice ou le témoin muet du mal (Camus, 2008a: 170).

Con respecto a esa posición de Rieux sobre a verdade, o personaxe vén expresar que un xornalista non pode renunciar a contala, namentres Rambert acata a ideoloxía do medio para o que traballa. Son moitos os episodios da novela nos que o doutor manifesta o seu rexeitamento á información parcial, a reticencia a nomear a praga, a mentir por omisión... Neste sentido el é o *homme révolté* definido por Camus («L'Homme Révolté», en Camus, 2008a: 71): «Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement». O labor da prensa fronte á verdade tamén adquire sentido revisando as opinións expresadas por Camus no xornal *Combat* o 31 de agosto de 1944:

Notre désir... était de libérer les journaux de l'argent et de leur donner un ton et une vérité qui mettent le public à la hauteur de ce qu'il y a de meilleur en lui. Nous pensions alors qu'un pays vaut souvent ce que vaut sa presse. Et s'il est vrai que les journaux sont la voix d'une nation, nous étions décidés, à notre place et pour notre faible part, à élever ce pays en élevant son langage.

Rieux revélase ademais como o home ateo, pois non pode crer nun Deus que cala (p. 145); de crer nel «deixaría de curar os homes, deixándolle daquela a el ese coidado» (p. 143). Négase a pertencer a unha creación na que os nenos son torturados (p. 236) e existe o sufrimento: «sigo sen afacerme a ver morrer» (p. 144). Son ideas en claro contraste coas do padre Paneloux. Ambos representan dous mundos opostos, a ciencia e a relixión, e poñen de manifesto a imposibilidade de unir medicina e Deus.

Malia manter a mesura e o control das emocións, a indignación de Rieux acada un dos puntos culminantes na pasaxe centrada na agonía e morte dun neno. A perda provoca nel unha ira inhabitual até ese intre, debida á tensión, o desconsolo e o esgotamento físico e emocional, que o leva a espetarlle unha frase ao padre Paneloux (p. 236) e a engadir: «Eu teño outra idea do amor e rexeitarei até a morte amar esta creación na que os nenos son torturados» (p. 236), un pensamento emparentado co que Camus defende en *Le Mythe de Sisyphe* (1942). A voz narrativa pon a énfase ademais na súa impotencia e a súa dor: «Tiña gana de berrar de novo para desfacer por fin o violento nó que lle estrullaba o corazón» (p. 236). A escena plasma o cambio de actitude dun home equilibrado e calmo que, consonte avanza a praga, se rebela cada vez máis.

O enigmático Jean Tarrou, instalado en Orán sen que ninguén puidese dicir «de onde viña nin por que estaba alí» (p. 33), representa outro camiño cara á responsabilidade. Dende a postura da observación e a escrita dos seus cadernos pasa a abrazar a loita solidaria e establece unha íntima amizade con Rieux. Alleo á peste ao comezo, ao igual ca Rambert, entende que a peste lles concirne a todos. Contra o final, o relato do seu pasado explica o seu carácter e a súa maneira de actuar (p. 265 e seguintes), así como a súa humanidade, un trazo valorado por Cottard: «Con el pódese falar porque é un home. Un sempre se sente comprendido» (p. 212).

En efecto, Tarrou rexeita sacrificar a vida humana pola defensa dunha causa e fala en particular da pena de morte, cuxo carácter premeditado a converte en máis atroz ca o acto que pretende castigar: «Por iso decidín rexeitar todo o que, de lonxe ou de preto, por boas ou malas razóns, fai morrer ou xustifica que se faga morrer» (p. 272). O personaxe representa así o expresado por Camus (1957a: 1055) cando afirma que ningunha causa lexitima o asasinato, igual que a fin non xustifica os medios: «la vie humaine est le droit naturel de tout homme même du pire». Por outra banda, a inesperada morte de Tarrou cando boa parte dos demais se salvaron aumenta aínda máis o absurdo e a inxustiza da vida que Camus tratou polo miúdo.

No que concirne a Rambert, quen «semellaba estar a gusto na vida» (p. 21), a súa evolución vai da indiferenza ao desespero por non poder marchar, o cal desencadea que recorra a todos os medios ao seu alcance, incluso recursos á marxe da lei, da man de Cottard, para conseguilo. Porén, a súa transformación prodúcese cando por fin está a piques de cumprir a súa arela: nese momento acorda renunciar á liberdade, avergoñado ante o egoísmo de poder gozar dunha felicidade que lles nega aos demais, pois comprende que «un pode avergoñarse de ser o único en ser feliz» (p. 226). Xa que logo, nel esperta a solidariedade co próximo. O seu simbolismo está explícito na carta que Camus lle dirixe a Barthes con motivo da crítica deste á novela¹³:

13 Roland Barthes escribe unha crítica sobre *A peste* intitulada «Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?», na que lle reprocha ao autor situarse á marxe da historia. Camus respóndelle cunha carta datada en París o 11 de xaneiro de 1955 na que se reafirma na súa confianza no compromiso colectivo e distingue a historia tal como a conciben os seus contemporáneos, do presente no que se inscribe a súa fábula.

La Peste marque sans discussion possible le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes [...] le thème de la séparation... est à ce sujet très éclairant. Rambert, qui incarne ce thème, renonce justement à la vie privée pour rejoindre le combat collectif («Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste*», en Barthes, 2002: 547).

Cottard, pola contra, representa o egoísmo. Entra no relato polo seu contacto con Grand, pero axiña íntima con Tarrou e pasa a formar parte do grupo de Rieux. Do seu intento de suicidio ante o temor a ser detido pasa a sentirse cada vez máis cómodo co adiamento da burocracia, pois facilítalle a maneira de escapar da xustiza. Mantense á marxe de calquera actuación para deter a praga e vela polos seus asuntos, configurando «a viva imaxe da satisfacción» (p. 212), prosperando e enriquecéndose (p. 279). En consonancia, a medida que a doenza remite, constérnase, decae e vai do mal humor ao abatemento (p. 297), até acabar toleando (p. 323). O seu idiolecto caracterízase por unha expresión misteriosa para ocultar os seus actos e intencións.

Pola súa parte, o padre Paneloux preséntase como a encarnación da resignación cristiá, pois acepta a peste e interprétaa como castigo divino. As súas prédicas trasládanse ben a través do discurso directo ben a través do indirecto, filtradas polo narrador. O seu idiolecto caracterízase pola linguaxe grandilocuente típica de sermóns e discursos, a retórica de persuasión propia da oratoria coa intención de instalar nos oíntes conceptos como pecado ou culpa, as frases longas ou o *exemplum*...

O sermón que ocupa o terceiro capítulo da segunda parte adquire ademais unha dimensión teatral, pois as transicións entre os parlamentos do crego dedícanse a describir os seus ademáns, case a modo de indicacións escénicas:

Daquela Paneloux ergueuse, respirou fondo e continuou cun ton cada vez máis acentuado (p. 110).

Alguén bufou na nave coma un cabalo impaciente. Tras unha curta pausa, o padre proseguiu nun ton máis baixo (p. 111).

Neste intre Paneloux tendeu os seus curtos brazos en dirección ao adro, coma se sinalase algo detrás da cortina movediza da choiva (p. 111)

Ao termo do seu longo período, o padre Paneloux parou, co cabelo na fronte, o corpo axitado por un tremor que as súas mans lle comunicaban ao púlpito e proseguiu, de maneira máis xorda, pero cun ton acusador (p. 112).

A figura de Grand non está lonxe da actitude do narrador de non traizoar a realidade e tender á obxectividade, pois, en calidade de escritor afeccionado, mantén unha loita constante coa linguaxe á busca da «palabra exacta». Isto créalle problemas no traballo, incapaz de escribir a carta de reclamación que lle permitiría mellorar no seu posto como humilde empregado do Concello:

Polo que contaba, sentíase especialmente impedido para empregar a palabra «dereito», sobre a cal non estaba seguro, e a palabra «promesas», que implicaría que reclamaba o que se lle debía e por conseguinte revestiría un carácter de ousadía pouco compatible coa modestia das funcións que desempeñaba. Por outra banda, rexeitaba utilizar os termos «benevolencia», «solicitar», «gratidade», que consideraba que non cadraban coa súa dignidade persoal. Xa que logo, por non dar coa palabra exacta, o noso concidadán seguiu exercendo as súas escuras funcións até unha idade bastante avanzada (p. 59).

Esta teima repercute tamén na súa vida persoal, pois é a responsable de que perdesa a Jeanne por non saber expresarlle o seu amor: «Nun momento dado debín atopar as palabras que a reterían, pero non puiden» (p. 98). A súa fala incorpora decote clixés da linguaxe administrativa como «este estado de cousas» (p. 58); «a xestión que as circunstancias esixían» (p. 59); «a vida material asegurada» (p. 59); e nas súas confidencias recorre a frases curtas e sinxelas:

Casara moi novo cunha rapaza pobre da súa veciñanza. Para casar mesmo interrompera os estudos e buscara un emprego. Nin Jeanne nin el saían nunca do barrio. El ía vela á casa dela, e os pais de Jeanne rían un pouco daquel pretendente silencioso e torpe. O pai era ferroviario. Cando estaba de descanso, sentaba decote nun recanto a carón da fiestra, caviloso, mirando o movemento da rúa, coas súas enormes mans pousadas nas coxas. A nai andaba sempre a facer as angueiras da casa. Jeanne axudábaa. Era tan miúda que Grand non podía vela atravesar unha rúa sen sentir anguria (p. 97).

En Grand concéntrase o maior número de reflexións sobre a linguaxe. Tenta xustificar o suicidio de Cottard chamándolle «o desesperado», comprendendo que ten problemas persoais, e mesmo emprega a expresión «resolución fatal» para se referir ao ocorrido e alude ás súas «tristuras íntimas» (p. 43). Recoñece ter problemas cos adxectivos e as conxuncións: «Enténdame ben, doutor. En rigor, é bastante doado escoller entre *mais* e *pero*. Máis difícil resulta optar entre *máis tarde* e *logo*. A dificultade é meirande con *logo* e *despois*. Pero seguramente, o que resulta máis difícil é saber se cómpre poñer *e* ou non é necesario» (p. 118). Mesmo posúe unha frase caracterizadora: «Señores, de quitar o sombreiro!» (pp. 117, 119, 153, 208, 281).

A súa fixación chega ao extremo de modificar decontino unha única frase para unha obra futura, repetida en diferentes momentos do relato e coa que procuramos manter o equilibrio entre os cambios na redacción e a achega de matices presente no orixinal. Resulta significativo que ao final tome a decisión de suprimirlle todos os adxectivos (p. 325).

«Nunha fermosa mañá do mes de maio, unha elegante amazona percorría, sobre unha soberbia besta alazá, as avenidas floridas do Bosque de Boulogne» (p. 99).

«Nunha fermosa mañá de maio, unha esvelta amazona, montada sobre unha soberbia besta alazá, percorría as avenidas floridas do Bosque de Boulogne» (p. 127).

«Nunha fermosa mañá de maio, unha esvelta amazona montada sobre unha suntuosa alazá percorría as avenidas cheas de flores do bosque de Boulogne» (p. 128).

Xa que logo, dende a posición central que ocupa Rieux, o home honesto, responsable, rebelde, partidario da verdade, vemos como Tarrou e Grand pasan da inacción á responsabilidade. Ademais, Tarrou encarna as ideas de Camus a respecto da xustiza. Paneloux, pola súa parte, é o contrapunto de Rieux, pola falta de cuestionamento da doutrina católica. Con ambos os personaxes entran no relato a filosofía de Camus sobre Deus. Así mesmo, entraría nesa evolución o xuíz Othon, quen, se ben nun principio se amosa inflexible, partidario da condena dos delitos (p. 164) e atopa a posición do padre Paneloux «absolutamente irrefutable» (p. 115), tras vivir a dor e a soidade do campo de illamento en primeira persoa, muda e quere colaborar para poder esquecer a morte do fillo.

5. As personaxes femininas en *A peste*: o silencio e a distancia

É doado deducir do exposto no apartado 4 que en *A peste*, malia o afán expreso de abranguer un colectivo humano e o desexo de obxectividade, todas as voces e puntos de vista aos que lles outorga entidade corresponden a personaxes masculinos.

Incluso no eido da identificación nominal, esta limitase a Nicole (p. 38), a filla do xuíz; a señora Loret (p. 104), nai dunha camareira que traballa no hotel de Tarrou; e a Jeanne, outrora a esposa de Grand, a que conta con máis aparicións (pp. 97, 98, 208, 209, 280, 282 e tamén 325, na que por erro aparece «Jean» por «Jeanne»). En canto ás profesións que exercen, á parte da alusión á camareira, as figuras femininas son coidadoras de enfermos ou amas de casa. É o caso da nai de Rieux, que acode a Orán para: «ocuparse da casa do seu fillo na ausencia da enferma [a muller do doutor]» (p. 19). Nin sequera hai mulleres enfermeiras, un papel profesional bastante habitual nos hospitais¹⁴. Así mesmo, recórrese aos tratamentos que vinculan as mulleres aos homes: «a súa muller» ou «a muller de...», «a súa nai»; ou ben «señora» seguido do apelido do home, como acontece coa «señora Rieux», que designa tanto a nai coma a esposa do doutor. De feito, nunca se menciona o nome da muller de Rieux, malia se indicar nunha ocasión: «chamou a muller polo nome» (p. 20). Privadas de nome propio e tratadas pola súa relación coa figura masculina, as mulleres carecen tamén de trazos específicos e, por suposto, de voz.

Todo isto non é nada novo, pois, dende posturas encontradas, tense destacado da obra de Camus en xeral, e de *A peste* en particular, tal ausencia

14 Hai unha mención casual a unha enfermeira que recolle e acompaña a muller do doutor Rieux: «Cando o doutor entrou na casa, a enfermeira xa chegara» (p. 19).

de representación do mundo feminino¹⁵. Nesta liña, Montgomery (2004: 168), por exemplo, sinala que a ausencia non é absoluta, pois a meirande parte dos seus textos presentan personaxes de mulleres nos papeis de nai, amante ou esposa, aínda que simplemente bosquexadas e cunha presenza fragmentaria ou fuxidía, mesmo «borradas», ausentes ou, ao cabo, mortas. En opinión de Montgomery esas ausencias e silencios convértense na maneira na que a súa presenza se fai sentir.

Secasí, para abordar este aspecto, resulta moi interesante a perspectiva de Edwards (1988) que caracteriza as mulleres da novela empregando o binomio presenza-ausencia, pese a que en ambos os casos queda de relevo un papel secundario, estático e dependente da figura masculina.

Así, as mulleres presentes calan, miran para o chan, choran, agarran os brazos do doutor, tapan a boca cun pano, parecen atónitas, fican en silencio, tranquilas, son coma sombras, discretas ou semellan non reflexionar nunca. Parte destes trazos cadran por exemplo cos da muller do xuíz Othon cando Rieux visita o seu fillo enfermo (pp. 229-230) ou son os que Jean Tarrou destaca da nai de Rieux:

Tarrou insistía, sobre todo, na discreción da señora Rieux; na súa maneira de expresalo todo con frases sinxelas; no particular gusto que demostraba por certa xanela que daba á tranquila rúa e detrás da cal sentaba polas tardes, algo ergueita, coas mans quedas e a mirada atenta até que o solpor invadise a peza, converténdoa nunha sombra negra entre a luz gris que escurecía paseniño e disolvía a silueta inmóbil; na lixeireza coa que se desprazaba dun cuarto a outro; na bondade da que nunca dera mostras precisas diante de Tarrou, pero cuxo fulgor el recoñecía en todo o que facía e dicía; no feito, en definitiva, de que, ao seu ver, o sabía todo sen reflexionar nunca, e de que con tanto silencio e tanta sombra, podía permanecer á altura de calquera luz, mesmo a da peste (p. 296).

As intervencións desta muller son contadas e, en efecto, é coma unha sombra nun segundo plano, sempre pendente coa mirada e con concisas preguntas das coitas do fillo. Con todo, é coñecida a significación e a recorrenza á figura da nai na obra de Camus. De feito, esta escena xunto á xanela non deixa de lembrar as que describe da súa propia nai na novela autobiográfica *Le Premier Homme* (1994)¹⁶.

15 Non deixa de resultar curioso, tendo en conta que Camus, criado nun dos barrios máis pobres de Alxer, medrou rodeado de mulleres, baixo a mirada tenra da nai e a severidade da súa avoa menorquina.

16 En 1994, a filla do escritor publicou este esbozo dunhas futuras memorias sometidas ao filtro da ficción –cuxo manuscrito levaba nunha carteira cando morreu ao se estrelar o coche no que viaxaba contra unha árbore. Existe unha adaptación da obra á banda deseñada, co mesmo título, realizada por Jacques Fernandez en 2019. Nesta fiel adaptación é posible ver en imaxes esa nai silenciosa e en actitude contemplativa cabo dunha fiestra (por exemplo nas viñetas das páxinas 44-49, 53, 57, 60, 118-119, 166-171, 174), así como as súa maneira de falar.

Do resto das mulleres presentes faise fincapé nalgunha sinxela etiqueta, como a beatería, no caso da locadora do padre Paneloux, unha muller vella e seca coa casa chea de encaixes de gancho, devota da «profecía de santa Odilia» (p. 248), ou na engurrada vella española, seca, vestida de negro que vai «á misa cada mañá» (p. 222); no seu gusto por falar en banda, como a vendedora de tabaco (p.70), unha víbora para Grand (p. 69) ou as veciñas que se xuntan na terraza do vello asmático sen necesidade de saíren da casa (p. 264).

Pola súa parte, as mulleres ausentes teñen certa entidade pero dende a memoria do home. A esta categoría pertencen a esposa de Rieux, quen axiña deixa de estar presente para ir curar a unha estación de montaña. Antes de partir, o seu papel é pasivo: é unha «preocupación» para o seu home (p. 18), inquétase polos gastos do seu tratamento, chora discretamente cando se despide del... Bardante os concisos telegramas que lle envía ao home, pouco máis sabemos dela fóra do espazo que ocupa no ámbito da memoria del. Grazas á separación que o doutor vive nas súas carnes, resúltalle fácil comprender o que significa nas vidas dos demais e tamén o alcance das novas impersoais ou a falla de novas. A dor contida de Rieux chega ao punto culminante contra o remate da epidemia, cando, no medio do xúbilo e a alegría exaltada da cidadanía que celebra a fin dos sufrimentos e os reencontros, recibe un telegrama que lle comunica a morte da esposa e experimenta «a mesma dor» que levaba sentindo había meses polas vítimas descoñecidas e dende había dous días pola morte do seu amigo Tarrou.

Tamén a parella de Rambert é unha muller ausente e recreada na memoria, que se converte na súa motivación para abandonar a cidade. No entanto, interprétaa como a idea da necesidade de amor máis ca como individuo, e mesmo no seu reencontro observa a forma que corre cara a el e a súa felicidade impídelle «verificar se aquela face afundida no seu ombreiro era a daquela coa que tanto soñara ou, en troques, a dunha estraña» (p. 315).

Outras figuras femininas deste tipo son a irmá de Cottard, que vive lonxe, á que lle envía cartos (p. 70); a muller de Grand, Jeanne, que marchou con outro (p. 98), que é unha sorte de musa etérea das súas creacións e á que quere escribirlle unha carta «para que poida ser feliz sen remorsos» (p. 280); a señora Othon na súa primeira corentena (p. 229) e na segunda coa filla (p. 230); ou a segunda figura materna de *A peste*, a nai de Tarrou, que lembra a partir do comportamento que observa na señora Rieux, aludindo tamén ao seu carácter borroso, máis ca adoito:

A miña nai era así, amaba nela a mesma discreción e sempre quixen reunirme con ela. Hai oito anos e non podo asegurar que estea morta. Só se borrou un pouco máis ca adoito, e cando me volví, xa non estaba alí (p. 297).

No aspecto lingüístico e consonte a convención, o narrador emprega o masculino como xénero totalizador cando se supón que se está a referir aos seres humanos. Porén, hai casos nos que este uso provoca estrañeza ao non quedar clara a inclusión de mulleres baixo o plural. Quen son eses

«concidadáns» que abren a novela e dos que se aclara que «gustan das mulleres» (p. 12)? Todo semella indicar, por tal especificación, que pertencen ao xénero masculino e non representan os costumes da poboación en conxunto. O mesmo acontece con apreciacións como que o narrador «quixo unir os homes, os seus concidadáns» (p. 321) ou a alusión de Tarrou a «que [a peste] facía morrer nenos e homes» (p. 322), que leva a preguntarse se as mulleres están incluídas no «homes» ou non foron vítimas da peste. Si hai unha única muller afectada que oulea coma un can, coas éngoa ensanguentadas (p. 65). Son ben concretas as mencións nas que se explicita «as mulleres» ao se referir á poboación en xeral, parte delas debidas ás necesidades de comprensión do propio discurso: «Os homes e as mulleres [...] devóranse ás prèsas no que se chama o acto de amor» (p. 12); «que este último pudor desapareceu e se soterraron ás toas, uns sobre os outros, homes e mulleres, sen se preocupar da decencia» (p. 193); «homes e mulleres se dispersaban por todas as rúas» (p. 203); «Homes e mulleres enganchábanse uns aos outros, co rostro acendido, con toda a enervación e o berro do desexo» (p. 318); e nalgún caso revélanse limitadoras e estereotipadas: «non hai armisticio para a nai amputada do seu fillo ou para o home que enterra o seu amigo» (p. 309).

Secasí, malia nos decatar deste uso e das incoherencias que suscita, os tradutores non empregamos estratexia ningunha de compensación neste sentido, ao considerarmos necesario respectar o estilo do texto orixinal e non alteralo con intervencións que puidesen descontextualizalo ou desvirtuar un uso frecuente na filosofía, terreo propicio ao androcentrismo en múltiples niveis, tamén os expresivos.

6. Linguaxe simbólica e alegoría da peste

Dedicamos este último apartado ao carácter alegórico da obra e ás súas implicacións léxicas, unha alegoría instalada dende a propia cita inaugural. En diálogo coas palabras de Defoe, Camus afirma a súa tentativa como escritor de «representar algo que realmente existe a partir de algo que non existe». Na xa citada carta a Barthes (2002), Camus explica que a súa escolla da alegoría, lonxe de significar unha fuxida da historia, responde a unha reflexión sobre como debe actuar o ser humano fronte a ela, en calquera época. Publicada dous anos despois de rematada a Segunda Guerra Mundial, a alegoría que se presenta en *A peste* resultou bastante transparente para os lectores contemporáneos. Así, por exemplo, Picon (1970: 78) sinala en 1947: «L'épidémie de peste qui éclate à Oran 194..., est de toute évidence le symbole d'une réalité historique que nous avons bien connue»; e Etiemble (1947: 9) comenta: «Il n'y a pas moyen de se tromper. *La peste*, c'est surtout la peste brune, l'univers nazi, l'univers concentrationnaire». Camus avalou esta lectura, estendéndoa a calquera forma de opresión.

Je veux exprimer au moyen de *La Peste* l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. *La Peste* donnera l'image de

ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence et celle de la souffrance morale (Camus, *Carnets*, en 2006b: 1400).

La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe [...] La terreur a plusieurs visages, ce qui justifie encore que je n'en aie nommé aucun pour pouvoir mieux les frapper tous. Sans doute est-ce là ce que l'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies (Barthes, 2002).

Dende este punto de vista cómpre interpretar todo o que evoca o encerro e a prisión: sentinelas, altos muros de cemento, corentena, excluídos, portas de entrada, intentos de evasión, campos de illamento...; así como as referencias ao control da información, a instauración do toque de queda, as revoltas, as medidas de aprovisionamento, as foias, os cadáveres, o forno crematorio, a comparación coa guerra: «pestes e guerras collen a xente sempre igual de desprecauida» (p. 49). Así mesmo, son funcionais os vocábulos que designan dor, desazo, anguria, inquietude, pesar, estupor, afliximento, malura, desespero...

Con todo, a alegoría presentada é polisémica: a peste, ademais de se converter na unidade de medida do tempo, que dende a segunda parte da novela pasa a contabilizarse polas semanas que decorren até a fin da praga, concentra máis significados: é pecado (Paneloux atribúelle unha orixe divina e un carácter punitivo), sufrimento, pena de morte, inxustiza, separación, exilio, fatalidade, destino, terror, crueldade, violencia, a morte dun neno inocente...: «É a vida, iso é todo» (p. 326). O simbolismo, coma no resto de aspectos comentados, convive ao longo das páxinas coa linguaxe médica referencial asociada á doenza, aos síntomas, ás prácticas, etc.: epidemia, prostración, contaxio, profilaxe, síndrome, quentura, dores de cabeza, golsar, supurar, incisións, bubóns, abscesos, ganglios, manchas, fedor, pulso filiforme, pulsátil, remisión matinal...

7. Cabo

Neste traballo, tratamos de achegarnos a algúns dos elementos funcionais de *A peste* que tivemos presentes na nosa tradución, entre eles, as características formais do relato, as da crónica, que abranguen á súa vez outras modalidades discursivas coa pretensión de reforzar a obxectividade narrativa e afianzar a veracidade, xunto a transicións líricas e pincladas de ironía. Así mesmo, tentamos respectar o rexistro que representa a dimensión colectiva da historia, responsabilidade dun narrador cuxa identidade se desvela ao final, dotado dun estilo neutro, sobrio, desapaixonado, reticente a calquera exaltación heroica, no que predomina a impersonalidade como fórmula de ocultación e fusión cunha comunidade; e, asemade, o rexistro da dimensión individual, afondando nos personaxes para evidenciar o estilo máis elíptico

de Tarrou, acorde co misterio sobre as súas orixes e actitudes, até que se desvela o seu pasado; a obsesión lingüística de Grand no ámbito da creación; o estilo máis expeditivo de Rambert e a súa tendencia a ir «dereito ao rego» (p. 21) etc. Atendemos tamén ao carácter alegórico da novela, que remite decontino a sucesivas realidades, sexa o nazismo ou calquera outra tiranía, sexa o populismo cargado de mentiras, pois «o bacilo da peste non morre nin desaparece endexamais» (p. 328) e pode adoptar nomes diversos.

As autoridades que tardan en afrontar a realidade, as medidas de confinamento, as diferentes maneiras de reaccionar: negación, menosprezo, pánico, fuxida... ou o compromiso e a entrega do doutor Rieux levan inexorablemente a establecer concomitancias co contexto presente. Se cadra agora máis ca nunca, sabemos que a peste está moi preto, que o caos pode asolar o ser humano en calquera momento e poñer a proba a nosa solidariedade e a nosa condición de seres humanos. Oxalá descubramos «o que se aprende no medio das pragas: que hai nos homes máis cousas dignas de admiración ca cousas merecentes de desprezo» (p. 328). Talvez, como clásico que é, a partir de agora, *A peste* de Camus adquiera novos significados para todos e todas nós.

Bibliografía

- BARTHES, Roland 2002. *Oeuvres complètes I (1942-1961)*. París: Seuil.
- BLANCO ILARI, Juan Ignacio 2016. «Preservar la experiencia: sobre el imperativo metodológico de Albert Camus». En *Franciscanum*. 166, vol. LVIII, p. 21-48. [Disponible en liña: <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v58n166/v58n166a02.pdf> – 15/03/2020].
- CALVINO, Italo 1991. *Perché leggere i classici*. Milán: Mondadori.
- CAMUS, Albert 1955. *La Peste*. París: Gallimard (347ª ed.).
- 1957a. *Réflexions sur la Guillotine II*. París: Nouvelle Revue Française.
- 1957b. *Discours de Suède*. París: Gallimard.
- 2006a. *Oeuvres Complètes*. Tomo I. 1931-1944: *Révolte dans les Asturies – L'Envers et l'Endroit. Noces – L'Étranger – Le Mythe de Sisyphe – Caligula – Le Malentendu – Articles, préfaces, conférences (1931-1944). Écrits posthumes: Premiers écrits (1932-1936) – Le théâtre du travail – Le théâtre de l'équipe – La Mort heureuse*. París: Galimard.
- 2006b. *Oeuvres Complètes*. Tomo II. 1944-1948: *Lettres à un ami allemand – La Peste – L'État de siège – Actuelles I, chroniques 1944-1948. Articles, préfaces, conférences (1944-1948). Écrits posthumes: Textes épars (1945-1948) – L'impromptu des philosophes – Carnets 1935-1948*. París: Gallimard.
- 2008a. *Oeuvres Complètes*. Tomo III. 1949-1956: *Les Justes – L'Homme révolté – Actuelles II, chroniques 1948-1953 – Les Esprits – La Dévotion à la croix – L'Été – Un Cas intéressant – La Chute – Requiem pour une nonne – Articles, préfaces, conférences (1949-1956) – Écrits posthumes: Textes épars (1949-1956) – Les Silences de Paris – Recherche et perte du fleuve – Orgueil*. París: Gallimard.

- 2008b. *Oeuvres Complètes*. Tomo IV. 1957-1959: *L'Exil et le Royaume – Réflexions sur la guillotine – Le Chevalier d'Olmedo – Discours de Suède – Actuelles III, chroniques algériennes 1939-1958 – Les Possédés – Articles, préfaces, conférences (1957-1959). Écrits posthumes: Textes épars (1957-1959) – La Postérité du soleil – Le Premier Homme – Carnets 1949-1959. Supplément: Articles divers – Écrits posthumes*. Paris: Gallimard.
- 2018. *A peste*. Tradución do francés de Xavier Senín e Isabel Soto. Santiago de Compostela: Hugin e Munin.
- EDWARDS, H. Peter 1988. «Le portrait de la femme dans *La peste*: dans le vide actantiel». En *Initial(e)s*. Vol. 8, p. 39-43. [Disponible en liña: <https://ojs.library.dal.ca/initiales/issue/view/537-27/03/2020>].
- ETIEMBLE, René 1947. «Peste ou Péché». En *Les Temps Modernes*. N° 26, p. 9.
- FERNANDEZ, Jacques 2019. *El primer hombre*. Tradución do francés de Isabel Soto. Madrid: Alianza Editorial.
- GRÉGOIRE, Vincent 1995. «L'effacement féminin dans les romans d'Albert Camus». En *Dalhousie French Studies*. Vol. 33, p. 97-112.
- GUISAN, Gilbert 1964. «Esquisse stylistique de *La Peste*». En *Cahiers de l'AIEF*. N° 16, p. 31-41. [Disponible en liña: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2456-19/03/2020].
- MONTGOMERY, Geraldine F. 2004. *Noces pour femme seule: le féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus*. Amsterdam / Nova York: Rodopi.
- MOUNGA, Bauvarie e DENDALE, Patrick 2016. «De l'usage du pronom on dans le discours du narrateur de *La Peste* d'Albert Camus». En *Études Romanes de Brno*. N° 37, p. 167-180. [Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/308858791_De_l_usage_du_pronom_on_dans_le_discours_du_narrateur_de_La_Peste_d_Albert_Camus-18/03/2020].
- PICON, Gaëtan 1970. «Remarques sur *La peste*». En *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier Frères.
- RIVAS VERGARA, Matías 2018. «Pensar en imágenes. La escritura de la experiencia como estilo literario y filosófico en Albert Camus». [Disponible en liña: <https://www.teseopress.com/ejerciciosdelpensar/chapter/41/-18/03/2020>].
- SERVOISE, Sylvie 2013. «Langage et vérité chez Camus. Les voix du roman». En *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 113, p. 879-892. [Disponible en liña: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-879.htm-20/03/2020>].

CHATOLAS GANDUXADAS NO MATO NEGRO. A TRADUCIÓN D'A CÁMARA DO SANGUE

María Reimóndez
mreimondez@gmail.com

[Recibido 14/04/20; aceptado 06/07/20]

Hai un certo tempo xa que a escrita das mulleres brancas heterosexuais británicas ou estadounidenses deixou, por cuestión política e estética, de interesarme. Recoñezo o valor de Woolf, das Bronte, de Austen, mais a fenda descentrada do meu interior busca incesante as que quedaron do outro lado dos seus relatos. Tanto o meu interese vital como o trazado político e práctico da miña vida estableceu hai xa décadas a conexión con outros lugares e outras voces. Mais, por veces, o accidente ou a fortuna pon no noso camiño textos que, mesmo sen saíren dese marco, ofrecen visións que quedaron bastante máis invisibles ao canon ca as dos nomes que arriba mencionei, mesmo compartindo as características iniciais da hexemonía. E ese accidente ou fortuna chegou ás miñas mans na proposta que Andrea Jamarido e David Cortizo me fixeron de traducir *The Bloody Chamber* de Angela Carter ao galego.

Teño para min que Angela Carter sobrevive no canon británico como ela describe os ollos do *canis lupus* no seu magnífico relato n' *A compañía dos lobos*, como chatolas ganduxadas nun mato negro. Dentro dese contexto de canon fundamente colonial, a súa obra brilla cun escintilar intrigante e interrogante. Non podemos negar que é unha autora coñecida e valorada¹, se ben resulta bastante perturbador comprobar o exceso de atención morbosa que recibe a súa vida fronte á súa obra². Este fenómeno da crítica patriarcal que acontece con moitas autoras é aínda máis marcado cando estas abren relatos nos que falan do desexo e da sexualidade feminina como algo libre e salvaxe, non supeditado á ollada patriarcal dos popes literarios.

1 No 2008, *The Times* elixiuna entre as cincuenta escritoras e escritores británicos máis relevantes dende 1945. En: <https://www.thetimes.co.uk/article/the-50-greatest-british-writers-since-1945-ws3g69xr90>.

2 Abonda con ver a introdución que Joan Acocella fai de *The Bloody Chamber* na edición de Everyman's Library con data de 2018. Parece increíble que aínda a día de hoxe o foco de atención dunha introdución dun texto supostamente canónico sexa o interese morboso na vida amorosa e sexual de Carter.

Esta obsesión patriarcal que envolve a recepción crítica das obras obvia, porén, aspectos importantes que poden dar claves de lectura e iluminar co seu brillo as interpretacións daquelas que temos que traballar cos seus textos. Sen ir máis lonxe, o feito de que Carter se dedicase á tradución. Pouco se ten analizado a influencia que o traballo de tradución ten sobre as persoas que se dedican á escrita propia³. E non falo aquí do campo da chamada “autotradución”, tan criticable dende unha óptica feminista como unha constante reificación da figura patriarcal do autor (dado que as traducións só cobran interese porque as fai a mesma persoa que escribiu a obra orixinal). Falo do feito de que as tradutoras que tamén escribimos adoitamos beber de fontes literarias un chisco diferentes, que deixamos que a nosa lingua se vaia facendo híbrida con sons ou retrincos doutros lugares. Xa non digamos, como teño analizado noutros espazos, da influencia que as obras traducidas tiveron e teñen no estímulo da escrita feminista nas diversas linguas do mundo.

No caso de Carter, creo que resulta innegable a marca da tradución e do seu interese por outros espazos xeográficos na súa produción dunha ollada nova sobre materiais moi vellos. O seu coñecemento dos contos clásicos europeos (que eu non denominaría contos tradicionais, porque en galego iso é outra cousa e provén doutra tradición) con todas as súas versións, sexualidade e crueldade, xermola unha reforma dos materias sen precedentes. No mato mesto e escuro do relato patriarcal adquirido sobre os papeis de homes e mulleres na sociedade occidental, a escrita de Carter ilumina. E non ilumina só tematicamente, senón que a chatola máis escintilante da obra carteriana é, sen dúbida, a súa linguaxe formidable.

En certo sentido, poderíamos aventurar que Carter torna as estruturas da “boa escrita” da lingua inglesa (as frases curtas, a simplicidade das ideas, esa infección que agora se nos quere transmitir ao resto de linguas nunha colonización máis da hexemonía lingüística) e as retorces coma as pólas dunha silveira grosa que se vai enguedellando, cos seus espiños, ao redor do noso entendemento. Como tradutora non podo evitar pensar na influencia que o francés de Perrault puido ter na escrita de Carter. Porque a tradución crea fragas invisibles e fundamentais, como teño defendido noutros lugares, para a escrita feminista.

É así que cando *The Bloody Chamber* chega a min, a miña lectura revístese dunha serie de capas que fan da súa tradución un labor complexo e fascinante. No enfoque feminista da tradución, do que teño falado en tantas ocasións, é fundamental tirar sentido das estratexias subversivas que o texto orixinal nos presenta. Tamén, entender o noso papel de mediadoras entre dúas culturas feministas diferentes.

Traducir esta obra cara ao galego foi unha sorte indescribible. Porque, na intersección da nosa identidade, este texto abre aínda máis as posibilidades de subversión mesmo ca no orixinal. Dende o galego, temos a posibilidade de entender ata que punto as protagonistas rachan co marco de

3 Tanto é así que este ano o congreso internacional da Angela Carter Society está dedicado a esta faceta nada explorada do seu traballo literario. En: <https://angelacartersociety.com/annual-conference/acs-conference-2020>.

relación dado porque non é só que coñezamos os seus referentes, senón que temos para engadirilles os propios. Así, podemos entender como as estratexias subversivas de Carter non se atopan só no xeito en que revira o protagonismo das mulleres nos contos clásicos europeos e nos ofrece sorprendentes e impactantes resolucións. Tampouco, no feito de espilos de todas as capas de bonitura que factorías como a Disney foron apoñendo sobre eles. As protagonistas de Carter son libres, indómitas, afoutas e desexantes. Moitas delas, coma a protagonista d'A señora da casa do amor ou dos relatos nos que o animal se torna protagonista, redefinen o abxecto como poderoso. A salvación, en todos os casos, chega polo contrario do que nos fora inculcado nos relatos patriarcais: polas alianzas con outras mulleres, polo valor propio das protagonistas, pola aceptación do salvaxe e animal.

Todo isto podemos entendelo polas referencias á Carapuchiña vermella, á Bela durminte, á Bela e a Besta. Mais o noso contexto cultural engade outras capas mediante as escollas, por exemplo, dalgúns dos títulos dos relatos. Podería empezar con "The Erl King". Admito que é este un dos meus relatos favoritos de toda a colección pola descrición intensa que fai da fraga, polo xeito en que nos fai entrar no sopor da protagonista e polo sobresalto dun final tan maxistral como inesperado. No orixinal, o título fai referencia á lenda de orixe nórdica logo popularizada por Goethe a través do alemán na que este espírito maligno do bosque secuestra mozas para narcotizalas e asasinalas. Non é doado atopar unha solución para esta cuestión, dado que as referencias en galego a seres dos bosques (elfos, trasgos...) carecen do aire sinistro que contén o relato e por suposto non teñen a máis mínima relación co contido da lenda. Chama moito a atención que nas traducións a outras linguas romances próximas (tema que daría para un estudo en si mesmo) o título deste relato se simplificase precisamente con termos como "elfo". No meu caso, decidín recorrer á cultura do norte peninsular para rescatar unha figura que pode ter ese aire sinistro de habitante dos bosques e fragas: o Busgosu. É esta unha figura ambivalente, cunha caracterización por veces positiva (suponse que coida os pastores no bosque), mais tamén ameazante (suponse que o seu bico transmite a tuberculose e fai a persoa morrer lentamente). Sen desvelar moito do conto, a ambivalencia da figura representa un papel fundamental na narración e encaixa nun marco de referentes que doutro xeito se nos faría inintelixible.

Igualmente é importante destacar o título doutro dos relatos, The Werewolf, que en galego traducín como Lobisalgo. É este un moi bo exemplo de moitos onde só un enfoque feminista das obras salva a forza rebelde da lectura na tradución. Unha interpretación patriarcal do título levaríanos a traducir directamente "werewolf" como lobishome. Porén, a intriga e sentido deste relato é desfacer precisamente a ambigüidade do inglés coa sorpresa final desta salvaxe reescrita de Carapuchiña, ao desvelar que o lobo en realidade non é quen agardariamos, tampouco no que se refire ao seu xénero. Traducir o título sen deixar esa neutralidade de xénero implica desfacer a experiencia de sobresalto que as resolucións carterianas nos ofrecen, xogando a miúdo coas expectativas patriarcais para facernos saltar na cadeira. Este último caso fai pensar ata que punto os enfoques patriarcais da tradución fanan a creatividade

das tradutoras, ademais de rachar coas cadeas de filiación e afecto entre autoras e lectoras de sistemas literarios e lingüísticos diferentes.

Na intersección entre culturas feministas está tamén a interpretación inevitable dalgúns fragmentos que na nosa lingua ecoan aínda máis forte coa crítica de Carter á representación das mulleres como eternas vítimas sen vontade da violencia sexual no proceso de indefensión aprendida do que os contos clásicos son parte fundamental. No entendemento patriarcal destas narracións e tamén dos nosos contos tradicionais, os lobos, os busgosus, os entes dos montes eran sinónimo da ameaza da violencia sexual cara ás mulleres. Esta intersección vese reforzada pola nosa propia bagaxe de crítica cultural feminista en galego en momentos coma este: «If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you». Resulta inevitable sentir, como feminista, o ecoar subversivo dun poema que gaba a violación do autor que asina a letra do noso himno. Na tradución, o eco materialízase, irónico e cunha certa xustiza poética: «Se albiskas un home espido antr'os pinos, bótate a correr coma se te levase o demo».

Máis, como xa mencionei, o máis indómito e ameazante da escrita carteriana é, sen dúbida, a propia linguaxe. A nosa lingua, grazas ao noso contacto lingüístico tan próximo á terra e tamén aos contos tradicionais (agora si) das que moitas bebemos, ofrece unhas posibilidades infinitas á hora de falar de forma exacta e salvaxe do monte, dos lobos, das tebras, do frío, das fragas. Aí, a palabra exacta non é sempre a evidente (por exemplo en moitos casos o “forest” inglés é, en realidade, monte en galego). Cómpre, tamén, revirar a linguaxe igual que o fai Carter, creando unha enxurrada de palabras que son espectros doutras, é dicir, que nos lembran a algo coñecido mais distinto para crear o mesmo clima alleante, moi a miúdo sinistro coa súa espectralidade: o ouveo ouleante dos lobos, o vestido xogantín, a faciana desasinada polos anos (en inglés “unsigned”) ...

Igualmente, as longas frases requintadas (o inicio *d'A cámara do sangue* abre cun parágrafo dunhas oito liñas, algo certamente inaudito na lingua inglesa) traballan a favor na tradución ao galego, onde tanto o xénero gramatical e outras concordancias axudan a manter o sentido dun xeito por veces máis claro ca o do inglés. Teño aquí que facer por forza unha nota sobre a insistencia que a miúdo escoitamos dende os círculos de lingüística feminista que toman como modelo único o inglés para os seus estudos e a partir del defenden (e as estudosas falantes de linguas romances parece que asimilan) a necesidade de aspirar a unha linguaxe “neutra” dende o punto de vista do xénero (coma se o inglés, por certo, fose unha lingua “neutra”!). Se ben debemos traballar con creatividade por unha linguaxe inclusiva sobre todo nos rexistros administrativos, estas supostas aspiracións (que, curiosamente, nunca usan linguas verdadeiramente neutras en canto ao xénero gramatical coma o crioulo haitiano) por veces nos fan esquecer que o xénero gramatical é unha fortuna que temos e que, aplicada correctamente sen os nesgos do enfoque patriarcal da lingua, ofrece unha capacidade enorme para a concreción, para saber de que ou quen se fala en cada momento. Tamén, un espazo produtivo para producir un terceiro xénero neutro se for preciso e para traballar literariamente os desafíos

que as autoras feministas noutros idiomas (en contenda elas tamén coas súas linguas propias) nos formulan.

Para concluír, *n'A cámara do sangue* cada palabra conta, cada trazo é unha chatola imprescindible para alumear a noite ou enchela de tebras. A súa tradución é, tamén, un traballo que sería imposible sen un acompañamento editorial e de revisión respectuoso e impecable. Nese sentido, debo agradecer a profesionalidade da edición realizado por parte de Andrea Jamaro e David Cortizo e da revisión de Raquel Vila, un labor fundamentalmente respectuoso e atento ás escollas que ofrecín, fosen ou non ortodoxas no sentido que ás veces se malentende no contexto editorial galego. Porque se algo é a escrita de Carter é salvaxe, o contrario do ortodoxo, e de ningún xeito eu estaba disposta a domesticala en galego; máis ben ao contrario pois unha escrita salvaxe require de ollos coma chatolas escintilantes para traducila. Non é de estrañar, abofé, que ao establecemento patriarcal este tipo de enfoques lle sigan dando medo.

THE VIRGIN AND THE GIPSY.
DESCUBRIMENTO PAIO E LUCIDEZ VIVAZ QUE ATRAVESA
SÉCULOS

Lara Domínguez-Araújo
laradoar@uvigo.gal

[Recibido 15/04/20; aceptado 06/07/20]

Contra o verán de 2017 tiven a fortuna de recibir a encarga das Irmás Cartoné de traducir ao galego *The virgin and the gipsy*, unha obra escrita en 1929 por D. H. Lawrence que relata o espertar sensual dunha rapaza burguesa, filla dun vigairo, que procura o seu lugar fronte á opresión familiar e social da Inglaterra profunda. A novela, escrita hai case un século, penetra con agudeza na complexa psicoloxía dos personaxes e dá conta dos nesgos e desequilibrios de xénero, etnia, clase, idade, orixe etc. presentes na sociedade inglesa da altura, dun xeito que, pola súa lucidez e iconoclastia, aínda resulta familiar na Galicia dos anos vinte deste milenio.

Traducila foi unha delicia chea de retos, algúns deles relacionados coa data de creación da obra e coa destreza do autor e outros comúns á literatura en lingua inglesa, por teren que ver coas características diferenciais desta fronte á galega. Neste breve texto presentarei e xustificarei as solucións tomadas para algúns deles.

Un dos primeiros termos cuxa tradución requiriu unha pescuda e reflexión especiais foi o substantivo ‘*Mater*’, que aparece no propio texto como a denominación utilizada pola familia protagonista para referirse á avoa, tanto na súa función nominativa como vocativa; un termo no que se detén especificamente a voz narradora e que semella por tanto digno de salientar: «And the rector, of course, was the most important person, after Granny. They called her The Mater». O emprego desta palabra, maioritariamente británico, manifesta na actualidade unha connotación informal ou coloquial (mesmo humorística) e, dado o seu carácter de linguaxe cotiá, consideramos nun primeiro momento a utilización da forma “a mamá” —moi empregada, seguida do nome propio, nalgunhas zonas de Galicia para referirse ás avoas e que nos consta se utilizaba xa a principios do século pasado—. Porén, no momento no que discorre e se escribe a novela, a forma “the mater” en inglés británico semellaba equivalente á denominación “nai”, traída directamente da palabra latina e con reminiscencias aínda arcaicas e formais. Esta foi a razón pola que nos decantamos pola denominación “madre”, cuxas primeiras acepcións casan mellor coas do termo ‘mater’ na Inglaterra de hai un século

(«nai» e «tratamento de respecto que se lle dá á nai dun», segundo o Dicionario da Real Academia Galega) e que tamén se emprega tanto en nominativo como en vocativo. Así, cando o seu fillo lle pregunta «Now, Mater, are you ready?» a nosa tradución di «—Entón, Madre, está lista?». Neste caso tamén poderíamos optar polo posesivo arcaico “mi madre”; porén, pareceunos máis oportuno non engadir máis trazos (de relación ou parentesco) á expresión nominal e transmitir a distancia formal filiomaterna unicamente co termo “madre”, de xeito idéntico a cando fai uso dela a voz narradora.

No exemplo anterior vemos tamén unha decisión habitual que cómpre tomar ao traducir desde o inglés ás linguas romances, no que respecta aos pronomes e verbos en segunda persoa —nos que o inglés non distingue entre tratamento formal e informal— e que, no caso antedito, a nosa tradución escolleu a forma de cortesía cara á avoa (vostede) por parte dun dos seus fillos. En cambio, cando a protagonista fala coa súa irmá, o modo de dirixirse é informal (ti) e procuramos que reflectise a fala coloquial da moza, que ilustramos co seguinte diálogo, ateigado de trazos da oralidade (“oh”, “you know”...):

“Yvette, you’ve got to tell us what she said to you,” cried Lucille, in the teeth of Yvette’s silent will not to be asked. “Oh, nothing at *all* thrilling,” said Yvette, with false warmth. “Just the usual old thing: a dark man who means good luck, and a fair one who means bad: and a death in the family, which if it means Granny, won’t be so *very* awful: and I shall marry when I’m twenty-three, and have heaps of money and heaps of love, and two children. All sounds very nice, but it’s a bit too much of a good thing, you know.” “Oh, but why did you give her more money?” “Oh well, I wanted to! You *have* to be a bit lordly with people like that--”

—Yvette, tes que nos contar o que che dixo —exclamou Lucille, malia a vontade silente de Yvette de que non lle preguntasen.

—Boh, nada emocionante, para nada —dixo Yvette, cunha falsa calidez—. O típico de sempre: un home moreno que significa boa sorte, e un loiro que significa mala, e unha morte na familia, que se se refire á avoa, tampouco vai ser tan horrible; e que vou casar con vinte e tres anos, e ter moreas de cartos e de amor e dous fillos. Todo soa moi ben, pero é un pouco demasiado bo... non?

—Pero... daquela, por que lle deches cartos?

—Boh, porque quixen! Haiche que ser un pouco distinguida coa xente así...

Na nosa tradución a conversa inclúe expresións que pensamos que encaixarían na fala dunha moza galega actual (“boh”, “para nada”, “non?”, “típico”...) pero evitan trazos demasiado modernos que resultasen pouco cribles no momento da novela, no que se combina esta fala coloquial con outras formas de tratamento como “señorita” ou “señora”. Ademais, este exemplo ilustra a necesaria adaptación ortotipográfica ás convencións da lingua de chegada: as comiñas inglesas substitúense polo trazo longo no caso dos diálogos e a cursiva para trasladar énfase desaparece e transmítese mediante outros recursos, propiamente lingüísticos, de expresión en galego. Nomeadamente, no exemplo antedito, “nothing at *all* thrilling” tradúcese como “nada emocionante, para nada”, “won’t be so *very* awful” como “tampouco vai ser tan horrible” e “you *have* to be a bit lordly” “haiche que ser un pouco distinguida”.

Por outra banda, o xénero tamén é unha dificultade habitual na tradución do inglés ás linguas romances, posto que adoita implicar unha especificación maior da que reflicte o orixinal. O primeiro exemplo aparece xa na primeira páxina cando a voz narradora se pregunta polo motivo da fuxida da nai e consecuente abandono da protagonista:

Why did she go? Why did she burst away with such an éclat of
revulsion, like a touch of madness?
Nobody gave any answer. Only the pious said she was a bad woman.
While some of the good women kept silent. They knew.

No orixinal este último pronome persoal, “they”, parece referirse ao suxeito da frase anterior (“some of the good woman”) e, xa que logo, non hai dúbidas sobre o seu xénero feminino. Porén, o sintagma “the pious” non informa nin do número nin do xénero das persoas ás que alude, polo que nos vemos na obriga de supoñelos ou buscar a maneira de comunicar a mesma indefinición en galego sen perder a sinxeleza e concisión do orixinal. Descartado o singular pola ausencia de referentes textuais dese número antes ou despois da frase —e a improbable mención a Deus que se deduce do significado contextual—, optamos polo plural.

Con respecto ao xénero, a solución máis común —antes da xeneralización da sensibilidade igualitaria tras a folga xeral feminista de 2018— sería a especificación en feminino (pois seguramente se trate de mulleres, se atendemos á maioría sociolóxica da comunidade devota da época) ou ben a inclusión de homes e mulleres mediante a utilización do masculino como xénero gramatical non marcado. Con iso e con todo, preferimos utilizar unha linguaxe inclusiva que non especifícase nin máis nin menos que o orixinal en inglés, e por iso empregamos o colectivo “xente” que, asemade, evita a ambigüidade referencial inherente á utilización do masculino (que pode interpretarse literalmente como tal, para referirse só aos homes piadosos, ou como xénero non marcado e incluír, xa que logo, a todas as persoas desa calidade):

Por que marchou? Por que lle deu por liscar nun relampo de
repulsión así, coma un desvarío?

Ninguén deu resposta ningunha. Só a xente devota dixera que aquela era unha mala muller, mentres algunhas mulleres boas gardaron silencio; elas sabían.

Noutros casos, no entanto, optamos por empregar o masculino como xénero non marcado, pois o contexto non deixaba dúbidas sobre a súa referencia a un colectivo mixto e buscar unha forma máis inclusiva implicaría intervir no texto dun xeito que resultaría estraño e contradiría, na nosa opinión, a ideoloxía do autor, como acontece no exemplo seguinte coa tradución de “the occupants”:

Yvette’s heart gave a jump. The man on the cart was a gipsy, one of the black, loose-bodied, handsome sort. He remained seated on his cart, turning round and gazing at the occupants of the motor-car, from under the brim of his cap.

O corazón de Yvette deu un chimpo. O home do carromato era xitano, un xitano guapo, moreno e relaxado. Seguiu sentado no carro, volvendo a vista e ollando os ocupantes do coche por debaixo da viseira.

Por último, outra característica habitual dos textos ingleses é a permisividade na repetición léxica que, trasladada literalmente, resultaría nun texto estilisticamente pobre en galego, e que se evitou sempre, buscando sinónimos ou referencias que resultasen naturais na lingua de chegada, como se pode ver, nun exemplo moi sinxelo, coa palabra “cart” na cita anterior.

En resumo, traducir *A virxe e o xitano* supuxo un reto ben gozoso pola calidade e interese da obra e a vixencia, intelixencia e ritmo do relato. A súa lectura ofrece materia abonda para unha análise interseccional que saliente o contraste evidente entre o protagonismo feminino —por unha banda— e xitano —pola outra— que dá título á novela e a perspectiva androcéntrica, branca e así e todo moderna e incisiva do narrador. Trátase, en definitiva, dunha obra brillante dun autor non exento de cativezas e contradicións, que viviu dun xeito singular e libre, e cuxa novela *The virgin and the gipsy*, retrato psicolóxico rico e audaz dun mundo en transición, merece ser lida e gozada sen dúbida polas xeracións vindeiras.

**UNHA MULLER PERDIDA:
A ENTRADA DE WILLA CATHER NO PANORAMA EDITORIAL
GALEGO**

Antía Veres Gesto
antiavx@gmail.com

[Recibido 30/03/20; aceptado 05/06/20]

En 1923 vía a luz nos Estados Unidos unha breve novela da autora Willa Cather, *A Lost Lady*. Do outro lado do océano, xurdía, case cen anos despois, a iniciativa de crear a súa versión galega nunha pequena editora de Compostela. Neste artigo trato de analizar a obra e o traballo que me levou á súa tradución ao galego, *Unha muller perdida*, publicada no ano 2018 pola editorial Hugin e Munin e recoñecida co XVIII Premio de Tradución Plácido Castro. Examino, nun primeiro momento, o contexto xeográfico, histórico e social que arrodea a autora e a súa obra, ademais de afondar na relación que se desenvolve entre a editora e a tradutora, da que adoitan nacer interesantes debates lingüísticos. Nun segundo bloque, abordo aspectos máis específicos da tradución, coma as estratexias que emprego nas partes narrativas e dialogadas, o uso da fraseoloxía para proporcionarlle naturalidade ao texto meta e, por último, as solucións que lles dei a distintos problemas tradutolóxicos concretos que se me presentaron ao longo da obra.

1. Estrutura da análise

En primeiro lugar, levo a cabo unha análise arredor da obra que ofrezca información para entendela no seu contexto e así poder reflexionar sobre a maneira en que encaixa no sistema literario galego e contribúe ao seu enriquecemento. Para iso, guíome polo modelo de carácter descritivo que propoñen Lambert e Van Gorp (1985), o cal segue unha estratexia que vai do xeral ao individual. Polo tanto, en primeiro lugar recado datos sobre os aspectos macrotexuais da obra, isto é, contemplo elementos coma a autora, os contextos socioculturais nos que se desenvolveu o texto, a acollida da obra, o tipo de encomenda de tradución, o público etc. Unha vez examinados estes compoñentes, conséguese unha idea xeral dos puntos máis importantes nos que cómpre fixarse na tradución. En segundo lugar, procedo á realización dunha análise da microestrutura, é dicir, poño o foco no texto propiamente dito: a selección de palabras, o narrador, os niveis da linguaxe etc.

2. Análise macrotextual

2. 1. Unhas pinceladas sobre a vida da autora

Comezo, pois, cos aspectos macrotextuais. Antes de nada, estudo aqueles elementos biográficos da autora que resultan interesantes en relación coa tradución desta novela. Neste caso, a biografía é moi relevante para a análise da súa obra, posto que Willa Cather (1873-1947) leva todas as historias que relata ás vivencias persoais da súa infancia (lugares, xente, falas...) nas Grandes Planicies estadounidenses. Transpórtanos coa súa escrita a un contexto xeográfico e temporal moi distinto do noso, cunhas descrições e cun uso da linguaxe excepcionais. Así, *Unha muller perdida* está ambientada en Sweet Water, unha poboación cun topónimo ficticio que, na realidade, leva o nome de Red Cloud, a vila onde Cather viviu boa parte da súa infancia, situada en Nebraska. Ao longo da obra, a autora menciona outros lugares reais, coma a propia Nebraska, Denver ou California, pero prefere deixar no anonimato o lugar que a viu crecer. Cabe mencionar que xa o fixera noutras ocasións, pois Red Cloud aparece en *O Pioneers!* (1913) como Hanover e en *My Ántonia* (1918) como Black Hawk. Destaco o elemento xeográfico en primeiro lugar porque é, precisamente, un dos trazos máis característicos da escrita de Cather, en cuxas novelas describe cunha gran mestría a vida da fronteira, isto é, o desenvolvemento do Vello Oeste americano nas Grandes Planicies.

Willa Cather naceu en Virxinia no ano 1873, pero aínda sendo unha nena marchou vivir á xa mencionada localidade de Red Cloud, en Nebraska. Estudou na Universidade de Nebraska e traballou en varias revistas e na docencia antes de dedicarse por completo á literatura, eido ao que contribuíu tanto con novelas coma con relato, con ensaio e con poesía. Pasou dez anos en Pittsburg (California, onde, como xa mencionei, tamén se desenvolve parte da novela) antes de mudarse a Nova York, onde viviría coa súa compañeira, Edith Lewis, dende os 33 anos ata o seu pasamento, en 1947.

2. 2. A obra literaria de Willa Cather

Canto á súa obra literaria, os títulos que adoitan mencionarse son *My Ántonia*, ante todo, e *One of Ours*, gañadora dun Premio Pulitzer. Esta, así e todo, non gozou dunha acollida todo o positiva que se podería agardar. Porén, a nosa breve novela, *Unha muller perdida*, de 1923, que se publicou pouco despois, serviulle á autora para afianzarse e para recuperar a confianza desas voces críticas, pois logrou unha moi boa valoración xa no seu tempo. Está perfectamente aliñada co resto da obra da autora, que se centra sobre todo na descrición da súa época e da sociedade estadounidense. A Cather, filla dunha familia de orixes europeas, atraíana moito as historias de todas aquelas persoas inmigrantes que chegaban ás chairas virxes de Nebraska para, coa súa suor, crear unha vida e desenvolver unha nova sociedade de progreso. Para darlles forma ás súas narracións, inspiradas en todas esas xentes, adopta un ton nostáxico, co que pon de relevo os principios de esforzo e de sacrificio que ela tanto valoraba.

No tocante á recepción da súa obra, Willa Cather é unha autora clásica de culto que hoxe en día goza dun gran recoñecemento en todo o

mundo. Proba da boa aceptación da súa obra é o feito de que esta foi traducida a múltiples idiomas: o portugués, o español, o francés, o alemán, o estoniano, o finés, o neerlandés, o grego, o hebreo, o húngaro, o hindi, o italiano e o xaponés son só unhas poucas das linguas nas que se pode ler a obra de Cather. Esta tradución de *A Lost Lady* constitúe a súa entrada no sistema editorial galego, onde aínda non contabamos con traducións de ningunha das súas obras. En relación con este tema da aceptación da obra de Cather, cabe destacar que conseguiu unha boa acollida xa nos seus tempos, algo que considero pertinente poñer de relevo, dadas as dificultades adicionais que debían sortear as mulleres polo simple feito de selo para facerse cun oco en ámbitos tradicionalmente ligados a figuras masculinas, como é o caso da literatura. De feito, foron moitas as mulleres que ao longo da historia decidiron agochar a súa identidade detrás dun pseudónimo masculino ou ambiguo para tratar de lograr unha mellor acollida da súa obra, que pasaba en moitos casos inadvertida se estaba asinada por unha autora (non temos que buscar moito na memoria para chegar a nomes tan coñecidos coma George Elliot ou mesmo J. K. Rowling, que ocultaba o seu nome de pía, Joanne, cunhas ambiguas iniciais) (Costa, 2018). Malia que Willa Cather non asinaba as súas obras con pseudónimo, senón co seu nome real, o certo é que adoptou o nome de William Cather para ir á universidade, onde acudía vestida de home.

2. 3. A editorial e a súa relación coa tradutora

A proposta deste proxecto foi lanzada por Hugin e Munin, editora especializada na publicación de obras traducidas. Tal e como se explica no seu propio sitio web, trátase dunha iniciativa pensada para «introducir no mercado galego unha serie de títulos de literatura estranxeira de prestixio». Neste sentido, cabe destacar o meticuloso traballo de revisión e de corrección ao que somete esta editorial cada unha das súas publicacións, algo que non é unha constante no mundo da tradución de libros. En concreto, *Unha muller perdida* pasou, despois de deixar as miñas mans, por tres persoas máis, a saber, Alejandro Tobar Salazar, Marta Neira Rodríguez e Isabel Soto López. Así pois, tras o traballo de tradución, de revisión e de corrección realizado por min, fíxose unha revisión (cotexando a tradución entregada co orixinal), maquetouse o texto e, xa sobre a maqueta, leváronse a cabo dúas correccións lingüísticas. É fundamental poñer en valor o traballo realizado nas revisións e nas correccións, que tantas veces se pasa por alto, pois é unha peza clave que inflúe en gran medida na calidade final da obra que recibe o lectorado. En todas estas distintas fases de revisión e de corrección, fóronse engadindo melloras, presentando propostas e abrindo debates que contribuíron a acadar o mellor resultado posible, a ofrecer unha lingua de calidade e, así, a dignificar o noso idioma mediante o coidado posto ao traballalo. Entre todas as fases que menciono, a tradución sempre regresou a min para que eu fixese os comentarios que considerase oportunos en relación coas propostas de cambios introducidas.

Penso que é moi interesante plasmar neste punto os debates que se desenvolven ao longo de todo este proceso, xa que tamén definen o proceso da tradución de libros dentro dun sistema editorial e son necesarios para acadar un equilibrio entre os criterios da editora e os da tradutora. No caso

deste proxecto en concreto, á parte de inevitables comentarios sobre cuestións léxicas, terminolóxicas e tradutolóxicas, abordamos temas coma o uso dunha linguaxe inclusiva con respecto ao xénero, a puntuación e a toponimia. Neste último caso, por exemplo, tiñamos dúas posturas distintas: a miña, que sería a de «crear» lingua, coa adaptación de certos topónimos ao galego (nos casos en que era posible), e a do editor, que se baseaba na idea de que debíamos compilar ou glosar a lingua a partir de fontes académicas e, cando non houberse referencias bibliográficas de autoridade, recorrer de xeito prioritario á forma orixinal (e á adaptación segundo criterios filolóxicos formais para alfabetos distintos do noso). Así, a miña proposta comportaba o emprego de formas adaptadas, coma «Montañas Negras» (Black Hills), «Serra Nevada» (Sierra Nevada) ou «Costa Dourada» (Gold Coast). Coido que estas adaptacións axudan a introducirse na lectura e a atopar menos choques culturais no proceso, ademais de facilitar, en moitos casos, un elemento léxico que axuda a contextualizar o tipo de xeografía da que estamos falando (*montañas, serra, costa*). Así mesmo, como pode observarse, aparece un topónimo de orixe hispánica (Sierra Nevada) que designa unha zona conquistada no seu momento durante a colonización española de América. Neste caso, tamén buscaba evitar a introdución dun topónimo nesta lingua, para impedir que o lectorado o percibise como un erro ou unha contaminación. Con todo e iso, na publicación final decidimos seguir o criterio do editor, Alejandro Tobar, que, por outra banda, é igual de válido e só representa unha maneira diferente (e, posiblemente, maioritaria) de achegarse a un mesmo problema tradutolóxico. O motivo de maior peso á hora de tomarmos a decisión foi que no resto de publicacións da editorial xa se seguían esas pautas, de xeito que lle demos a importancia debida á coherencia interna dentro das obras da editora. Ademais, as traducións que eu suxería eran propostas que non gozan dun uso moi xeneralizado, así que, ao usarmos finalmente as formas orixinais, levamos o lectorado a un plano moito máis próximo e fiel á realidade, o cal pode axudarlle a adquirir unha maior conciencia de que se atopa nun contexto alleo, malia que iso implique a perda de certos matices dende un punto de vista semántico (os trazos xeográficos xa mencionados).

2. 4. O lectorado

O público ao que vai dirixido esta obra é un lectorado adulto que concorda co perfil do receptor da obra orixinal. Porén, cómpre ter en conta as importantes diferenzas culturais e históricas que se deben salvar coa tradución para que a obra produza o mesmo efecto no público do texto meta. Como xa queda mencionado, o elemento histórico ten un peso moi importante na obra de Cather, de maneira que ela mesma axuda coa súa escrita a crear un contexto e a somerxer o lectorado galego nunha sociedade completamente diferente, pero coa que comparte valores universais coma o do esforzo, o sacrificio, a admiración, a fidelidade, a loita pola supervivencia, a gratitude etc. Estes serven de fío condutor entre os dous contextos que trata de unir esta versión traducida. Con todo, crin conveniente a introdución dalgunhas notas para explicar certos elementos, sucesos ou costumes cos que o lectorado galego podería non estar tan familiarizado coma o norteamericano, para o que se publicou orixinalmente a obra.

Malia que só son partidaria de utilizar as notas de tradución cando a aparición dunha referencia descoñecida o fai estritamente necesario, xa que me parece que rompen o ritmo da lectura ao introducir un texto alleo á obra orixinal que, as máis das veces, quen está lendo pode buscar se realmente lle interesa obter información ao respecto, neste proxecto considerarei axeitado incluír varias puntualizacións para poñer o noso lectorado en situación, dende un punto de vista tanto cultural coma histórico e xeográfico. Nesta decisión tamén tivo un peso importante o criterio da editora, que acostuma facer edicións anotadas para tratar de enriquecer a visión de quen quere facer unha lectura máis pausada. Así pois, as notas finalmente introducidas n' *Unha muller perdida* tiñan que ver con elementos intertextuais (a revista *Youth's Companion*; a novela *St. Elmo*; o poema *Auld Lang Syne*; *The Rime of the Ancient Mariner*; as coleccións de clásicos do editor Henry George Bohn, e a historia bíblica do Antigo Testamento sobre a chamada de Xaúl a unha nigromante para invocar o profeta Samuel), culturais (un xogo de cartas chamado *whist*; o ponche de ovo, e a superstición estadounidense de que ollar para a lúa por enriba do ombro dereito dá boa sorte, namentres que facelo por riba do esquerdo trae mala sorte), históricos (o presidente estadounidense Grover Cleveland, a histeria feminina, a guerra civil estadounidense, o Grande Exército da República) e xeográficos (o Xardín dos Deuses, que é unha zona de Colorado Springs). Ademais, na obra inclúense uns versos do «Soneto xciv» de William Shakespeare, o cal me levou a botar man da tradución xa publicada en galego dos *Sonetos de Shakespeare*, de Ramón Gutiérrez Izquierdo, e a poñer a debida referencia nunha nota ao pé. Polo tanto, como vemos, as tratadas nas notas son cuestión que podían funcionar con fluidez entre o público estadounidense de comezos do século xx, pero que probablemente xerarían unha certa estrañeza ou dúbida no lectorado galego actual, unha incomodidade que se evita mediante pequenos fragmentos textuais explicativos situados ao pé da páxina.

3. Análise microtextual

Unha vez contextualizada a obra e a súa tradución mediante a análise de varios factores macrotextuais, paso a realizar un exame microtextual, centrado no texto en si.

3. 1. Breve presentación da novela

Unha muller perdida xira arredor do personaxe de Marian Forrester, incuestionable protagonista da obra. Malia a considerable diferenza de idade, Marian casa co rico capitán Forrester, un «home do ferrocarril», isto é, un contratista que contribuíra a construír as vías ferroviarias que conectaban os Estados Unidos, as cales foron un importante símbolo do desenvolvemento. O matrimonio acaba asentándose na pequena localidade de Sweet Water, no Oeste americano. Nun primeiro momento, Willa Cather sitúanos nunha época de esplendor (o florecemento e desenvolvemento da nova sociedade estadounidense, conformada por familias de emigrantes, de «aventureiros valentes», que logran grandes avances co seu esforzo e sacrificio), dende a que logo iremos caendo a medida que avanza a obra e a decadencia se vai introducindo e acaparando todos os aspectos da novela. Así, as novas

xeracións, sempre na procura de rendibilidade, adquiren modos de vida máis individualistas, cómodos e desleixados, e desvincúlanse dos valores e do apego polo espazo dos chamados pioneiros, que se recordan e se enxalzan con nostalxia. Willa Cather descríbeteo á perfección neste fragmento da novela:

O Vello Oeste fora colonizado por soñadores, por aventureiros valentes que, de tan pouco prácticos, resultaban grandiosos. Estes estableceran unha fraternidade cortés, forte en ataque pero débil en defensa, capaz de conquistar mais non de reter. Agora, o vasto territorio que conseguiran quedaría a mercé de homes coma Ivy Peters, que nunca se atreveran a nada, que nunca arriscaran nada. Estes ían beber o espellismo, disipar a frescura da mañá e arrincar de raíz o magnífico espírito de protección da liberdade, a xenerosa e doada vida dos grandes terratenentes. Destruirían o espazo, a cor e a principesca despreocupación do pioneiro e partírianos en anacos rendibles, do mesmo modo no que a fábrica de mistos racha a madeira do bosque virxe.

Ao mesmo tempo, Sweet Water sofre numerosas transformacións («a vila de Sweet Water comezara a mudar e o seu futuro xa non parecía prometedor»), e o matrimonio Forrester comeza tamén a experimentar problemas económicos e físicos co ineludible paso do tempo. Todo isto ocorre de maneira paralela á vida do narrador, Niel Herbert, que abandona a mocidade e entra na idade adulta, a cal lle presenta novas dificultades ante as que ten que sobrepoñerse, coa decepción que iso adoita levar consigo. Tamén con este cambio de idade cambia a súa visión da protagonista da obra, á que nun primeiro momento, coa ollada inocente e idealista da infancia, admira, pero que logo comeza a cuestionar a medida que descobre actos que non están ben vistos pola sociedade machista e tradicional da época, reflectida na mirada deste rapaz.

3. 2. O nacemento da nova muller

Como queda de manifesto, a historia nárrese en terceira persoa dende o punto de vista dun personaxe masculino, o mozo Niel Herbert, a través de quen descubrimos as suspicacias e a admiración que esperta, a partes iguais, esa peculiar muller («ela era diferente das demais veciñas da vila»). Este xeito que ten a autora de presentar a historia da vida dunha muller a través dos ollos dun home representa os tradicionais roles asignados aos distintos xéneros, o sometemento da muller ao home. A visión masculina queda plasmada na perspectiva conservadora deste rapaz, quen lle reprochaba á señora Forrester que, a pesar da decadencia dos valores dos pioneiros e da súa propia familia, ela quixese vivir por enriba de todo, «que non estivese disposta a inmolarse, como viúva de todos eses grandes homes, e a morrer coa era dos pioneiros á que pertencía». No entanto, a nosa protagonista rompe con esa submisión por medio da súa actitude firme, espontánea e, en moitos casos, desconcertante, tomando as decisións que considera máis apropiadas para a súa vida en cada momento sen deixarse levar polos comentarios nin polos rumores da xente

(«Pero eu non podo amolarme polo que digan. Sempre falaron sobre min e sempre o van facer»). Iso provoca unha intensa molestia no mozo, quen se introduce como unha voz antagonista que xulga todas as accións da señora Forrester e que se anoxa a medida que vai descubrindo como a realidade da muller non se adapta á súa moralidade nin á súa visión idealizada de como debería ser unha dama da época. Cabe destacar que o narrador sempre supedita a importancia das mulleres á súa relación cos homes: «era na súa calidade de esposa do capitán Forrester como máis lle interesaba a Niel aquela muller, e era pola súa relación co seu marido polo que máis a admiraba»; «Niel tivo a sensación de que, tamén naquela ocasión, o home adecuado podería salvarla». Deste xeito, a autora dá conta dun cambio incipiente na sociedade da época, o nacemento histórico da nova muller, que encarna uns ideais máis independentes e que trata de romper coas ataduras que a sociedade machista trata de impoñerlle. Con todo, non se pode esquecer que o que Willa Cather trata de facer é debuxar un fiel retrato histórico e social, de xeito que non faltan numerosos comentarios cargados do forte machismo que reinaba na época na súa novela, onde tamén quedan plasmadas as grandes contradicións á hora de valorar unha mesma acción cando o axente é un home e cando é unha muller. Neste sentido, por exemplo, ao falar das aventuras amorosas, vemos como, cando veñen dunha muller, espertan unha enorme indignación e se cualifican de «algo ordinario», namentres que, cando o aludido é un home, a sociedade acepta a conxuntura sen máis: «ninguén pensaba mal del».

3. 3. A linguaxe da novela

Willa Cather emprega nesta novela unha linguaxe moi coidada, marcada por un carácter descritivo, fortemente adxectivado e con abondosas comparacións que fan que os detalles se debuxen na mente do lectorado dun xeito moi vívido. Entre as numerosas descricións, intercala diálogos nos que queda plasmada unha fala natural e característica das distintas clases sociais que representa cada personaxe. Dende o punto de vista da tradución, interésanme ambos tipos de discurso textual, tanto o narrativedescritivo coma o dialogado, pois ambos os dous supoñen un reto ao que lle debo prestar especial atención durante o meu labor.

3. 3. 1. Descricións

Por unha banda, coas descricións en galego teño que tratar de darlles forma a unha paisaxe e a unha sociedade moi concretas e dun xeito moi evocador, tal e como o fai a autora. Diría que as pasaxes descritivas, sobre todo as paisaxísticas, constituíron unha das maiores dificultades da tradución desta obra ao galego. O principal motivo disto é que moitas das especies vexetais e animais que aparecen na novela non se dan no territorio galego, co cal non existe ningún léxico tradicional e común asentado para sinalalas na nosa lingua. A incorporación do nome científico en latín da especie en cuestión ou mesmo, en determinados casos, o uso da palabra en inglés, marcada en cursiva como préstamo, poderían ser opcións viables para unha tradución científica, pero, obviamente, non estaban entre as estratexias aceptables para a tradución de literatura, xa que romperían por completo o fío da historia e a ilusión de

estarmos ante unha obra completa e redonda en galego. Polo tanto, o que fixen foi investigar as linguas romances próximas para dar cun resultado o máis natural e descritivo posible. Así, procurei as solucións que os distintos termos tiñan, no seu caso, en portugués, en español e en francés, e tratei de chegar a unha solución paralela e fundamentada en galego para describir esa paisaxe tan arredada de América do Norte. Poñerei un exemplo deste proceso terminolóxico cunha das plantas que aparecen na historia, o *feathery asparagus*. Como no momento en que fixen a tradución non atopei terminoloxía nin referencias en galego (hoxe en día existe a publicación de 2019 *Os nomes galegos das plantas e árbores*, do proxecto da Chave, que, por certo, ofrece a mesma solución ca min), recorri a linguas parentes. En primeiro lugar, busquei o nome científico da especie vexetal, *Asparagus setaceus*, e a partir de aí cheguei ao termo pertinente en portugués, *espargo plumoso*; en español, *espárrago plumoso*, e en francés, *asperge plumeuse*. Partindo desta base, cheguei á forma que empreguei en galego: *espárrago plumoso*. Canto á palabra *plumoso*, malia que non aparece recollida nos dicionarios xerais que consultei, atopeina, no seu momento, nunha entrada do bUSCatermos e, ademais, considerei que estaba lexitimada a usala porque, por unha banda, existe a palabra *pluma* e, a partir dela, podemos chegar a *plumoso* cun sufixo habitual na nosa lingua, *oso*, e, pola outra banda, tamén existe en todas as linguas veciñas que mencionei antes.

Aquí deixo un exemplo dun deses fragmentos descritivos dunha paisaxe, onde se observa a meticulosidade e a precisión coa que Cather presenta as distintas escenas da novela:

<p>The sky was burning with the soft pink and silver of a cloudless summer dawn. The heavy, bowed grasses splashed him to the knees. All over the marsh, snowonthemountain, globed with dew, made cool sheets of silver, and the swamp milkweed spread its flat, raspberry-coloured clusters. There was an almost religious purity about the fresh morning air, the tender sky, the grass and flowers with the sheen of early dew upon them. There was in all living things something limpid and joyous — like the wet, morning call of the birds, flying up through the unstained atmosphere. Out of the saffron east a thin, yellow, wine-like sunshine began to gild the fragrant meadows and the glistening tops of the grove.</p>	<p>O ceo ardía co suave ton rosado e arxenteo dunha alborada estival despexada. As abundantes herbas inclinadas dábanlle polos xeonllos. Por todo o pantano, as flores de neve da montaña, envoltas en orballo, formaban frías láminas de prata, e as asclepias moradas espaxábanse as súas coloridas matas baixas. Había unha pureza case relixiosa no aire fresco da mañá, no ceo delicado, na herba e nas flores, sobre as que fulxía o orballo da primeira hora do día. Todas as cousas animadas transmitían serenidade e xúbilo, coma o canto matutino e húmido dos paxaros que se alzaban na atmosfera inmaculada. Dende o leste azafranado, uns raios de sol finos e amarelos, con matices da cor do viño, comezaban a dourar as fragrantas veigas e os bicos relucentes das árbores.</p>
--	--

Cather emprega tamén unhas descrições moi agudas e completas sobre os personaxes e sobre a súa actitude e maneira de estar. Nestas, con frecuentes reminiscencias caricaturescas, emprega abundantes comparacións, as cales insiren un toque humorístico que o lectorado saberá ler deseguida como un aspecto moi próximo á retranca galega. Velaquí temos dous breves exemplos extraídos das descrições de dous personaxes: a señora Ogden e Frank Ellinger:

<p>She had a pearshaped face, and across her high forehead lay a row of flat, dry curls.</p>	<p>O seu rostro tiña forma de pera e pola súa ampla fronte caía unha reia de rizados aplanados e secos.</p>
<p>His black hair, coarse and curly as the filling of a mattress, was grey about the ears, his florid face showed little purple veins about his beaked nose, — a nose like the prow of a ship, with long nostrils.</p>	<p>O seu cabelo negro, áspero e encrechado coma o recheo dun colchón, albeaba arredor das orellas, e o seu rostro rubicundo amosaba unhas pequenas veas moradas polas beiras do nariz aquilino, que imitaba a proa dun barco, cunhas grandes ventas.</p>

3. 3. 2. Diálogos

Tal e como expliquei antes, entre estas partes narrativas vanse intercalando diversos diálogos entre os personaxes. Como tradutora, teño que conseguir caracterizar personaxes moi diferentes a través da súa fala, ademais de buscar que o lectorado adquira unha determinada postura con respecto a todos eles. Nesta novela faise moito fincapé nas diferenzas entre as clases sociais: por un lado, preséntanse varios personaxes podentes representantes da aristocracia (coma o capitán Forrester, e as familias Dalzell e Ogden); nun punto intermedio estarían outras persoas máis humildes pero tamén relacionadas con esta clase social (o xuíz Pommeroy e o seu sobriño, Niel Herbert), e, por último, estarían as clases baixas, que teñen unha menor educación e representan, nalgún caso, a baixeza asociada ao cambio de moral da sociedade (ao comezo da novela, os rapaces que van visitar a señora Forrester, fillos de modestas familias traballadoras da vila, e, xa na idade adulta, o malvado Ivy Peters, egoísta e despojado de todo tipo de escrúpulos). Nun extremo aínda inferior a todos estes estratos estarían os serventes, coma Tom o Negro, que directamente se tratan como obxectos («Pódeme emprestar a Tom?»). No centro de todos estes personaxes está a señora Forrester, unha muller cuxa espontaneidade e naturalidade non pasaban desapercibidas. A descripción dos personaxes e das súas relacións a través da fala é unha ferramenta que Willa Cather manexa con moita habelencia, co cal foi un dos puntos ao que maior atención lle prestei á hora de traducir esta novela.

Nestas partes dialogadas, desempeña un papel especialmente importante a fraseoloxía, na que afondarei máis adiante, e, en particular, os marcadores conversacionais. Estes elementos contribúen a darlle naturalidade ao discurso mediante solucións fixas e recorrentes nas conversas diarias na nosa lingua. Algunhas das unidades das que botei man nesta tradución para darlle fluidez ao discurso falado foron as seguintes: «boh», «non é?», «que

hai?», «home, non!», «a ver», «e logo...?» (en construcións coma «e logo como non a matastes?»; «e logo por que non os quitaches?»; «e logo como estou?»...), «va que si?», «bo día» ou «boa noite».

Ademais, para abordar a tradución destas partes dialogadas, cómpre tomar certas decisións conscientes respecto do uso dun tratamento de cortesía ou dun familiar. Como estas marcas non están presentes na versión en inglés, son eu, como tradutora, a que teño que decidir os nexos que se establecen neste sentido entre os distintos personaxes, para o cal debo estudar ben todos os matices que a autora puxo de relevo na súa escrita e situalos correctamente no contexto histórico e cultural axeitado. Así pois, limitei o tratamento de cortesía para as intervencións nas que estaban presentes personaxes pertencentes ás clases sociais máis elevadas, que insisten na conservación dos valores morais de antano, agás naqueles casos en que un personaxe máis vello se dirixe a algún máis novo, caso no cal emprego un tratamento familiar, reservando a cortesía para a outra dirección da conversa (das persoas novas ás vellas), co fin de marcar ben o respecto que debía existir socialmente da mocidade á xente vella. Un caso especial neste sentido é o das conversas do matrimonio Forrester, que comentarei en maior detalle a continuación.

Paso agora a analizar máis polo miúdo algúns exemplos concretos de interaccións mediante intervencións orais entre os distintos personaxes e grupos sociais representados na obra:

Conversa da señora Forrester cos rapaces da vila. Neste caso, é destacable o respecto co que eles se dirixen á muller, por unha banda, e a naturalidade que ela emprega, pola outra, nun intento de facelos sentir cómodos e perder a timidez que a súa mera presenza lles provoca.

“Goodmorning, boys. Off for a picnic?”

[...]

“Goodmorning, Mrs. Forrester. Please may we fish and wade down in the marsh and have our lunch in the grove?”

“Certainly. You have a lovely day. How long has school been out? Don’t you miss it? I’m sure Niel does. Judge Pommeroy tells me he’s very studious.”

[...]

“Run along, and be sure you don’t leave the gate into the pasture open. Mr. Forrester hates to have the cattle get in on his blue grass.”

—Bo día, rapaces. Saístes de pínic?

[...]

—Bo día, señora Forrester. Dános permiso para ir pescar, andar polo pantano e xantar no arboredo?

—Xaora. Tedes un día precioso. Canto tempo hai que rematou a escola? Non a botades de menos? Estou segura de que Niel si. O xuíz Pommeroy sempre me di que é moi aplicado.

[...]

—Veña, marchade, e lembrade non deixar aberta a cancela que dá ao pasteiro. Ao señor Forrester dálle moita rabia que o gando lle ande entre as gramíneas.

No seguinte diálogo, queda de manifesto que ela conseguiu o seu propósito, pois xa se ve ás claras como os rapaces se comportan dun xeito moito máis espontáneo e relaxado:

“Here are some hot cookies for your lunch, boys.” She took the napkin off the basket. “Did you catch anything?”

“We didn’t fish much. Just ran about,” said George.

“I know! You were wading and things.”

She had a nice way of talking to boys, light and confidential. “I wade down there myself sometimes, when I go down to get flowers. I can’t resist it. I pull off my stockings and pick up my skirts, and in I go!” She thrust out a white shoe and shook it.

“But you can swim, can’t you, Mrs. Forrester,” said George. “Most women can’t.”

“Oh yes, they can! In California everybody swims. But the Sweet Water doesn’t tempt me, — mud and water snakes and bloodsuckers — Ugh!” she shivered, laughing.

“We seen a water snake this morning and chased him. A whopper!” Thad Grimes put in.

“Why didn’t you kill him? Next time I go wading he’ll bite my toes! Now, go on with your lunch. George can leave the basket with Mary as you go out.”

[...]

“These are good cookies, all right,” said one of the giggly brown Weaver twins

—Velaquí tedes unhas galletas quentes para o xantar, mozos —dixo namentres retiraba o pano da cesta—. Collestes algo?

—Non pescamos moito. Só estivemos ás carreiras por aí —explicou George.

—Ben o sei! Metéstesvos polo pantano e esas cousas —tiña un xeito agradable de lles falar aos rapaces, suave e familiar—. Eu mesma vou mollar alí os pés a cada canto, cando baixo apañar flores. Non me podo resistir. Quito as medias, remango as faldras e alá vou directa! —exclamou, ao tempo que sacaba un zapato branco e o axitaba.

—Pero vostede sabe nadar, non é, señora Forrester? —preguntou George—. A maioría das mulleres non teñen esa habilidade.

—Teñen, teñen! En California, todo o mundo sabe nadar. Pero o río Sweet Water non me tenta nada, coa lama, coas serpes de auga e coas sambesugas... uf! —arrepíouse namentres ría.

—Esta mañá vimos unha serpe de auga e pillámola. Era enorme! —engadiu Thad Grimes.

—E logo como non a matastes? A próxima vez que vaia mollar os pés hame morder as dedas! Veña, seguides co xantar. George pódelle deixar a cesta a Mary cando marchedes.

[...]

—Están boas as galletas estas, si, señor! —asegurou un dos xemelgos morenos e riseiros dos Weaver.

Conversa dos rapaces con Ivy Peters. Neste caso, que ten lugar un pouco despois das agradables conversas anteriores, preséntase o agresivo personaxe de Ivy Peters, cuxa linguaxe e cuxas formas resultan moi elocuentes. Obsérvase o uso dunha fala máis descoidada e descarada, que pasei ao galego con fórmulas fraseolóxicas coloquiais moi naturais na nosa lingua (por exemplo, *Hullo* > Que hai; *A whoop my father cares!* > E o meu pai preocupado!).

<p>“Hullo, kids. What are YOU doing here?”</p> <p>“Picnic,” said Ed Elliott.</p> <p>“I thought girls went on picnics. Did you bring teacher along? Ain’t you kids old enough to hunt yet?”</p> <p>George Adams looked at him scornfully. “Of course we are. I got a 22 Remington for my last birthday. But we know better than to bring guns over here. You better hide yours, Mr. Ivy, or Mrs. Forrester will come down and tell you to get out.”</p> <p>“She can’t see us from the house. And anyhow, she can’t say anything to me. I’m just as good as she is.”</p> <p>[...]</p> <p>“I can make off across the corn fields before the old Cap sees me. He’s not much on the run.”</p> <p>“He’ll complain to your father.”</p> <p>“A whoop my father cares!”</p>	<p>—Que hai, cativos? Que facedes vós por aquí?</p> <p>—Estamos de pícnic —respondeu Ed Elliott.</p> <p>—Tiña entendido que esas eran cousas de nenas. Trouxestes a profesora con-vosco? Non tedes idade para cazar?</p> <p>George Adams mirou para el con des-prezo.</p> <p>—Home, non! A min regaláronme unha Remington de calibre 22 polo meu último aniversario. Pero temos algo de entendemento e sabemos que non debemos traer escopetas aquí. E ti deberías agochar a túa, señor don Ivy, se non queres que a señora Forrester baixe e te bote de aquí.</p> <p>—Non nos ve dende a casa. De todos os modos, non me pode dicir nada. Ela non é mellor ca min.</p> <p>[...]</p> <p>—Podo liscar polos eidos de maínzo antes de que o vello capitán me vexa. Non anda para moitas carreiras.</p> <p>—Váiselle queixar ao teu pai.</p> <p>—E o meu pai preocupado!</p>
--	---

Conversa da señora Forrester co xuíz Pommeroy. Este último é un personaxe de clase media e de boa educación. De novo, vólvese ver a graza natural da señora Forrester contraposta á gran reverencia que esperta a dama na vila onde vive, o que neste caso se reflicte no estilo rimbombante da fala do xuíz.

<p>“Is that the way you prepare your cases, Judge? What an example for Niel!”</p> <p>[...]</p> <p>“Will you and Niel dine with us tomorrow evening, Judge? And will you lend me Tom? We’ve just had a wire. The Ogdens are stopping over with us. They’ve been East to bring the girl home from school, — she’s had mumps or something. They want to get home for Christmas, but they will stop off for two days. Probably Frank Ellinger will come on from Denver.”</p> <p>“No prospect can afford me such pleasure as that of dining with Mrs. Forrester,” said the Judge ponderously.</p>	<p>—É así como prepara os seus casos, xuíz? Vaia exemplo lle dá a Niel!</p> <p>[...]</p> <p>—Queren vir cear connosco vostede e mais Niel mañá ao serán, xuíz? E pódeme emprestar a Tom? Acabamos de recibir un telegrama. Os Ogden van quedar uns días na nosa casa. Foron ao leste buscar a filla á facultade, pois seica tivo papeiras ou algo semellante. Queren chegar á casa para o Nadal, pero van parar aquí dous días. É probable que Frank Ellinger se achegue dende Denver.</p> <p>—Non hai idea que me poida complacer máis ca a de cear coa señora Forrester</p> <p>—respondeu o xuíz con ampulosidade.</p>
--	--

Conversas entre membros da clase máis alta e «educada». Neste caso, faise un uso da linguaxe elevado, en moitos casos caricaturizado pola autora. Interésame en especial o trato entre o señor e a señora Forrester, un aspecto que xa adiantaba antes. Por moi estraño que puidese parecer, decidín utilizar en galego tratamento de cortesía entre os membros deste matrimonio baseándome, por unha parte, na súa diferenza de idade, e pola outra (a de máis peso) en que en inglés se chaman «Ms. Forrester» e «Mr. Forrester» entre eles. Así, a pesar da proximidade e confianza que pode presupoñerse entre unha parella que comparte o día a día e a vivenda, sería chocante que non empregasen o pronome de cortesía e que logo si incorporasen eses vocativos máis formais de «señor/señora Forrester». Ademais, esta estratexia axuda a realzar o halo de grandeza que arrodea o capitán Forrester, por unha banda, e, pola outra, o respecto que este amosa pola súa muller, así como a esaxerada educación da que sempre fai gala. Vexamos un exemplo da interacción entre a señora e o señor Forrester, e a seguir unhas cantas intervencións do capitán cargadas do refinamento e do formulismo que tan propios lle son:

<p>“I never question your decisions in business, Mr. Forrester. I know nothing about such things.”</p> <p>[...]</p> <p>“The place looks very nice, Maily,” he said presently. “I see you’ve watered the roses. They need it, this weather. Now, if you’ll excuse me, I’ll lie down for a while.</p>	<p>—Nunca cuestiono as súas decisións nos negocios, señor Forrester. Eu non sei nada sobre eses temas.</p> <p>[...]</p> <p>—Todo isto está precioso, rula —observou de alí a un anaco—. Xa vexo que regou as roseiras. Necesítano, con este tempo. Agora, se me desculpan, voume deitar un pedazo.</p>
<p>“What part of the turkey do you prefer, Mrs. Ogden?”</p> <p>[...]</p> <p>“Mrs. Forrester, what part of the turkey shall I give you this evening?”</p> <p>[...]</p> <p>“Is smoke offensive to you, Mrs. Ogden?”</p> <p>[...]</p> <p>“Is smoke offensive to you, Constance?”</p>	<p>—Que parte do pavo prefire, señora Ogden?</p> <p>[...]</p> <p>—Señora Forrester, que parte do pavo lle dou esta noite?</p> <p>[...]</p> <p>—Hai algún inconveniente en que fume aquí, señora Ogden?</p> <p>[...]</p> <p>—Hai algún inconveniente en que fume aquí, Constance?</p>

Así e todo, dentro da clase aristocrática, Willa Cather tamén presenta, da man da señora Ogden e agochado nun inciso, un exemplo dunha fala máis descoidada e menos grandilocuente. A autora recorda deste xeito que, por moito que ela suavice a forma de falar da muller na novela, esta reproduce sempre que intervén uns trazos moi marcados do xeito de falar propio de Virxina (onde, como lembraremos, naceu a autora). Malia que ao lectorado galego poidan escaparlle certas connotacións neste caso, posto que se trata dunha mensaxe cargada dun forte contido cultural, non perde ese toque humorístico e esa certa crítica ás persoas que, pese a ser dunha familia adíneirada e ter acceso á educación, se afastan da norma lingüística e relaxan determinados aspectos do idioma.

<p>Mrs. Ogden turned to the host with her most languishing smile: “Captain Forrester, I want you to tell Constance” — (She was an East Virginia woman, and what she really said was, “Cap’n Forrester, Ah wan’ yew to tell, etc.” Her vowels seemed to roll about in the same way her eyes did.) — “I want you to tell Constance about how you first found this lovely spot, ‘way back in Indian times.”</p>	<p>—Capitán Forrester, quero que lle explique a Constance —comezou (era unha muller do leste de Virxinia, de xeito que o que dixo foi máis ben algo coma: «Cptán Forrester, cro que ll’expliqu’a...»); semellaba que as vogais lle escapaban, tal e como facían os seus ollos cando os poñía en branco)— como veu dar con este sitio tan estupendo, alá polos tempos dos indios.</p>
--	--

Conversa entre a señora Forrester e Frank Ellinger. Este é un exemplo dunha conversa na que ambos os dous personaxes, amantes, se relaxan logo de estar arrodoados de terceiras persoas ao atoparse na intimidade. Cómpre, xa que logo, acadar un grao axeitado de naturalidade, de confianza e de auténtica complicidade, e engadirlle a tensión dunha relación de namoramento. Aquí abandonei os vocativos e os tratamentos de cortesía para transmitir unha relación menos fría e cordial e máis apaixonada e fluída.

<p>“Is she running after us? Where did she get the idea that she was to come? What a relief to get away!”</p> <p>[...]</p> <p>“Poor Mr. Ogden,” she went on, “how much livelier he is without his ladies! They almost extinguish him. [...] And Connie! You’ve reduced her to a state of imbecility, really! What an afternoon Niel must be having!” She laughed as if the idea of his predicament delighted her.</p> <p>[...]</p> <p>“Let’s have a look at you, Marian.”</p> <p>[...]</p> <p>“Well?” she said teasingly.</p> <p>[...]</p> <p>“You ought to look at me better than that. It’s been a devil of a long while since I’ve seen you.”</p> <p>“Perhaps it’s been too long,” she murmured. The mocking spark in her eyes softened perceptibly under the long pressure of his arm. “Yes, it’s been long,” she admitted lightly.</p> <p>“You didn’t answer the letter I wrote you on the eleventh.”</p>	<p>—Vén correndo detrás nosa? De onde sacou a idea de que nos ía acompañar? Que alivio que puidésemos escapar!</p> <p>[...]</p> <p>—Pobre señor Ogden —proseguiu a muller—, é moito máis animado cando está sen as súas damas! [...] E Connie! Reducíchela a un estado de imbecilidade, de verdade! Vaia tarde ten que estar a pasar Niel! —botou a rir coma se a deleitase a idea do apuro do rapaz.</p> <p>[...]</p> <p>—Deixa que te vexa, Marian.</p> <p>[...]</p> <p>—Que pasa? —preguntou ela, burleira.</p> <p>[...]</p> <p>—Deberías dedicarme unha ollada máis amable ca esa. Hai unha chea de tempo que non te vexo.</p> <p>—Se cadra hai demasiado —murmurou ela. A faísca burlesca dos seus ollos suavizouse de forma visible por mor da presión prolongada do brazo de Ellinger—. Si, hai moito —admitiu, con lixeireza.</p> <p>—Non respondiches á miña carta do día once.</p>
--	--

3. 4. Fraseoloxía

Como xa anunciei antes, vou dedicarlle agora uns momentos a analizar en maior profundidade o papel que desempeña no labor traditolóxico a fraseoloxía, unha estratexia moi importante para abordar as partes dialogadas, pero tamén o resto de modalidades textuais. Na acta do xurado do Premio Plácido Castro de Tradución, destácase «o acerto do uso dun galego extremadamente natural e próximo, empregando unha fraseoloxía propia sen alterar a atmosfera orixinal da novela». O uso da fraseoloxía é unha estratexia fundamental para acadar fluidez e naturalidade en calquera tradución, para conseguir achegarlle ao lectorado o texto de tal maneira que o sinta como algo máis próximo e seu, sempre partindo da base irrefutable de que «a fraseoloxía espella o pobo» (Casares e Ferro, 1996). Así e todo, non creo que só se trate dunha estratexia, dunha ferramenta á nosa disposición: esa introdución das formacións que compoñen o amplo compendio fraseolóxico da nosa lingua nunha obra escrita orixinariamente noutro idioma é, á vez, unha importante responsabilidade da nosa profesión, un xeito de lle dar a esas unidades da fala, que sempre se consideraron de tradición oral e que tanto nos representan, o seu lugar na escrita para dalgún xeito contribuír ao seu mantemento fronte a outras unidades de idiomas alleos que, por desgraza, gañan

peso entre a comunidade de falantes. Así pois, coído que debemos traballar sempre co obxectivo de evitar que os detallados e amplos estudos que se realizan sobre a nosa rica fraseoloxía caian en saco roto, esforzándonos por empregar de xeito efectivo todo ese coñecemento de transmisión oral, por levalo á práctica, que neste noso caso é a lingua escrita.

A fraseoloxía ou *sintaxe fixa* está composta por todos aqueles refráns, locucións, modismos, comparacións e ditos que se empregan tradicional e naturalmente na lingua como unha unidade fixa, é dicir, que funcionan como unha palabra simple. Son, en verbas de Xesús Ferro Ruibal, «un grupo de palabras que nos veñen enganchadas coma os pares de cereixas». Polo xeral, adoptan un sentido figurado, de tal xeito que o seu uso e a súa comprensión implican un coñecemento profundo da lingua, «o maior nivel de destreza lingüística», sen o cal poderían chegar a producirse malos entendidos (Casares e Ferro, 1996).

Ao ser un elemento que define con tanta riqueza a idiosincrasia da nosa comunidade lingüística, a fraseoloxía convértese nunha estratexia básica de tradución para lograr naturalidade no texto meta e transmitirlle con precisión ao lectorado o ton do texto no que se desenvolve a historia, que é esencial para contextualizala. Dende logo, ha de prestárselle atención á escolla das unidades adecuadas para adaptarse en todo momento ao rexistro da linguaxe e ao estilo da narración da autora do texto orixinal, que é, en última instancia, a referencia que ha de guiar en todo momento o labor tradutolóxico. Ademais do seu uso nas partes narrativas, a fraseoloxía tamén é unha ferramenta especialmente útil para empregar nos diálogos dos distintos personaxes e para caracterizalos. Neste caso, cómpre escoller uns determinados elementos ou outros en función do carácter, da clase social e da educación de cada personaxe concreto. Polo tanto, pódense empregar solucións máis informais, coloquiais e mesmo vulgares cos personaxes que representan a parte máis baixa da sociedade (Ivy Peters), pero, obviamente, estas fórmulas non serán admisibles con outros personaxes de maior solemnidade, coma os representantes da aristocracia, cos que hai que inclinarse por outras unidades máis formais.

Grazas á fraseoloxía, a tradución deixa de ser unha ecuación matemática de equivalencias léxicas para se converter nun reflexo dunha linguaxe viva, expresiva e natural. Para lograr (ou, ao menos, procurar) un resultado fluído, cómpre darlle unha volta ás estruturas rixidas que poderíamos atopar cunha simple busca nun dicionario bilingüe e afondar ata dar cunha solución máis propia, que podería non corresponderse coa suma dos elementos traducidos do texto orixinal nin, por suposto, coa reprodución exacta da estrutura do texto na lingua de partida. Así, nun diálogo no que un personaxe responda «Yes», podo apartarme do orixinal para lograr un efecto máis próximo e natural na nosa lingua cun «Aí falaches». Do mesmo xeito, podo converter un rapaz que é «terriblemente listo» (*terribly smart*) en alguén «listo coma un allo».

Como estamos vendo, á hora de decidir cando empregar solucións fraseolóxicas na tradución, por suposto non fai falla seguir unha fórmula do tipo 1:1, isto é, non terei que cinguirme a introducir un xiro de noso cando o faga a lingua do texto orixinal, senón que deberei botar man das solucións máis

adecuadas nos momentos que me parezan máis oportunos, seguindo o meu instinto como falante. No fondo, o que sempre debo buscar é a naturalidade (sen esquecer o contexto e o ton da obra, nin tampouco o respecto ao estilo da autora do texto orixinal), así que sempre teño que cuestionarme como diría a frase en cuestión non como tradutora, senón como falante, nunha conversa natural e fluída. Unha idea pode expresarse de moitas maneiras diferentes, e eu debo procurar a solución que máis cor lle dea á tradución e favorecer as estruturas máis enxebres fronte a fórmulas máis anódinas, ríxidas e literais.

Así pois, pode haber ocasións nas que unha locución en inglés decida traducila como unha única palabra en galego, namentres que unha única palabra en inglés a converto nunha locución fraseolóxica galega. En concreto, as locucións comparativas da nosa fraseoloxía ofrecen moitas oportunidades para enriquecer o texto en galego con respecto ao orixinal. Vexamos algúns exemplos do texto que nos ocupa:

stiffly upright	teso coma un pau
very pale	branca coma a cera
terribly smart	listo coma un allo
be as good as ever,	andar coma un reloxo
build somebody up	poñer alguén coma un buxo

Noutros casos, botei man dela simplemente para lograr unha solución equivalente a outra inglesa:

as lively as a cricket	brincar coma unha cabrita
quick as a flash	rápido coma o lóstrego

Velaquí algúns exemplos de construcións simples en inglés que convertín en locucións ou outro tipo de estruturas fixas que lle achegaban máis viveza e naturalidade ao texto, en lugar de empregar solucións formadas tamén por unha soa palabra, que resultarían máis ríxidas e non terían tanta conexión coa realidade da nosa lingua:

greatly	a máis non poder
drink	mollar a palaleta
drudge	traballar ás dúas mans
quickly	nun aire
quickly	nun alustro
nice	de ben
believe	dar creto
unavailing	en balde

fine	do bo
talk	estar de leria
suddenly	de golpe
yes	ái falaches
look	botar unha ollada
kicking (at something)	a couces (con algo)
kick (out)	(sacar) a couces

Noutros casos, xa observamos no inglés locucións ou construcións complexas que atopan unha solución de seu en galego:

make no reply	dar a calada por resposta
in the hottest weather	ir unha calor que abafa
hurry back	volver nun alustro
in a flash	nun chiscar de ollos
trot (up, down, off)	(subir, marchar, partir) a trote
run, plunge (down)	(baixar) ás carreiras
plenty of	a esgalla
so so	nin arre nin xo
be out of sorts	andar de malas
eavesdropping	escoitar ás agachadas
be quite right	facer ben
be easy to see	verse ás leguas
lie in wait	estar ao asexo
do something very nicely	darlle xeito
be bad	vir de pena
help out	vir ben
make something very disagreeable for somebody	facerlle pasar un mal trago a alguén
have a very bad time	pasalas negras
think something over	darlle unha volta a algo
do not speak	non dar un chíó
on any terms	a calquera custo
drag away	levar a rastro
unusually well	de marabilla
play safe	camiñar sobre seguro
great deal	unha morea de

be dull to something	non importar nin unha migalla algo
no matter what	que máis dá
good deal	un lote de
a devil of a long while	unha chea de tempo
damned	demo de
(see) for themselves	(ver) de seu
of his own	de seu
all right	si, señor
a whoop (somebody) cares!	e (alguén) preocupado!

Nalgúns destes casos, cheguei a solucións nas que se establecen claros paralelismos, léxicos ou estruturais, entre ambas as dúas linguas:

by God	Deus santo
upon my honor	palabra de honor
thank heaven/thank God	grazas a Deus
hold up one's head	levantar a cabeza
out of the game	abandonar o xogo
a bunch of	unha recua de
keep an eye on something	ter ollo con algo
scared to death	mortos de medo

Por último, na obra tamén se presentan refráns, caso no cal tratei de atopar un equivalente que transmitise o significado máis próximo posible e que se adecuase ao contexto:

There's more ways of killing dogs than choking them with butter	Cadaquén ten a súa maneira de matar as pulgas
A man's house is his castle	Cada un na súa casa é un rei

3. 5. Problemas tradutolóxicos

Unha vez examinadas as estratexias xerais empregadas na tradución desta obra, paso a analizar distintos problemas tradutolóxicos concretos cos que batín ao longo da novela, coma os xogos de palabras, que supoñen unha dificultade especial á hora de vertelos ao galego. Velaquí temos uns casos interesantes:

Primeiro caso:

“Shut up, boys, there he comes now. That’s Poison Ivy,” said one of the Weaver twins. “Shut up, we don’t want old Roger poisoned.”
[...]

George and Niel hated to look at Ivy, — and yet his face had a kind of fascination for them. It was red, and the flesh looked hard, as if it were swollen from beestings, or from an encounter with poison ivy.

Neste primeiro caso, vese como os rapaces lle chaman *Poison Ivy* ao personaxe Ivy Peters, facendo alusión á súa maldade co cualificativo *poison*. O problema vén de que, en inglés, *poison ivy* é ‘hedra velenosa’, unha referencia que volve incluírse máis adiante con sentido literal nunha descrición dese mesmo personaxe. Polo tanto, en inglés úsase a expresión nun primeiro momento para mofarse do personaxe por medio dun alcume e, logo, nun sentido literal. Para manter o xogo de palabras, tiña pouca marxe de manobra, porque, no caso do alcume, precisaba manter intacto o nome propio «Ivy» na versión traducida para non perder a referencia do personaxe do que estamos falando. De feito, con esta intervención preséntase o personaxe, pois é a primeira vez que aparece na trama da historia, o cal constitúe un motivo máis polo que é imprescindible manter o antropónimo sen modificacións. Poderíase pensar nunha lixeira modificación ou no uso dunha palabra cunha sonoridade semellante referida a «veleno» coa que poder xogar mediante a súa manipulación, pero non atopei en galego ningún vocábulo que se axustase a estas características. Polo tanto, parto da base de que teño que manter «Ivy» e incluír un elemento que faga referencia a algo velenoso e que cause danos físicos (a cara colorada e inchada). A solución á que cheguei foi construír un alcume en galego, seguindo unha estrutura habitual (antropónimo + artigo + adxectivo cualificativo): Ivy o Pezoñento. Na seguinte referencia, debo manter o adxectivo para conservar a conexión e engadirlle un elemento ao que aplicarllo, algo que puidese inchar unha cara coma as abellas: un animal pezoñento. Vexamos contextualizada a solución na versión galega:

<p>“Shut up, boys, there he comes now. That’s Poison Ivy,” said one of the Weaver twins. “Shut up, we don’t want old Roger poisoned.”</p>	<p>—Calade, rapaces, que aí vén. É Ivy o Pezoñento —indicou un dos xemelgos dos Weaver—. Calade, non queremos que envelene o noso vello Roger.</p>
<p>[...]</p>	<p>[...]</p>
<p>George and Niel hated to look at Ivy, — and yet his face had a kind of fascination for them. It was red, and the flesh looked hard, as if it were swollen from beestings, or from an encounter with poison ivy.</p>	<p>George e Niel odiaban mirar para Ivy, pero, aínda así, a súa cara posuía algo que os fascinaba. Era colorada, e a súa carne parecía dura, coma se estivese inchada por mor de picadas de abellas ou dun encontro cun animal pezoñento.</p>

Segundo caso:

Aínda na mesma escena, aparece outro xogo de palabras, que comeza coa seguinte frase:

“There’s more ways of killing dogs than choking them with butter”.

Os nenos, que pensan que Ivy Peters matou un can, sorpréndense ante o descaro desta frase feita do inglés que el mesmo utiliza. Neste caso, tiven que buscar unha unidade fraseolóxica equivalente en galego, así que escollín o seguinte refrán: «Cada un ten a súa maneira de matar as pulgas». Como non hai ningunha unidade coa palabra «cans» en galego que transmita o mesmo sentido ca a inglesa, no seu canto elixín unha que levase, ao menos, a referencia aos animais. O problema é que, na frase posterior, continúa o xogo de palabras:

But Ivy seemed unaware that he was regarded as being especially resourceful where dogs were concerned.

Como no caso anterior eliminara a referencia aos cans, neste caso tamén tiven que apartarme lixeiramente do orixinal. Traducino por «Emporiso, Ivy parecía non decatarse de que era considerado alguén especialmente habilidoso no tocante á matanza de animais». Aquí cambio a referencia dos cans e xeneralizo a «matanza de animais», para recuperar a referencia da frase anterior (pulgas/animais) e á vez deixar claro que fala de cando matou a cadela do xuíz Pommeroy (matanza).

Terceiro caso:

En moitas ocasións, traducir literatura tamén leva a crear novo vocabulario. Neste caso, preséntovos o personaxe de Thad Grimes, «co seu mato de pelo vermello e coa súa boca de siluro (o trazo característico de toda a proxenie dos Grimes)», a quen a autora lle

dedica o adxectivo *fishmouthed*. Mediante esa palabra, fai fincapé na peculiar característica física do neno e, asemade, trata de introducir un toque de humor cunha desas caricaturizacións que tan habituais son entre a rapazada, nunha escena que precisamente está protagonizada polos cativos do inicio da novela. Como Cather xa falara antes desa particularidade del e da súa familia, estaba claro que, para evocar esa imaxe que busca o orixinal, na solución da tradución debían estar presentes os elementos da boca e dun animal mariño. Existía a posibilidade de buscar unha saída descritiva cun grupo sintáctico, pero pensei que lle restaría forza ao resultado. En cambio, pareceume máis acaída a invención dunha palabra na que se concentrase esa imaxe, coa cal engado eu tamén un toque humorístico e introduzo a creatividade da mocidade para crear alcumes orixinais. Ademais, decidín darlle a ese vocábulo un lugar destacado na frase, un lugar no que gañase potencia e visibilidade, para o cal o antepuxen ao nome do personaxe, coa solución final de «o bocapeixe de Thad».

Cuarto caso:

Nesta novela, tamén cumpriu adaptar un par de alcumes cos que se facía referencia a dous personaxes concretos. Por unha banda, estaba Black Tom, «o fiel servente de cor do xuíz Pommeroy», a quen bauticei na versión galega como «Tom o Negro». Para chegar a ese nome, fixeime en como facemos as construcións en galego neses casos: polo xeral, usamos o trazo físico en cuestión precedido do artigo (o Catrollos, o Fraco, o Orellán, o Calvo, o Xirafa etc.) e, cando queremos tamén empregar o antropónimo real da persoa, incluímolos diante, empregando a secuencia que xa mencionei anteriormente: antropónimo + artigo + característica física.

O segundo personaxe en cuestión era o de Bohemian Mary, a cocíneira bohemia que servía na casa do matrimonio Forrester. Neste caso, o personaxe está caracterizado polo lugar de onde vén, circunstancias nas que unha falante galega empregaría unha estrutura do estilo antropónimo + de + topónimo (por exemplo, Maruxa das Reixas) antes ca seguir a fórmula inglesa co uso do xentilicio. Así pois, Bohemian Mary converteuse na versión galega en «Mary de Bohemia».

4. Conclusións

Tras a análise desta obra dende a óptica dunha tradutora, quero concluír examinando de que maneira encaixa este título norteamericano, con todas as súas características, no sistema editorial galego. O noso sistema atópase nunha situación anómala por mor da discriminación que sufriu o galego ao longo de moitos anos, a cal lle impediu evolucionar de maneira natural, como fixeron tantas outras linguas. Estas circunstancias teñen un peso moi importante á hora de valorar as obras que deben verterse ao noso sistema literario dende outros idiomas. Hai moitos baleiros que encher, así que, ademais de traducir as

últimas novidades en literatura, cómpre mirar os clásicos que outros sistemas literarios nunha situación normal xa incorporaron mediante a tradución hai moitos anos. Neste sentido, a Editorial Hugin e Munin desempeña un labor moi loable ofrecéndolle ao lectorado galego un catálogo entre o que atopamos moitos clásicos, máis e menos coñecidos, escollidos cun criterio moi acertado.

Outro aspecto que considero importante valorar á hora de analizar a chegada desta obra ao noso sistema editorial é a forza que cobrou nos últimos anos o feminismo, que nos recorda que os clásicos non son só aquelas obras que se nos adoitan presentar como tales: entre todos eles, hai que escaravellar para atopar títulos de autoras que quedaron á sombra dos seus compañeiros e que temos o deber como sociedade de rescatar e de darlles o valor que teñen. Por iso, creo que as obras deste tipo chegan nun momento histórico moi propicio para atopar un lectorado aberto e disposto a recibir estas pequenas xoias clásicas universais, a descubrir esta literatura escrita por mulleres na que se reflicte a situación da muller nunha época determinada. Así, unha novela coma *Unha muller perdida* pode considerarse un clásico que, á vez, está de plena actualidade nun momento en que a xente demanda coñecer este tipo de personaxes femininos con selo propio.

Referencias bibliográficas:

- CASARES MOURIÑO, C.; FERRO RUIBAL, X. 1996. *Cadaquén fala coma quen é. Reflexións verbo da fraseoloxía enxebre*. A Coruña: Real Academia Galega, 1996.
- CATHER, W. 2018. *Unha muller perdida*. Veres Gesto, A. (trad.). Santiago de Compostela: Editorial Hugin e Munin, 2018.
- . 1923. *A Lost Lady*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1923.
- COSTA, C. 2018. «Las escritoras que tuvieron que usar pseudónimos masculinos y ahora serán leídas con sus nombres verdaderos». *BBC Mundo*. 24 de novembro de 2018. Dispoñible en: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-46293652>> (consultado o 21 de marzo de 2020).
- FUNDACIÓN PLÁCIDO CASTRO. (2018) «Acta da reunión do xurado do Premio de Tradución Plácido Castro 2018». Dispoñible en: <<https://www.fundacionplacidocastro.com/premios-de-traducion/acta-da-reunion-do-xurado-do-premio-de-traducion-placido-castro-2018-cambados-28-de-maio-de-2019>> (consultado o 21 de marzo de 2020).
- HUGIN E MUNIN. (2020) «A editorial». Dispoñible en: <<https://huginemunin.gal/a-editorial/>> (consultado o 21 de marzo de 2020).
- LAMBERT, J.; VAN GORP, H. 1985 «Describing Translations». En AA. VV. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Theo Hermans, Crom Helm, 1985.

Bibliografía

- VON CANNON, J. L. *Lost Ladies, New Women: Narrative Voice and Female Identity in Willa Cather's A Lost Lady and Kate Chopin's The Awakening*. Tese doutoral. Universidade de Kansas (Estados Unidos), 2011.

TRADUCINDO “OUTRAMENTE” NAS ESCOLMAS DE POESÍA GALEGA E IRLANDESA

Manuela Palacios

Universidade de Santiago de Compostela
manuela.palacios@usc.es

[Recibido 11/06/20; aceptado 12/09/20]

Traducir “outramente”: *Pluriversos*

Cando nos especializamos en linguas estranxeiras asumimos unha función de comunicación entre a nosa cultura e a allea e, se desempeñamos o labor docente, promovemos no noso alumnado os vínculos con outras sociedades. Abrímonos á diferenza, á “outredade”, aprendendo a nos colocar no lugar da “outra” para comprender as súas circunstancias e organización social. Pode acontecer que a lingua estranxeira que adoptemos teña unha dimensión e un poder colosais que nos fagan empequeñecer –penso no paso da lingua galega á inglesa, por exemplo. En realidade, cando aprendemos unha lingua estranxeira, construímos un “terceiro espazo” que non é o “meu” nin o “teu” senón un punto de contacto, pero non é necesariamente un espazo de harmonía; é un punto de encontro, pero tamén de fricción; é un espazo de hibridación pero tamén de acusados desequilibrios. A curiosidade intelectual e a empatía guían a nosa apertura á “outredade”, pero este movemento cara a fóra podería espertar o temor á perda do propio: desatendemos a nosa propia lingua cando atendemos a allea? Desamparamos a cultura propia cando nos especializamos en culturas foráneas? O feito é que a ansiedade pola perda do propio pode atenuarse mediante a práctica cultural da tradución sempre e cando esta respecte uns principios básicos de rigor intelectual e de respecto polo propio e o foráneo. Di o antropólogo Arjun Appadurai que é imposible comprender e compartir todos os principios dunha cultura foránea e, dun xeito máis modesto e pragmático, propón construímos espazos que faciliten o encontro, a relación e o diálogo: «Para que seja um diálogo eficaz terá de se basear, até certo ponto, em terreno comum, concordância selectiva e consenso conjuntural» (2009, p. 24). Ao meu ver, a práctica cultural de tradución é especialmente acaída para facilitar este diálogo.

Agradezo esta ocasión que me brinda a revista *Viceversa* para partillar co seu público lector a miña experiencia de mediación entre a cultura galega e a irlandesa a través da tradución e as escolmas de poesía que tiven ocasión de editar. Este labor de reflexión sobre a práctica da tradución pon

de relevo que unha tradución non é un mero texto publicado, senón un longo proceso de mediación entre linguas e culturas que merece tanta atención como a propia análise textual.

A literatura irlandesa que lemos para a especialidade de Filoloxía Inglesa da universidade española adoita formar parte de cursos de “Literatura Inglesa” e incluír autores –aquí o masculino é intencionado– en lingua inglesa como W.B Yeats, James Joyce, Oscar Wilde, Bernard Shaw, etc. Trátase de autores sobradamente canónicos e amplamente traducidos –tamén parcialmente ao galego– polo que unha posible iniciativa de tradución alternativa podería interesarse polas mulleres escritoras non canónicas que se integraron no sistema literario irlandés fundamentalmente a partir dos anos oitenta do século XX. Esta incorporación tan serodia das escritoras é un fenómeno que Irlanda compartiu con Galicia e podería explicarse, en parte, polo progresivo acceso das mulleres aos estudos universitarios, así como pola crecente visibilidade do movemento feminista e a fiúza que inspirou nas mulleres desde os anos setenta.

A constatación de circunstancias comparables en Irlanda e Galicia levoume a escolmar e traducir cara ao galego, para a antoloxía *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe* (Palacios González, 2003), algunhas das poetas irlandesas máis activas nas dúas décadas finais do século XX: Eavan Boland, Paula Meehan, Nuala Ní Dhomhnaill, Mary Dorcey, Medbh McGuckian e Anne Le Marquand Hartigan. Seleccionéi dez poemas de cada unha delas para fornecer unha visión algo máis ampla da súa obra do que adoita acontecer nas antoloxías e aproveitei o espazo do «Limiar» para expoñer os principios que guían esta escolma:

Cinco das poetas que figuran en *Pluriversos* son da República de Irlanda e outra, Medbh McGuckian, é de Irlanda do Norte. Cinco escriben en inglés e outra, Nuala Ní Dhomhnaill, en gaélico. Esta tradición dual é o resultado da política colonial e poscolonial [...] Todas coinciden en reivindicar unha re-escritura da identidade feminina, aínda que cada unha acentúa o seu ángulo de visión particular: Eavan Boland desde o posnacionalismo, Paula Meehan desde a conciencia de clase, Nuala Ní Dhomhnaill desde o mito celta e o subconsciente, Mary Dorcey desde a exploración da identidade sexual, Medbh McGuckian desde a renuncia ao control autorial do significado e Anne Le Marquand Hartigan desde o concepto da creación como liberación. (Palacios González, 2003, p.13)

Son moitas as cuestións tratadas por estas poetas irlandesas que resultan relevantes ao contexto social e cultural galego: conflito lingüístico, tradución e autotradución; as crises da economía tradicionalmente agraria e a transformación dos espazos naturais; a emigración; o debate sobre a identidade –xa sexa nacional, sexual ou de clase; o repertorio cultural do celtismo; os ditados relixiosos e morais do catolicismo; a rebelión da muller moderna fronte ao patriarcado; a dimensión pública e política da experiencia privada; a complexa conexión entre literatura e compromiso social; a subalternidade da muller en relación coa subalternidade da lingua vernácula; os atrancos

que debe superar a muller escritora para se incorporar no sistema literario, os imaxinarios culturais e artísticos a disposición das novas escritoras, a reescritura da tradición e o folclore, etc. Obviamente, tamén hai diferenzas e especificidades históricas e sociais de cada comunidade, pero o obxectivo de *Pluriversos* foi, en todo caso, o de salientar a relevancia mutua dos debates, porque tamén a diferenza pode fornecer propostas alternativas.

Para o labor de tradución en *Pluriversos*, procurei a axuda do profesor de Teoría da Literatura e Literatura Comparada –tamén poeta en lingua galega– Arturo Casas. A nosa tradución foi directa do inglés cara ao galego, pero indirecta, coa mediación do inglés, para a tradución do irlandés ao galego –circunstancia frecuente na tradución de linguas minorizadas e, neste caso concreto, facilitada polo feito de que as traducións inglesas dos textos gaélicos de Nuala Ní Dhomhnaill proveñen de edicións bilingües autorizadas e realizadas en colaboración coa propia escritora.

Unha práctica que tentei desenvolver sempre nas antoloxías que coordinei foi a da edición bilingüe –inglés ou gaélico e galego– coa presentación do texto orixinal nas páxinas pares, á esquerda, e o texto traducido nas páxinas impares da dereita non só para dar visibilidade ás linguas foráneas senón tamén para que o público lector poida transitar vagaroso entre as dúas versións. Esta presentación bilingüe inevitablemente incrementa o número de páxinas e encarece a publicación, pero esta antoloxía recibiu financiamento do organismo irlandés Ireland Literature Exchange (ILE) para subvencionar o labor de tradución. Hoxe en día, a función do ILE é desempeñada polo organismo Literature Ireland e considero que as editoriais galegas farían ben en recorrer a esta institución para ampliar o catálogo, aínda exiguo, de traducións de escritores e escritoras de Irlanda.

Como responsable da edición de *Pluriversos* e das seguintes antoloxías que comentarei máis adiante, puxen especial esmero na súa difusión, especialmente a través das recensións solicitadas a revistas, xornais e blogs literarios tanto nacionais como internacionais, tanto do ámbito académico como dunha órbita cultural máis ampla e tanto en revistas de tradución como en publicacións literarias e filolóxicas. No caso concreto de *Pluriversos*, gustárame facer referencia a dúas recensións, de doado acceso dixital a día de hoxe, por representaren dous enfoques comúns nas recensións recibidas polas restantes antoloxías. Por unha banda, Luz Mar González Arias (2005), na súa recensión para a revista de estudos ingleses *Atlantis*, lamentaba a falta de traducións, en España, da poesía irlandesa actual de autoría feminina –crítica que segue lamentablemente vixente quince anos máis tarde– e incluso a escasa representación destas poetas en antoloxías e publicacións especializadas de Irlanda, malia a calidade das súas propostas literarias. González Arias salientaba a diversidade lingüística, estilística, temática e tamén xeográfica de *Pluriversos* e engadía que tanto a inclusión de poemas en irlandés como a súa tradución a outra lingua europea contribuían, por unha banda, a desmontar prexuízos sobre o localismo desta lingua vernácula e, pola outra, recoñecían o patrimonio precristián e precolonial de Irlanda.

Doutra parte, na revista sobre tradución *Viceversa*, Vanessa Silva Fernández (2006) prestaba especial atención aos aspectos formais e

semánticos das traducións en *Pluriversos*: o que se mantiña, se engadía ou desaparecía en cuestión de rimas, orde das palabras, linguaxe figurada e rexistro sociolingüístico. Reclamaba, así mesmo, información, que sempre arrequerería a lectura, sobre as obras concretas das que se tomara cada poema e sobre a tradución inglesa dos poemas gaélicos que servía de base á tradución galega. A recensión concluía confirmando a relevancia dos poemas irlandeses escolmados para a poesía galega de autoría feminina, ata o extremo de mesmo pareceren escritos por poetas galegas (Silva Fernández, 2006, p. 168).

As catro seguintes antoloxías que desexo comentar manteñen a relación Galicia-Irlanda, pero no sentido inverso ao de *Pluriversos*, pois inclúen traducións de poesía galega cara ao inglés e, puntualmente, ao gaélico irlandés. Tres destas antoloxías recibiron, para a súa publicación, financiamento do Ministerio de Ciencia e Innovación a través de proxectos de investigación que eu mesma dirixín sobre poesía contemporánea galega e irlandesa de autoría feminina, o cal pon de manifesto que a difusión da poesía galega precisa aínda dun grande esforzo individual, non só para coñecer os sistemas literarios de orixe e destino, mediando e traducindo, senón tamén achegando o financiamento tanto da tradución como da publicación e garantindo a difusión a través de presentacións e recensións. Este esforzo individual torna colectivo debido ao inxente número de axentes culturais que cómpre mobilizar para a difusión de cada unha destas antoloxías.

Na xornada «A internacionalización da literatura galega en tradución ao inglés: Novas oportunidades perante un mercado editorial británico-irlandés en apertura», organizada polo Consello de Cultura Galega en 2019, tiveron ocasión de presentar algunhas das estratexias e redes que favoreceron ata o momento a tradución e difusión da literatura galega, pero tamén de expoñer os múltiples atrancos existentes. Nas súas «Conclusións e Propostas de Acción» desta xornada, Olga Castro e Laura Linares (2019), coorganizadoras do encontro, insisten nas vantaxes evidentes da internacionalización da literatura galega, discuten as particularidades das editoriais galegas no tocante á comercialización, identifican as novas posibilidades de difusión grazas ao interese das pequenas editoriais independentes británicas pola tradución e, moi especialmente, fan unha serie de propostas á Administración autonómica galega, axentes culturais e editoriais para mellorar os mecanismos de internacionalización. Un documento deste tipo non só é importante pola descrición e análise dos procesos de internacionalización, senón que é especialmente valioso polas súas propostas de cambio nas estratexias do mercado editorial e nos usos e prácticas da Administración autonómica galega.

Galicia e Irlanda en reciprocidade

Remataba o meu limiar de *Pluriversos* expresando o desexo de que o xa histórico interese de Galicia por Irlanda fose recíproco e, certamente, a resposta de Irlanda a esta suxestión non demorou. En 2010 saíu publicada a antoloxía *To the Winds Our Sails. Irish Writers Translate Galician Poetry* (O'Donnell & Palacios, 2010), a raíz da proposta da escritora irlandesa Mary O'Donnell para que unha serie de poetas de Irlanda traducisen, directa ou indirectamente, a poesía das poetas galegas contemporáneas. Se as miñas

compañeiras de proxecto de investigación María Xesús Nogueira, Laura Lojo e mais eu nos encargamos da selección de poetas e poemas de Galicia, Mary O'Donnell foi a responsable de solicitar a colaboración de poetas de Irlanda. Cos nomes das persoas colaboradoras xa sobre a mesa, comezou un complexo proceso que conxugaba o coñecemento profundo da obra das poetas coa intuición sobre os emparellamentos que podían funcionar mellor no proceso de tradución e reescritura.

Agás no caso de Lorna Shaughnessy, profesora de lingua española na National University of Ireland-Galway e tradutora de Chus Pato nesta e noutras das nosas antoloxías, o resto das traducións ao inglés e ao gaélico irlandés precisaron dunha tradución literal ao inglés que realizou maxistralmente Minia Bongiorno García. Esta tradución literal foi tamén o punto de partida dun longo proceso de comunicación que comportou un contraste de pareceres e sucesivas revisións para clarificar as particularidades lingüísticas e culturais dos poemas galegos. Este diálogo estivo mediado fundamentalmente polas editoras da antoloxía, Mary O'Donnell e mais eu, debido a que varias das poetas implicadas non tiñan o dominio suficiente da lingua foránea para discutir detalles semánticos moi precisos. A pesar de que o inglés e o castelán eran posibles linguas para o diálogo, a realidade coa que temos que contar evidencia que ese diálogo directo entre poetas aínda non é sempre posible neste nivel de especialización.

Vistas as dificultades de comunicación entre as poetas, unha pregunta lóxica podería ser: por que recorrer a poetas irlandesas para traducir a poesía galega? Por que non encargala a unha tradutora profesional que domine polo menos dúas linguas: o galego e o inglés? A razón que podo dar é que, para que un poema funcione na lingua de destino, non abonda con coñecer dous idiomas a fondo, senón que cómpre ter unha longa experiencia creativa que faga da tradución un poema. Mary O'Donnell e mais eu priorizamos a liberdade creativa, a sensibilidade literaria e a experiencia no dominio das técnicas poéticas por enriba da exactitude no reflexo dos matices do orixinal. Onde e como partir un verso, que sons poden repetirse ou non, cales son as connotacións íntimas dunha palabra na sociedade concreta de destino, como transformar a sintaxe dunha lingua romance na dunha lingua anglosaxoa dentro do rexistro poético, etc. Estas e outras cuestións semellantes son as que a poeta tradutora terá en conta. Outra vantaxe evidente da escolla de poetas como tradutoras é a de conseguir que as poetas se lean entre elas, que traballen os textos das outras e os coñezan con esa profundidade que só pode dar o feito de reescribilos. Finalmente, cómpre sinalar o feito de que unha antoloxía de poesía galega publicada en Irlanda terá unha recepción máis atenta se implicamos a poetas da cultura de destino, como de feito aconteceu na presentación da antoloxía en Irlanda, pois contou coa presenza e participación dun nutrido grupo de escritores e escritoras, así como do seu público lector. Polas razóns aquí apuntadas, considero que as actividades cooperativas desta índole exploran tentativas de traducir “outramente”

Unha particularidade de *To the Winds Our Sails* é que cada poeta galega ten un poema traducido ao irlandés —emprego aquí os termos “irlandés”, “gaélico” e “gaélico irlandés” como sinónimos para me referir

á lingua vernácula, ou primeira lingua, de Irlanda— porque neste esforzo de visibilización das poetas galegas actuais non podiamos deixar fóra a lingua minorizada da sociedade de destino. Foi responsabilidade de Mary O'Donnell supervisar a calidade das traducións gaélicas. O'Donnell seleccionou os seguintes escritores e escritoras de Irlanda para as traducións ao inglés e ao irlandés, iniciándose así unha práctica de colaboración que continuaría en antoloxías posteriores: Nuala Ní Dhomhnaill, Anne Hartigan, Rita Kelly, Celia de Fréine, Mary O'Malley, Martin Nugent, Catherine Phil MacCarthy, Lorna Shaughnessy, Maurice Harmon, Caitríona O'Reilly, Máighréad Medbh e Paddy Bushe. Como se pode apreciar na relación de nomes, implicamos tamén a homes escritores na difusión das escritoras galegas porque, ademais da agardada sororidade, precisamos a intervención resolta dos homes neste acto de rectificación dentro dos sistemas literarios.

Pola parte galega seleccionamos, para *To the Winds Our Sails*, autoras de tres “xeracións” diferentes, se se me permite este termo impreciso e mesmo cuestionable: un primeiro grupo, moi consolidado, era o formado polas decanas da poesía galega Luz Pozo Garza, María do Carme Kruckenberg e Xohana Torres, con carreiras literarias iniciadas arredor dos anos 50 do século XX —as tres aínda en vida no momento de publicación da antoloxía, pero desafortunadamente falecidas a día de hoxe; a segunda xeración, que comezou a publicar fundamentalmente nos anos noventa e conta xa con amplo recoñecemento, estaba formada por Marilar Aleixandre, Luz Pichel, Chus Pato e Ana Romaní —tres delas forman parte da Real Academia Galega, despois de que se promovese a incorporación de mulleres escritoras nesta institución de, ata hai pouco, marcado carácter patriarcal. Finalmente, un terceiro grupo estaba formado polas voces máis novas: María do Cebreiro, María Lado e Xiana Arias, aínda que os dez anos que xa transcorreron desde a publicación de *To the Winds Our Sails* fan que teñamos agora outra xeración posterior de poetas novas con propostas poéticas moi atraentes.

Á hora de facer os emparellamentos de poetas de Galicia e Irlanda, consideramos as semellanzas nas traxectorias poéticas, así como nos temas e estilos dos repertorios respectivos, todo o cal deu lugar a un vizoso xogo de afinidades, que non exactitude, nas traducións. A reescritura dos mitos celtas vencella a Luz Pozo Garza con Nuala Ní Dhomhnaill; a celebración do amor e o pracer a María do Carme Kruckenberg con Anne Le Marquand Hartigan; Xohana Torres e Celia de Fréine comparten odiseas de mulleres navegantes; Marilar Aleixandre e Mary O'Malley unen forzas para o desmantelamento do patriarcado; Luz Pichel e Catherine Phil MacCarthy renovan o imaxinario rural atendendo ao real e ao irracional; Chus Pato tensa as convencións poéticas na súa procura de significados expresados “outramente” e Lorna Shaughnessy explora, mediante a tradución, esas mesmas posibilidades na lingua inglesa. Diferentes poderían semellar, a primeira vista, as respectivas traxectorias poéticas de Ana Romaní e Maurice Harmon e, se ben os dous afondan nas falacias de certos discursos amorosos nas súas obras, observamos como Romaní imprime en Harmon unha potente forza expresiva, mentres que o poeta irlandés achega a súa exquisita técnica. Dúas voces máis novas, as de María do Cebreiro e Caitríona O'Reilly fornecen un bo exemplo de tradución

poética libre que se adapta ao contexto cultural propio, mentres que as de María Lado e Máighréad Medbh, ambas as dúas con longa experiencia na performance, suman talento para a representación da distopía. Finalmente, ben distintas poden parecer as traxectorias e propostas poéticas de Xiana Arias e Paddy Bushe, pero o poeta irlandés pon o seu prestixio e coñecemento dos rexistros poéticos tanto ingleses como gaélicos ao servizo dos desafiantes versos galegos.

Tendo en consideración a importante implicación de poetas de Irlanda, parecía evidente que a mellor opción de publicación sería no seu propio país e, xa que logo, contactamos a unha editorial, Salmon Poetry (vid. Salmon Poetry), especializada en poesía e coñecida polo seu especial apoio ás mulleres escritoras. Salmon Poetry centrárase, nun inicio, na poesía irlandesa e norteamericana, pero ao longo dos anos foi abrindo o seu catálogo á tradución, chegando esta a formar unha parte estimable do seu repertorio. Entendo que esta apertura de catálogos á tradución de literatura estranxeira non obedece meramente a unha técnica para abrir novos mercados, senón que responde a unha necesidade real do público lector de poesía –nun país como Irlanda onde abundan poetas, estes son á vez ávidos lectores– para aprender das outras literaturas e renovar imaxinarios e técnicas. Precisaríanse estudos máis demorados da recepción das literaturas estranxeiras en Irlanda e, en concreto, do interese en momentos concretos polas literaturas do antigo bloque soviético ou mesmo por países do Extremo Oriente. Se tradicionalmente Irlanda foi para Galicia un “Outro” inspirador, non hai razón para que esa relación non sexa recíproca, pero haberá que traballala con esmero. Resulta, polo tanto, dunha vital importancia que prestemos máis atención a este fenómeno de apertura editorial do mundo anglófono á tradución –en edicións monolingües ou bilingües– porque o éxito da internacionalización da literatura galega está, en boa medida, nas súas mans.

As editoriais de poesía do mundo anglófono adoitan sobrevivir co financiamento que reciben de organismos culturais públicos, como o Arts Council de Irlanda no caso de Salmon Poetry, pero son fondos reducidos que limitan o número de obras a publicar cada ano. Unha posible vía de internacionalización da literatura galega consistiría en seleccionar as editoriais estranxeiras con mellor difusión e transparencia para establecer convenios de publicación da nosa literatura. Mentres non exista esta opción e só teñamos convocatorias anuais cunha burocracia desmesurada que comporta un investimento de tempo e custos superior á cantidade solicitada, mentres teñamos unha administración que non atende consultas nin solicitudes en lingua inglesa por falta de persoal capacitado e mentres teñamos unhas convocatorias nas que os fondos non adxudicados á difusión exterior se redistribúen entre as editoriais galegas, mentres todo isto ocorra, repito, tanto a práctica cultural da tradución como a difusión internacional vivirán nunha precariedade vergoñenta. Deberemos, pois, xestionar a internacionalización “outramente”.

Hei aclarar, chegado este punto, que a publicación de *To the Winds Our Sails* recibiu unha subvención por parte dos proxectos de investigación dos que formo parte, así como unha axuda económica para a tradución e a difusión por parte da Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega

(AELG) (vid. AELG Videoteca, 2010) e unha axuda para a difusión por parte do Instituto Cervantes de Dublín, no que se presentou a antoloxía coa presenza, por parte galega, das poetas Chus Pato e Marilar Aleixandre (vid. Instituto Cervantes Dublín, 2010). Ao igual que coas restantes antoloxías, procuramos a mellor difusión posible solicitando recensións en blogs literarios, revistas de tradución, revistas de estudos galegos e de estudos irlandeses, suplementos culturais de xornais etc. A xenerosa implicación de todos estes axentes culturais tivo como resultado unha difusión moi destacable para unha escolma poética. Debo salientar aquí o labor de análise da antoloxía realizado e promovido, nas súas diversas publicacións e actividades, polos grupos de investigación da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo pois, como única institución académica especializada en tradución en Galicia, constitúe un necesario referente para o estudo da tradución da literatura galega.

Galicia e Irlanda da man doutras linguas e culturas

A seguinte antoloxía que me gustaría comentar é *Forked Tongues. Galician, Basque and Catalan Women's Poetry in Translations by Irish Writers* (Palacios, 2012). Como se desprende do título, o obxectivo desta escolma era o de reunir producións poéticas cunha circunstancia compartida: a lingua gallada pola condición de bilingüismo nas comunidades implicadas: Galicia, País Vasco, Cataluña e Irlanda. Tamén perseguín sumar aos lazos xa establecidos entre Galicia e Irlanda outros vencellos coa poesía vasca e catalá, non en van a antoloxía naceu dunha proposta que fixen no encontro da Federación Galeusca de Barcelona en 2011 ao que fun convidada pola AELG. Debo engadir aquí que a relación literaria entre Irlanda e Cataluña é realmente destacable e que un elevado número de escritores e escritoras de Irlanda residiron en Cataluña, non só ao longo do século XX senón tamén, moi especialmente, nas primeiras décadas do XXI. Indubidablemente, Barcelona é un centro cultural e literario a nivel internacional que atrae a artistas de todas as nacionalidades, pero o vencello Irlanda-Cataluña merece ser estudado a fondo porque resulta menos da asunción dun mito –como o celta no caso galego– que dunhas prácticas culturais e institucionais concretas, sen desbotarmos tampouco o ideario nacionalista e poscolonial. De feito, a antoloxía *Forked Tongues* foi presentada en Cataluña no marco dun festival anual, o Creative Connexions, que promove esas relacións Irlanda-Cataluña (vid. *Museus de Sitges*, 2013).

Forked Tongues reúne poemas, en versión orixinal e tradución cara ao inglés, de cinco poetas galegas –Pilar Pallarés, Chus Pato, Lupe Gómez Arto, Yolanda Castaño e María do Cebreiro–, catro vascas –Itxaro Borda, Miren Agur Meabe, Castillo Suárez e Leire Bilbao– e catro catalás –Vinyet Panyella, Susanna Rafart, Gemma Gorga, Mireia Calafell. Os correspondentes poetas tradutores de Irlanda son: 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.

Ao igual que nas restantes antoloxías, un dos obxectivos foi o de amosar a heteroxeneidade da situación literaria recente, na que poetas máis establecidas participan moi activamente xunto con poetas máis novas nun

mesmo contexto cultural especialmente dinámico nas catro comunidades. Ademais da pluralidade xeracional, quixen repetir a implicación de homes poetas de Irlanda na difusión da obra das súas colegas galegas, vascas e catalás. Por outra parte, tanto nas versións orixinais como nas traducións reaparecen algúns nomes vistos en *To the Winds Our Sails*, como consecuencia dos satisfactorios resultados da cooperación anterior tanto en termos de calidade como de eficiencia. Porén, cada nova antoloxía persegue abrir novos camiños para difundir novas voces e establecer novas colaboracións. Tentei, así mesmo, engadir un grao de complexidade ao incorporar poesía vasca e catalá, o cal fixo necesario o recurso a especialistas nestas linguas para fornecer traducións literais aos e ás poetas de Irlanda. Tres profesores de universidades británicas fixeron este labor esencial de ponte entre os textos orixinais e as versións inglesas publicadas: Kirsty Hooper para a poesía galega, Juan Arana para a poesía vasca e Diana Cullell para a poesía catalá. Os tres encargáronse non só das traducións literais senón que tamén supervisaron as traducións definitivas.

Co obxectivo de diversificar a difusión da antoloxía fóra de Irlanda, contactei coa editorial Shearsman, do Reino Unido, porque o seu catálogo é receptivo á poesía en tradución e, de feito, xa publicara por entón tres poemarios de Chus Pato e un de María do Cebreiro. Non sei se foi coincidencia, pero a proposta de antoloxía foi aceptada por Shearsman ao día seguinte do anuncio, por parte de ETA, do cesamento definitivo da actividade armada en 2011. Poida que o feito de que *Forked Tongues* incluíse poesía vasca aumentase o interese por esta escolma. Tony Frazer, editor de Shearsman, tamén suxeriu, como adoita ocorrer con todas as editoriais, que as poetas galegas do seu catálogo figurasen na antoloxía. Tratándose de Chus Pato e María do Cebreiro, dúas poetas de sólida traxectoria nacional e internacional que eu recollera igualmente en *To the Winds Our Sails*, a suxestión do editor pareceume razoable. Porén, ao se tratar dunha antoloxía a publicar no Reino Unido, e non en Irlanda, e ao conter xa tres linguas non dominantes, como o galego, o éuscaro e o catalán, pensei en limitar aí a complexidade lingüística da escolma e non introducir tamén a lingua gaélica, da que eu non me podería responsabilizar.

Un ano despois –sendo un ano o tempo mínimo para preparar unha antoloxía de traducións poéticas e presentala para publicación se se conta desde o inicio cunha editora interesada e certas garantías de financiamento– publicouse *Forked Tongues* grazas á subvención de publicación fornecida polo proxecto de investigación que eu dirixía entón e beneficiándose de axudas de tradución da AELG e o Institut Ramon Llull, así como as axudas da AELG e o Instituto Vasco Etxepare para a presentación da antoloxía no Instituto Cervantes de Dublín, que contou cunha nutrida representación de poetas de Irlanda, Galicia, País Vasco e Cataluña, así como con representantes da AELG, o Instituto Etxepare e co propio Tony Frazer, editor de Shearsman (vid. Instituto Cervantes Dublín, 2013). Menciono repetidamente a cuestión do financiamento na miña discusión e agardo que, como denuncia Remedios Zafra na súa crítica da precariedade creativa (2018), non se tome como xesto pouco elegante ou de mal gusto, porque considero fundamental que se evidencien os mecanismos de subvención na difusión internacional das traducións co obxecto de detectar e corrixir carencias. A análise das condicións materiais nas que se desenvolven a

tradución e a proxección internacional han fornecer unha valoración cabal das necesidades e as fraquezas do sistema literario.

As dúas antoloxías seguintes foron iniciativas moi diferentes entre si tanto en forma como en contidos, aínda que continuaron co criterio da presentación bilingüe empregado en todas as escolmas que coordinei ata o presente. *Six Galician Poets* (Palacios, 2016) foi un proxecto promovido pola plataforma internacional Literature Across Frontiers en colaboración coa editora británica Arc Publications para a difusión de poesía en tradución a través da serie New Voices from Europe and Beyond (vid. Arc Publications) baixo a coordinación de Alexandra Büchler. Informada por Yolanda Castaño desta iniciativa, convidóuseme a facer unha proposta para unha antoloxía galega pois, de feito, a serie xa contaba coas antoloxías vasca (2007) e catalá (2013). A publicación estaba supeditada a que pola parte galega conseguíssemos que un organismo público financiase os gastos de tradución, mercase un determinado número de exemplares e financiase parte das viaxes de presentación da escolma no Reino Unido. Coa valiosa axuda, tamén neste trámite, de Yolanda Castaño, conseguimos a implicación da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia –sen mediar, para a miña sorpresa, unha convocatoria pública competitiva– e a miña proposta foi aprobada e programada por Arc Publications para a súa publicación en 2016.

Ademais da escolla de poetas e textos, permitiúsemme propoñer a persoa tradutora e suxerín que fose o poeta irlandés, residente en Galicia, Keith Payne, co que xa traballara en *Forked Tongues*. Como o obxectivo desta colección é a de dar unha visión de conxunto da poesía actual nunha comunidade lingüística ou nacional concreta, seleccionei tres escritores –Xosé María Álvarez Cáccamo, Estevo Creus e Daniel Salgado– e tres escritoras –Chus Pato, Yolanda Castaño e María do Cebreiro– nun equilibrio de xénero que tenta reflectir a notable presenza, aínda que non sempre recoñecida, de escritoras no panorama creativo galego actual.

Six Galician Poets é un libro de 189 páxinas e a antoloxía, de todas as que coñezo, que maior espazo dedica a cada poeta, cunha media de vinte páxinas por autor ou autora. O labor de tradución foi, polo tanto, colosal, como tamén o foi o labor de revisión pormenorizada de cada poema traducido. A súa residencia en Galicia permitiulle ademais ao tradutor Keith Payne reunirse cos poetas para aclarar dúbidas e precisar significados e cadencias. Como coordinadora da antoloxía, pedinles aos e ás poetas que seleccionasen os poemas cos que querían ser representados, pois o obxectivo da colección non é tanto o de fornecer unha escolla persoal de textos segundo uns parámetros estilísticos, xeracionais ou temáticos, senón o de presentar estes seis autores ao público internacional. A antoloxía foi presentada no Reino Unido, baixo os auspicios de Literature Across Frontiers e Arc Publications, a través dunha serie de festivais literarios en localidades varias nos que participaron dous poetas de Galicia e o tradutor. Foi presentada, igualmente, na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo (vid. UVigo TV, 2017) así como en congresos internacionais e centros culturais galegos. Esta antoloxía podería ser un exemplo de proveitosa colaboración entre institucións galegas e internacionais para a tradución e a difusión da literatura galega, pese a que a

comunicación entre os organismos é moi mellorable e a xestión dos orzamentos públicos segue pautas moi distintas en España e noutros países europeos, o cal supón atrancos indesexables.

A antoloxía máis recente de poesía entre Galicia e Irlanda –houbo outras que implicaron outras comunidades e linguas, como o árabe en *Los ritos de los sentidos. Poesía árabe* (Elouafi et al., 2015) e o grego moderno en *Ανθολογία Νέων Γαλικιανών Ποιητών / Antoloxía de poesía galega nova* (Palacios, 2019a)– foi *Migrant Shores. Irish, Moroccan & Galician Poetry* (Palacios, 2017), que analizo polo miúdo no artigo «*Migrant Shores*: en prol dunha ecoloxía da atención e da tradución» (Palacios, 2019b). Para non repetir o dito nese artigo e continuar a argumentación presentada ata aquí, salientarei que é unha antoloxía bilingüe na súa presentación da versión orixinal e a súa tradución, pero que traballa desta volta con tres linguas: o árabe estándar, o galego e o inglés. É unha obra certamente singular que nace da miña paixón por esas tres linguas e as súas literaturas, pero transcende o persoal na súa orientación temática: tres comunidades atlánticas marcadas pola sangría da emigración. No momento da preparación de *Migrant Shores* en 2016, Europa enfrontábase ademais á experiencia traumática da crise dos refuxiados derivada da guerra en Siria e todas estas experiencias, as pasadas e as presentes, aparecen recollidas nesta antoloxía.

Hai, sen dúbida, unha especificidade na experiencia migratoria de cada comunidade –galega, irlandesa ou marroquí– con particularidades que tamén se reflicten nos poemas: os lugares de destino e os momentos históricos dos fluxos migratorios, a posibilidade de retorno, os tipos de comunicación entre quen marchou e quen ficou, a identidade transnacional construída pola mobilidade, as circunstancias concretas da muller migrante, a sexualidade e a reprodución durante a condición de migrante, etc. Pero ademais destas particularidades, a antoloxía amosa uns elementos comúns na experiencia da dislocación, os seus medos, as súas ilusións, a discriminación, a explotación, o desamparo, etc. Os textos recollidos –escritos moitos deles *ad hoc* para esta antoloxía– convidannos a nos poñer no lugar da “Outra”: a muller migrante, a lingua oriental, a refuxiada, etc. Contribúe á creación desta empatía coa alteridade o feito de que os e as poetas de Irlanda non só traducen, senón que responden aos poemas con poemas de seu e establecen un diálogo.

Migrant Shores reúne poemas de sete poetas de Marrocos – Mohammed Bennis, Taha Adnan, Fatima Zahra Bennis, Imane El Khattabi, Mohamed Ahmed Bennis, Aicha Bassry e Mezouar El Idrissi–, sete poetas de Galicia –Martín Veiga, Chus Pato, Eva Veiga, Baldo Ramos, Gonzalo Hermo, Marilar Aleixandre e María do Cebreiro– e, traducindo e respondendo cos seus propios poemas, os correspondentes poetas de Irlanda: Paula Meehan, Máighréad Medbh, Susan Connolly, Hugh O’Donnell, Catherine Phil MacCarthy, Sarah Clancy, Thomas McCarthy, Eiléan Ní Chuilleanáin, Lorna Shaughnessy, Maurice Harmon, Celia de Fréine, Keith Payne, Breda Wall Ryan e Mary O’Donnell. A antoloxía inclúe tamén cinco caligrafías con termos da migración, realizadas polo artista alxeriano Hachemi Mokrane, e unha fotografía de antepasados migrantes facilitada polo poeta galego Baldo Ramos.

No tocante aos restantes aspectos do proceso de tradución, publicación e difusión, mencionarei que, para *Migrant Shores*, moitos dos poetas e eu mesma fornecemos traducións literais ao inglés ou ben traducións a outras linguas, aínda que tamén se inclúen dúas traducións directas proporcionadas por dous poetas marroquís. A publicación contou cun subsidio do proxecto de investigación que eu coordinaba en 2017, pero foime imposible atopar fondos para pagar aos poetas tradutores, polo que esta iniciativa e formato de antoloxía pode ter chegado á súa fin, se non se subvenciona o labor de tradución. A difusión tanto nacional como internacional de *Migrant Shores* foi moi gratificante grazas á implicación dos e das poetas participantes e á receptividade das revistas especializadas en estudos galegos, irlandeses e de tradución. Recoñecer e agradecer este esforzo colectivo e cooperativo tamén é parte dunha práctica alternativa da tradución e a internacionalización.

Conclusións

Traducir “outramente” consistiu, no caso das antoloxías centradas nas relacións Galicia-Irlanda que deseñei, en escoller un *corpus* de obras e autoras alternativo ao canónico, dando visibilidade a quen as historiais literarias nacionais e internacionais tentaron agochar; consistiu tamén en explorar modalidades de tradución que fomenten o coñecemento e diálogo entre poetas a través das fronteiras; comportou, ademais, sumar linguas e culturas para vencellar a difusión do propio coa solidariedade coa “Outra”; uniu, así mesmo, a homes e mulleres no esforzo de visibilización non só da obra de autoría feminina senón tamén das circunstancias das mulleres migrantes e das vidas das mulleres todas que, en palabras da poeta galega Xohana Torres, «sosteen a metade do ceo» (2001).

Referencias bibliográficas

- AELG. Videoteca 2010. Presentación de *To the Winds Our Sails*. <https://www.aelg.gal/GetActivityVideos.do?id=225>. 05/05/2020.
- ARC PUBLICATIONS Web. «New Voices from Europe and Beyond» <https://www.arcpublications.co.uk/series/new-voices-from-europe-and-beyond/1>. 05/05/2020.
- APPADURAI, Arjun 2009. «Diálogo, Risco e Convivialidade». En V.V.A.A. *Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Tinta-da-China, 2009, pp. 21-38.
- CASTRO, Olga e Laura LINARES 2019. «Conclusións e Propostas de Acción». Xornada «A internacionalización da literatura galega en tradución ao inglés: Novas oportunidades perante un mercado editorial británico-irlandés en apertura». Consello de Cultura Galega. Santiago de Compostela, 17, 18, 19 de xuño, 2019. http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_pr_2019_Conclusions-e-Propostas-de-Accion-para-Traducion-Literatura-Galega-ao-Ingles.pdf. 05/05/2020.
- CONSELLO DE CULTURA GALEGA 2019. Xornada «A internacionalización da literatura galega en tradución ao inglés: Novas oportunidades

- perante un mercado editorial británico-irlandés en apertura». Santiago de Compostela, 17, 18, 19 de xuño, 2019. Gravacións das intervencións:
<http://consellodacultura.gal/evento.php?id=200826>. 05/05/2020.
- ELOUAFI, Jaouad; Bahi TAKKOUCHE; Manuela PALACIOS & CASAS, Arturo (eds. e trads.) 2015. *Los ritos de los sentidos. Poesía árabe*. Con caligrafías de Hachemi Mokrane. Madrid: Cantarabia, 2015.
- GONZÁLEZ ARIAS, Luz Mar 2005. Recensión de *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe* en *Atlantis. English Studies*. 27. 2 (2005) pp. 203-208.
https://www.atlantisjournal.org/old/Papers/27_2/203-208%20Gonz%C3%A1lez%20Arias.pdf. 05/05/2020.
- INSTITUTO CERVANTES DUBLÍN 2010. «To the Winds Our Sails». https://dublin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha60903_16_2.htm. 05/05/2020.
- 2013. «Forked Tongues». https://dublin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha86527_16_2.htm. 05/05/2020.
- MUSEUS DE SITGES 2013. «Los museos de Sitges acogen un festival de poesía, música y arte catalano-irlandés» <http://museusdesitges.cat/es/noticias/los-museos-de-sitges-acoge-un-festival-de-poesia-musica-y-arte-catalano-irlandes>. 05/05/2020.
- O'DONNELL, Mary & PALACIOS; Manuela (eds.) 2010. *To the Winds Our Sails. Irish Writers Translate Galician Poetry*. Cliffs of Moher: Salmon Poetry, 2010.
- PALACIOS GONZÁLEZ, Manuela, (ed.) 2003. *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe*. Trads. Manuela Palacios González & Arturo Casas. Santiago: Follas Novas, 2003.
- (ed.) 2012. *Forked Tongues. Galician, Basque and Catalan Women's Poetry in Translations by Irish Writers*. Bristol: Shearsman, 2012.
- (ed.) 2016. *Six Galician Poets*. Todmorden: Arc Publications, 2016.
- (ed.) 2017. *Migrant Shores. Irish, Moroccan & Galician Poetry*. Con caligrafías de Hachemi Mokrane. Cliffs of Moher: Salmon Poetry, 2017.
- (ed.) 2019a. *Ἀνθολογία Νέων Γαλικιανῶν Ποιητῶν / Antoloxía de poesía galega nova*. Atenas: Vaxkikon, 2019.
- 2019b. «*Migrant Shores*: en prol dunha ecoloxía da atención e da tradución». *Galicia 21*. Issue I '19, *Transnational Encounters: Crossing Borders in Galician Translation and Interpreting Studies*, coord. Olga Castro e Laura Linares (2019) pp. 125-145.
- SALMON POETRY. «About Salmon». <https://www.salmonpoetry.com/about-salmon.php>. 05/05/2020
- SILVA FERNÁNDEZ, Vanessa. 2006. «Poetas irlandesas en galego: *Pluriversos*». *Viceversa. Revista Galega de Tradución*. Nº 12, pp. 165-168.
<http://webatg.webs.uvigo.es/viceversa/files/12/vice12.pdf>. 05/05/2020.
- TORRES, Xohana 2001. «Eu tamén navegar». Discurso de ingreso na Real Academia Galega. <http://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/159>. 05/05/2020.

- UVIGO TV 2017. «Presentación de Six Galician Poets». <https://tv.uvigo.es/series/5b5b76ed8f4208c23e9ea32a>. 05/05/2020.
- ZAFRA, Remedios 2018. «Entrevista con José Durán Rodríguez ‘La precariedad en los trabajos creativos funciona como forma de domesticación’». *El Salto*. 08/01/2018. <https://www.elsaltodiario.com/laboral/entrevista-remedios-zafra-libro-entusiasmo-precariedad-cultura-digital?fbclid=IwAR3acuCpe00YRNCSD0v76GUIpMTTPOIFsrQ6NNdAiHo6SSwIIIA4ywdKmN0>. 05/05/2020.

DOS MARES DO SUR A VILAPENELA: A RECREACIÓN DA TRILOXÍA DE *PIPPI MEDIASLONGAS*

David A. Álvarez Martínez
EOI de Santiago de Compostela
davidalvarezm@hotmail.com

[Recibido 15/04/20; aceptado 06/07/20]

De Suecia a Galicia pasando polos Mares do Sur precísanse 70 anos

Por norma xeral, cando se acomete a tradución de calquera texto, e en especial o dunha obra literaria, vémonos enfrontados a unha premisa evidente: a distancia lingüística e cultural entre o texto de partida e o texto meta. En múltiples ocasións, engádense outros tipos de barreiras ou “distancias” que cómpre en conta. Achegar a triloxía de historias de *Pippi Långstrump*¹ ao contorno literario galego despois do ano 2015 comporta a inclusión dalgúns parámetros extra nesta tarefa que en maior ou menor medida afectan o proceso. Á distancia propiamente lingüística entre unha lingua escandinava e unha románica hai que engadir a barreira ou dificultade estilística. A lingua de Pippi inclúe termos dialectais, expresións ás veces arcaizantes e en desuso, piroetas da linguaxe a modo de invencións e neoloxismos, alteracións de termos existentes, frases ou palabras populares, aliteracións con finalidade humorística, onomatopeas e outros recursos da linguaxe cunha intención e un efecto moi concretos, etc. A cabalo entre a dimensión lingüística e a cultural e como parámetro evidente en toda a tradución ao galego, é obvia a distancia entre dous sistemas literario-culturais en situacións ben diferentes: un sistema central e normalizado, como é o da literatura e cultura sueca, que tradicionalmente tamén tivo un papel central na esfera escandinava en relación co noruegués, dinamarqués, finés, etc² (a cultura sueca exportou historicamente máis produción cultural aos seus veciños que viceversa); por outra banda temos un sistema en principio periférico, minorizado e en permanente vía de normalización, como é o caso do galego. Esta dimensión maniféstase no que atinxe ao traballo de tradución na carencia de ferramentas e recursos directos

1 Por cuestións de economía, ao citar o título orixinal, Pippi Långstrump, enténdase a triloxía completa.

2 Outra cuestión sería a análise da cultura e literatura sueca como periférica e subsidiaria da cultura anglosaxona, aínda que en moita menor medida na altura da publicación de Pippi Långstrump.

entre o sueco e o galego, o cal esixe botar man dunha serie de instrumentos de documentación léxica e temática que en ocasións pasan por outras linguas incluíndo o alemán, portugués, castelán ou inglés.

A referencia ao ano 2015 mencionada con anterioridade é dobremente simbólica, mais así e todo relevante para a tradución que nos ocupa dunha maneira moi concreta. Por unha banda, cumpriáanse os setenta anos da publicación do primeiro volume da triloxía. No ano 1945, uns meses despois do final da II Guerra Mundial, o personaxe dábase a coñecer con gran éxito ao público sueco. É ademais o ano do regreso dende Suecia do autor deste artigo despois dunha estancia prolongada no país e dos primeiros contactos coa editorial Kalandraka para negociar unha publicación das historias de Pippi. Mais sobre todo, hai que destacar que as novas edicións do texto orixinal sueco sufrían nese ano 2015 por primeira vez modificacións importantes sobre o texto orixinal para adaptalo aos novos tempos e a un contexto poscolonial, sobre todo no que atinxía ao uso do termo *neger* e derivados coma *negerkung* (rei dos negros), *negerprinsessa* (princesa dos negros), *negerspråk* (lingua dos negros), etc., referido aos habitantes da illa onde o pai de Pippi, un home branco e nórdico, reina dende a súa chegada despois do seu naufraxio. En edicións suecas anteriores ao ano 2015, como por exemplo na miña edición de 2005, incluíase unha nota aclaratoria asinada pola propia filla de Astrid Lindgren onde se explicaba o contexto e o uso deses termos na época en que xurdiu a obra e se puña de relevo o espírito igualitario, xusto e carente de prexuízos raciais da protagonista das historias. Porén, no 2015 e despois de moita discusión, decidiuse substituír esas expresións tan marcadas por localizacións xeográficas do tipo *söderhavskung* (rei dos Mares do Sur) ou polo xentilicio ficticio *kurrekurredutterna* (“korakoráns” na versión galega), que de todas as maneiras xa eran termos existentes no texto orixinal, argumentando ademais que estarían na liña de pensamento e no espírito da autora. As reaccións e opinións na opinión pública sueca e nos países da contorna foron moi discutidas e o debate sobre o suposto colonialismo e mesmo racismo nas novelas sobre Pippi Mediaslongas son dende hai tempo un tema amplamente tratado na crítica literaria. Esta cuestión, coma en tantos outros casos de produtos culturais afastados no tempo, fainos que reflexionar sobre a distancia temporal, cultural e mesmo civilizatoria e cal é a súa implicación no momento en que se enmarca o proceso da súa translación a outra lingua e cultura: un texto infantil dos anos corenta do século XX traducido na segunda década do século XXI presenta unha oposición evidente entre dous mundos xa moi distantes entre si.

Finalmente, outro aspecto distanciador difícil de valorar en canto á súa incidencia sería a posible barreira ou influencia mediática. No caso de Pippi, evidénciase unha intermedialidade moi acentuada, xa que o personaxe e as súas aventuras teñen unha presenza moi acusada no imaxinario colectivo. A figura de Pippi Mediaslongas en certas partes de Europa e do mundo chegou a un público amplo sobre todo por medio de produtos audiovisuais, máis que nada ao través da coñecida serie de televisión de Hellbom (Dir.) e Nordemar (Prod.) (1969). Segundo unha análise de van den Bossche (2011) para o contexto de Flandres, a representación máis canonizada de Pippi é o

personaxe de TV representado pola actriz Inger Nilsson na devandita serie. Intúo que o mesmo acontece no noso ámbito cultural. Alén das novelas orixinais e da serie televisiva, e aínda que cunha difusión nun menor número de linguas, existe un abano extenso de produtos culturais ao redor das historias de Pippi, dende libros ilustrados para os máis miúdos, filmes, radionovelas, banda deseñada e mesmo videoxogos, etc. Neste ano 2020, 75 aniversario da publicación da primeira novela, vén de anunciarse ademais unha nova produción cinematográfica internacional para o futuro próximo. Non é este o lugar para conxecturar sobre este asunto, mais sería interesante pescudar como o aspecto da intermedialidade pode influír nun proceso concreto de tradución coma este, na medida en que mesmo o tradutor pode ter unha imaxe creada por outros medios sobre a actitude, a expresividade, o estilo e modulación da fala e outros aspectos que teoricamente poderían influír na procura dun ton axeitado para o personaxe.

Pippi e Astrid

Pippi Mediaslongas é, sen dúbida ningunha, a figura máis coñecida das creadas por Astrid Lindgren (1907-2002), a autora sueca de literatura infantil de máis sona e unha das máis coñecidas en todo o mundo. A súa obra ten versións en máis de cen linguas. Amais de Pippi, a súa produción de literatura infantil e xuvenil ao longo da súa vida deixou un legado de numerosos personaxes moi populares como a heroica Ronja, filla dun bandoleiro, os irmáns Corazón de León, o pillabán Emil de Lönneberga, o fachendoso Karlsson, que voa sobre os tellados de Estocolmo coa súa hélice nas costas, o rapaz detective Kalle Blomkvist, o vagabundo Rasmus ou o grupo de nenos de Bullerbyn³. En 1958 foi galardeada co premio máis prestixioso da literatura infantil, o «Hans Christian Andersen» e hoxe en día existe un premio de narrativa xuvenil na súa memoria chamado ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award).

As historias de Pippi constan de tres novelas: *Pippi Långstrump* (1945), *Pippi Långstrump går ombord* (1946) e *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948), ademais dalgúns álbums ilustrados para os máis miúdos, que, en parte, recollen episodios concretos das novelas orixinais. O primeiro volume publicouse despois de que a importante editora sueca Bonniers rexeitase o manuscrito explicando que se trataba dun personaxe pouco conveniente. Porén, a editora Rabén & Sjögren accedeu á súa publicación despois de pedirlle á autora que revisase e reflexese a historia. A lenda do nacemento do personaxe é ben coñecida e foi contada pola mesma Astrid Lindgren en numerosas ocasións⁴. Durante unha doenza da súa filla Karin no ano 1941, esta pediulle á nai que lle contase a historia de «*Pippi Långstrump*». Perante a sorpresa polo inaudito do nome, a súa nai foi tecendo historias non menos extravagantes que foi contando de maneira oral á súa filla. Foi tempo despois, durante unha

3 *Os irmáns Corazón de León* (Xerais, 2003. Trad. de Marta Dahlgren e Liliana Valado) e mais *Os nenos de Bullerby* (Sushi Books, 2014. Trad. Moisés Barcia) contan con versións en galego. Os títulos *Ronja Rövardotter*, *Emil i Lönneberga*, *Karlsson på taket*, así coma moitos outros aínda están á espera de atopar lugar nos andeis galegos.

4 Por exemplo, así relatado na biografía escrita por Maren Gottschalk (2006, p. 80).

convalecencia da propia autora, cando decidiu pasar as historias ao papel e presentárllelas logo ás editoras anteriormente mencionadas.

A historia de *Pippi Långstrump*, polo menos no que concirne ao seu primeiro volume, conta con 77 versións en linguas diversas de todo o mundo segundo a web oficial dedicada á autora. No ano 2015 superaba as 70 linguas e na península existían versións en español, catalán, vasco e portugués (*Pippi Calzaslargas*, *Pippi Calçesllargues*, *Pippi Kaltzeluze*, *Pippi das Meias Altas*), aínda que en varios casos realizadas por medio de linguas ponte, sobre todo dende o inglés ou o castelán.

***Långstrump* vira *Mediaslongas*. A recreación galega**

A idea dunha recreación deliberada na lingua meta poderíase enmarcar no debate histórico sobre a visibilidade ou invisibilidade do axente tradutor, asunto que ten sido obxecto de estudo para múltiples investigadores, como apuntan por exemplo Schwetz (2010, p. 4) ou Hurtado Albir (2016, p. 617-620), onde se resume a bibliografía sobre este asunto centrándose mesmo na imposible neutralidade da figura do tradutor ou tradutora. Segundo algúns autores (Pekkanen, 2007, p. 168), é inevitábel que un tradutor deixe a súa pegada ou contribúa coa súa propia colleita no texto producido na lingua de destino. Pekkanen describe o tándem autor-tradutor coma unha especie de dueto entre dúas voces paralelas, a do autor coa idea orixinal e a súa creación e a do tradutor cos trazos interpretativos que proporciona ao texto traducido. Numerosos investigadores, como Etkind, Popovic o Solinski teñen presentado conceptos que apoian esa liña de pensamento: tradución recreación, metacreación, proceso recreador (Hurtado Albir, 2016, p. 64).

No traballo de tradución da triloxía *Pippi Långstrump*, entendo o concepto de recreación en dúas dimensións diferentes: a dimensión puramente técnica e tradutolóxica, como vía de intermediación lingüística e cultural coa súa oferta de posibilidades para salvar as barreiras mencionadas ao comezo desta presentación e asemade unha dimensión política ou estratéxica (que de todas maneiras tamén se podería considerar como tradutolóxica) na medida en que unha recreación independente poida actuar coma instrumento de reafirmación dun sistema literario minorizado capaz de absorber con autonomía un clásico da literatura universal. Este non é o caso en moitas das versións de Pippi en diferentes linguas que, con máis frecuencia do esperado, resultan subsidiarias de linguas intermedias ou mesmo de produtos audiovisuais.

A intención era por tanto, como sempre debería acontecer, conseguir unha tradución de calidade como o merece un texto canónico na literatura infantil, mais coa énfase nunha presenza independente no caso galego, procurando manter en todo momento a perspectiva e a intención do texto orixinal. En certa maneira, a idea era crear unha *belle fidèle*, unha recreación propia para un universo literario galego, mais sen ansia domesticadora para facerlle xustiza ao carácter do texto sueco. No caso dunha novela como *Pippi Långstrump*, do mesmo xeito que acontece con moitas outras en especial no eido da literatura infantil e xuvenil, esta recreación é un proceso moi necesario como se vai exemplificar a seguir. A novela está inzada de elementos creativos e referencias fantásticas que non se corresponden con fenómenos culturais

predeterminados ou existentes no contexto da cultura orixinal, como poderían ser certa toponimia específica ou antroponimia, mais tamén neoloxismos ocasionais. Tratándose de literatura infantil, a recreación esténdese e atinxe tamén os fenómenos culturais correspondentes á lingua de partida que son moi específicos, conteñen referencias moi complicadas de transvasar ou de difícil comprensión para o público infantil, como pode ser o léxico culturalmente moi marcado nos ámbitos da cultura material (culinaria, mobiliaria, etc.) e inmaterial (musical, literaria, etc.). En certas ocasións faise necesario adaptar un prato específico, o nome dunha canción, dunha rima concreta ou doutro fenómeno cultural para o público da lingua meta. A continuación detállanse exemplos concretos do proceso de recreación e inclúese en certos casos unha referencia ao texto do que foron extraídos, tanto nos textos de partida coma nos de chegada usando as seguintes abreviaturas: *Pippi Långstrump* (PL), *Pippi Långstrump går ombord* (PLO), *Pippi Långstrump i Söderhavet* (PLS) *Pippi Mediaslongas* (PM), *Pippi Mediaslongas embarca* (PME), *Pippi Mediaslongas nos Mares do Sur* (PMS).

Se botamos unha primeira ollada aos nomes propios, poderase observar que se dan todo tipo de casos e que polo tanto tamén se seguiron diferentes estratexias de tradución. A obra presenta algúns caracterónimos, mais tamén invencións cunha sonoridade intencionada para crear algún efecto preciso, o cal sucede da mesma maneira nos topónimos, a miúdo por medio da aliteración. Un exemplo evidente é a propia casa de Pippi, *Villa Villekulla* (Vilapenela), o nome dun dos ladróns que visitan a Pippi, *Dunder-Karlsson* (Trebón-Karlsson) ou a illa dos Mares do Sur onde é rei o seu pai, *Kurrekurreduttö* (Korakora). O nome da protagonista está adaptado na práctica totalidade das traducións existentes: *Långstrump* non é un apelido sueco, senón unha invención na que se xoga cunha característica da súa vestimenta, o cal se reflicte na gran maioría das traducións: *Mediaslongas*, *Calzaslargas* (*Medias Largas* nas primeiras versións castelás), *Longstocking*, *Langstrumpf*, *Kaltzeluze*, *Meias Altas* (*Meia Longa* no Brasil), *Calzelunghe*, etc. É curioso notar que na versión francesa, talvez a máis polémica de todas pola censura aplicada ao texto orixinal até que se levou a cabo unha nova tradución no ano 1995, a denominación escollida para a protagonista fose *Fifi Brindacier*, onde o apelido fai referencia ás trenzas tesas do peiteado da protagonista (*brin d'acier*). O nome completo de Pippi, como ela mesma recita na súa primeira visita á escola, é en sueco *Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusmynta Ephraïmsdotter Långstrump* (PL, 54), un nome consonte á singularidade do personaxe e que xoga coa linguaxe incluíndo referencias a alimentos, a cortinas e a plantas cunha intención humorística, ademais de incluír un patronímico. Na tradución galega procurouse unha solución adaptada que tivese un efecto similar: «Pippilota Victualia Cortinela Pipermenta Efraímez Mediaslongas» (PM, 38). Outro exemplo significativo é o nome da goleta do capitán Mediaslongas, que no orixinal sueco ten o nome de *Hoppetossa*. O termo orixinal pode referirse a unha ra ou a unha persoa saltarica, mais tamén a unha rapaza rebelde e inqueda. Segundo avanza a historia de Pippi, e conforme ao seu propio relato, imos sabendo que viaxou por todo o mundo e todos os mares co seu pai e outros mariñeiros na devandita goleta, polo que a súa presenza nela e o feito de saltar

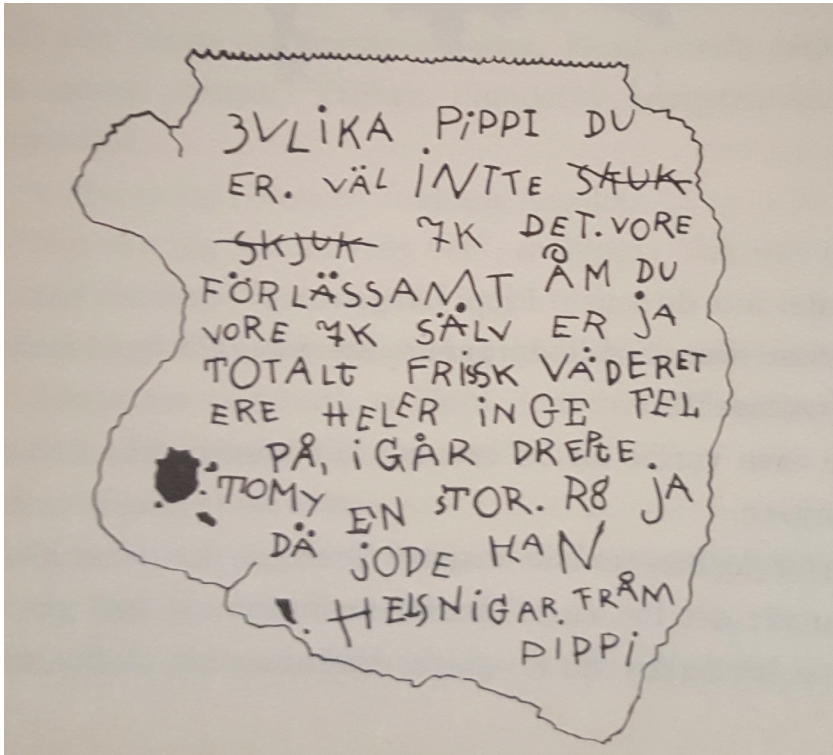
dun lugar ao outro do mundo xustifican o nome e a súa relevancia. A adaptación do nome en “Saltarica” pode proporcionar unha idea parella en galego. Para a denominación da casa de Pippi optouse tamén por unha adaptación a un contexto galego. Este caso particular dá unha idea de como en ocasións certas traducións son subsidiarias de linguas ponte: na serie de televisión dobrada ao castelán, que foi unha produción sueco-xermana, a casa tiña o nome de *Villa Kunterbunt*, nome da versión alemá co significado de “colorido” máis tamén “enleado, en desorde”, mentres que na tradución española dos textos se mantivo o nome orixinal sueco, *Villa Villekulla*, dende a primeira versión do ano 1962 até que se decidiu substituílo por *Villa Mangaporhombro* nas edicións de Blackie Books despois do ano 2012, talvez influenciadas pola denominación alemá e a pesar de tratarse da mesma e vella tradución dos anos sesenta. *Villekulla* non é un termo sueco existente nin un topónimo trazábel: é un neoloxismo ficticio que xoga talvez cos termos *villa* (casa, mansión) e mais *kulle* (outeiro, penela), e que podería ter algunha reminiscencia de *villervalla* (confusión, desorde), mais que a fin de contas pretende un efecto lúdico e humorístico coa técnica da aliteración (en sueco o dobre ‘l’ é unha consoante longa que se pronuncia dun xeito particular, similar ás consoantes xeminadas italianas). Con “Vilapenela” trátase de buscar tamén esa aliteración e darlle unha cor lúdica ao nome. Noutras linguas hai solucións tan dispaes como a fidelidade ao orixinal (inglés, portugués) a adaptación (alemán, holandés) ou a creación independente coma no caso do ruso *Villa Kuritsa* (Вилла Курица), co significado de «Vila Galíña».

Pippi, como protagonista absoluta e como voz fabuladora das súas propias historias, usa e modula a lingua ao seu antollo alterando a forma, quer porque non sabe ou quer porque non lle apetece dicilas correctamente, mais tamén crea os seus propios neoloxismos. Algúns exemplos son *pluttifikation* (*multiplikation*, multiplicación), *aputtekaren* (*apotekaren*, farmacéutico), *spickelant* (*spekulant*, especulador) *surkus* (*cirkus*, circo), *medusin* (*medicin*, medicina), *kumminalskatt* (*kommunalskatt*, impostos municipais) ou tamén, aplicando as súas propias leis de derivación, invencións do tipo *muntration*, neoloxismo creado por Pippi a partir de *munter* (alegre, divertido), que contrapón ás operacións matemáticas que se aprenden na escola, *multiplikation* e *division*. O mesmo acontece no caso de *nuffreriet*, a partir de *nuffra* (cifra), para referirse dun modo lúdico e algo pexorativo ao conxunto de números que lle resultan difícil de dominar polas súas carencias na escolarización. As solucións propostas na recreación galega son: *plumiticación*, *farmacéntrico*, *espiquelador*, *firco*, *midicina*, *contrabeción municipal*, *divertición* e *cifrería*. Precisamente no contexto das operacións matemáticas nun episodio no que conta as súas moedas, logo de ficar atascada ao chegar á decena dos setenta (*sjuttio* en sueco), Pippi usa un adxectivo creado a partir da cifra e engadíndolle o sufixo *-ig*, moi típico e produtivo en sueco: *sjuttig*. Ao dicir que ten a gorxa *sjuttig* de tanto contar (*sjuttig i halsen*), xorde un xogo de palabras co número, mais sen un significado concreto alén da idea de que se lle atascou o número na gorxa. Neste caso, optouse por unha solución cun significado adicional, pero que mantén o efecto sonoro, usando en galego o adxectivo “sedenta” despois da continuada repetición de “setenta”. Na súa creatividade, Pippi parte mesmo

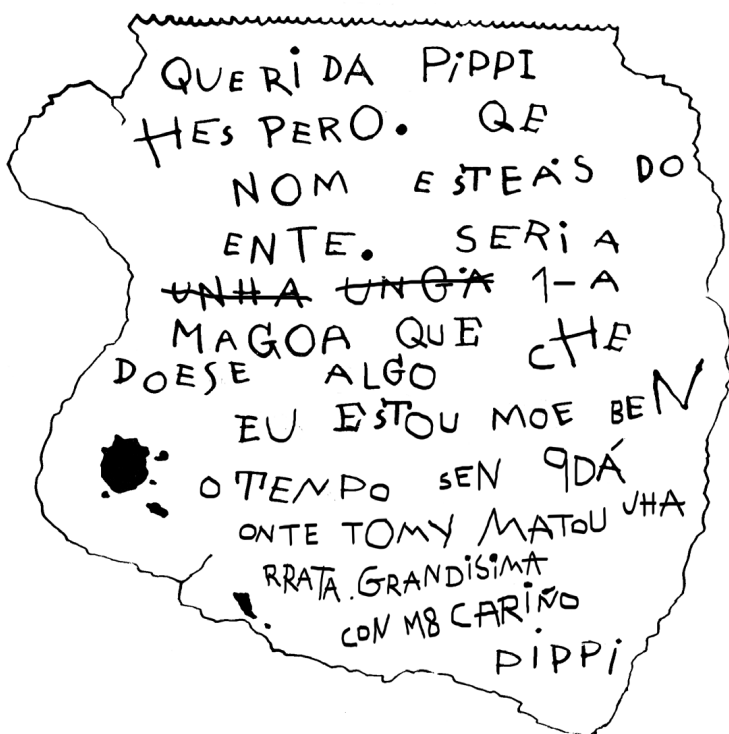
da invención lingüística para crear unha realidade propia e unha aventura completa partindo do neoloxismo. É o caso de *spunk* (PLS, capítulo 3), que aínda que non existe en sueco, si segue as normas fonotácticas do idioma, polo que se optou por unha recreación de aspecto galego máis que polo calco da escolla orixinal. As posibilidades eran ilimitadas e a decisión case espontánea foi *zofello* (PMS, 25 e ss.).

Unha complicación máis difícil de resolver son os ocasionais dobres sentidos de certas palabras, que ademais non se cinguen só a unha brincadeira semántica, senón que poden ter unha motivación no fío argumental e mesmo un uso estendido na narración. Nalgún caso illado, o efecto pérdese sen máis opcións de arranxo e noutros posibilitase unha solución menos efectista. Isto sucede co uso da palabra *tack* con ocasión da visita dos ladróns á casa de Pippi. Os ladróns tentan disimular preguntando a hora, ao que Pippi responde tamén xogando co dobre senso de *klockan* (reloxo, hora) e coa onomatopea *tick tack*, para logo rifarlles por marcharen sen dicir *tack* (grazas) (PL, 114-115). Nesta pasaxe do texto, o sentido está moi enleado, xa que se trata dun dobre senso por partida dobre. No texto galego faise referencia ás grazas, pero sen o dobre senso do orixinal (PM, 80). Noutro momento da narración en que están a pasear polo campo, Pippi, Tommy e Annika atopan unha vaca que lles atranca o paso. Despois de afastala do camiño, Pippi menciona que as vacas poden ser *tjurig* (teimudas). O curioso deste adxectivo é que deriva do termo *tjur* (touro), o cal dá pé a unha brincadeira na que Pippi argumenta que por esa razón os touros (*tjur*) se volven *korig*, inventando unha palabra a partir de *ko* (vaca), que é intraducíbel (PL1, 84). Para este caso, optouse por unha paráfrase sinxela na que Pippi explica que os touros se comportan coma vacas, mantendo así o senso e a intención orixinais, máis perdendo sen máis remedio o xogo do termo *tjurig*. (PM, 60).

Outro tipo de adaptación que tamén ten que ver coa necesidade de manter unha coherencia argumental exemplifícase por medio dun episodio na escola no que a profesora pretende ensinarlle a ler a Pippi. Para practicar a letra ‘i’, amósalle unha lámina cun ourizo (en sueco *igelkott*). É importante manter a letra ‘i’ inicial, xa que logo se desenvolverá un diálogo sobre a forma da letra e a interpretación particular que fai Pippi dela, razón pola que neste caso se optou por cambiar o exemplo por “iguana” (PM, 41). A escolla non afecta o significado profundo do texto e mantén a intención orixinal. Resulta así mesmo moi ilustrativo outro exemplo cunha motivación lingüística, a pasaxe en que Pippi se escribe unha carta a si mesma. O texto, á parte de ser unha desfeita ortográfica, inclúe números na súa redacción:



No texto orixinal (Lindgren, 1995, p. 36), a protagonista usa o número 3 (*tre*) para representar a primeira sílaba da palabra *trevliga* (aquí: querida), ou o número 7 (*sju*) para escribir *sjuk* (7K) (doente), xa que dubida da ortografía correcta, do mesmo xeito que no caso de R8 para escribir *rätta* (rata), porque o número 8 (åtta) coincide na súa pronuncia con parte da palabra. Precísase polo tanto unha adaptación recreando o xogo e efecto nunha escolla léxica diferente na lingua meta. É preciso amais facelo así para salvagardar o contexto, xa que Pippi xustifica o uso deses números para completar as súas carencias na ortografía. O texto resultante na tradución-recreación, perfectamente reproducido na edición de Kalandraka, é o seguinte:



O xogo coa ortografía é un tema recorrente na obra debido ás eivas na educación formal de Pippi. Todos estes elementos implican unha adaptación non sempre doada: *sjösjuk* (mareada), por exemplo, pode ser unha palabra difícil de escribir para os escolares suecos porque o chamado son ‘sj’ (*sje-ljud*) pode estar representado por diferentes combinacións gráficas (‘sj’, ‘sk’, ‘skj’, ‘stj’, ‘sch’, ‘g’...). O efecto é difícil de reproducir, porque ao igual que noutras ocasións, o termo ten relevancia argumental. A solución tivo que cingirse ao termo «mareada» e xogar cun ‘h’ intercalado e unha alteración vocálica, ‘m-a-r-i-h-a-d-a’ (PMS, 38) cando Pippi presenta a súa maneira particular de escribir a palabra.

Como xa se mencionou, en varias pasaxes da obra atópanse rimas, pequenos poemas, ditos ou cancións, existentes ás veces na cultura popular, mais tamén argallados polo propio personaxe. Nestes casos e dependendo da natureza do texto, hai un abano de solucións que van dende a tradución máis ou menos literal até unha recreación propia ou unha adaptación lingüístico-cultural á lingua meta. Por exemplo a adaptación da frase popular *flyg, du fula fluga, flyg, och den fula flugan flög* (PL, 87) (lit: «voa, fea mosca, voa, e a fea mosca voou») nun equivalente popular galego coma: «voa andoriña, voa, que che hei dar pan de broa» (PM, 62). O contexto esixía manter a temática do voo e a rima conserva a sonoridade que en sueco exerce a aliteración para

darlle á pasaxe a idea de xogo, desenfado e lixeireza. Noutras ocasións, estes ditos son invención propia, como o é a fórmula máxica para seguir sendo sempre nena: «*fina lilla krumelur / jag vill inte bliva stur*» (PLS, 119), onde modifica o adxectivo *stur* (grande) por *stur* para conseguir o efecto sonoro da rima e un efecto de rebeldía e humor. Como noutras ocasións, non é un xogo meramente formal e trouleiro, senón tamén argumental, porque é precisamente esa variación a que lle conferirá a eficacia ao dito. Os dous aspectos deben por tanto coexistir tamén na recreación galega: «pequeniña *chumbiflor / nunca máis quero medror*» (PMS, 104). Mesmo no caso no que se nos presenta unha lingua descoñecida, como é a lingua ficticia de Korakora, unha adaptación específica pode resultar acaída: *ussamkussas mussas filibussas* (PME, 95) é no orixinal *ussamkussor mussor filibussor* (PLS, 102). A terminación *-or* é típica para a formación do plural dos substantivos suecos rematados en *-a* no singular, o cal lle dá á frase nesa lingua tan divertida unha sonoridade cun efecto máis humorístico, razón pola que parecía axeitado substituílo por unha terminación máis galega (*-as*).

Tamén valería a pena citar outras adaptacións como os saúdos de ton informal e desenfadado de Pippi, que en xeral non entende de rexistros sociais e que usa como marca da súa personalidade en calquera contexto: *hejsvejs, ajö/ajöss* ou *hej med er* (“ola xente!”, “chao”, “*talogo*”), frases espontáneas populares ou inventadas, *tiddelipom och piddelidej* (“trispilistrás trispilistrñas”) ou os frecuentes elementos da fraseoloxía popular do tipo *frisk som nötkärnor* (“sans coma buxos”), *på två röda sekunder* (“nun chiscar de ollos”).

En definitiva, o mundo que nos ofrece a lectura de *Pippi Långstrump* presenta as dificultades habituais de calquera tradución, xa que está claramente enmarcado na cultura sueca dos anos corenta do século pasado. Este aspecto maniféstase nun gran número de culturemas⁵ obvios, como certos elementos da cultura material (*pepparkakor*: biscoitos de xenxibre; *snus*: rapé; *klaffbyrå*: aparador), costumes sociais (a hora de deitarse os rapaces, o convite ao café coas señoras na familia Settergren), a antroponimia tipicamente escandinava (Nilsson, Settergren, Rosenblom), algunhas das rimas e cancións, aínda que Pippi as transforme ao seu antollo (“*Det brinner en eld...*” PL, 154), etc. Porén, o mundo de Pippi dispón do seu propio universo, un mundo que se sitúa na brêtema lendaria dunha piratería amábel e aventureira pero fóra da sociedade e que xustifica a súa singularidade como nena dunha fortaleza e vitalidade extravagantes e non domesticadas socialmente. Ese mundo de ficción maniféstase por exemplo nos antropónimos e topónimos inventados para a propia Pippi e mais o seu pai, *Ephraim Långstrump*, ou para a illa de Korakora (*Kurrekurreduttön*), os seus habitantes e a súa lingua, e como trazo específico, no idiolecto particular e creativo da protagonista.

Chegados a este punto, deberíase tamén mencionar a fase sempre delicada da corrección editorial. En xeral, levouse a cabo unha revisión crítica tanto por parte da editora como pola miña banda ao recibir as correccións propostas. A visión externa foi produtiva e necesaria para recapacitar sobre

5 Termo acuñado por Vermeer, segundo se cita en Hurtado Albir (2016, p. 611).

determinadas eleccións e no caso das propostas sobre modos de expresión, redacción, sintaxe ou elección léxica, o debate tivo diversas saídas e en xeral chegouse a un acordo de consenso, aceptando en moitas ocasións as propostas que semellaban máis acaídas e fluídas. Nestes casos, de todos os xeitos, houbo sempre unha ollada atrás ao texto orixinal para apoiar con fundamento calquera alteración. En practicamente todos os casos nos que se trataba de solucións (re)creativas e adaptacións como as detalladas neste artigo, respectouse sen máis discusión a solución proposta polo tradutor. É importante de todas as maneiras reflexionar sobre o papel da corrección editorial no ámbito da tradución literaria, porque ás veces é posíbel detectar un labor moi centrado na lingua meta como produto autónomo que deixa a un lado o espírito do texto de partida. No caso que nos ocupa, unha boa parte das correccións editoriais propostas inclináronse por un ton máis neutral, estándar e formal do que corresponde ao estilo tan característico de *Pippi Långstrump*, extravagante, sarcástico, irónico, e mesmo displicente por momentos. Neses casos, insistiuse na primeira solución proposta ou propúxose unha solución alternativa consonte á intención estilística do texto orixinal. Algúns exemplos de usos coloquiais ou mesmo hiperbólicos que se pretendían neutralizar de algunha maneira nas correccións e que non foron adiante son os seguintes:

Termo orixinal	Proposta do tradutor	Proposta de corrección
<i>...om ni skulle råka få in någon smörja...</i>	...pero se conseguídes algunha graxa desas... (PME, 17)	“crema”
<i>...så mycket lärdom, så det ligger och skvalpar inne i skallen än.</i>	...tantos coñecementos que aínda me fervellan na cabeza. (PME, 34)	“fervén”
<i>...sen du och jag rensade sjömanskrogen i Singapo-re!</i>	...desde que ti e mais eu chimpamos aqueles mariñeiros dunha taberna en Singapur! (PME, 99)	“botamos”

Na mesma liña, propuxéronse nalgunha ocasión solucións demasiado domesticadoras como converter o *schottis*, unha danza popular en media Europa dende a metade do século XIX, nunha muiñeira ou un verso dunha canción popular sueca nunha cantiga popular galega do tipo «A Carolina» ou «A virxe de Guadalupe», extremos cos que mostrei un desacordo rotundo.

Na crítica sueca, Pippi é considerada unha equilibrista lingüística («*språklig ekvilibrist*») (Törnquist, 2015, p. 14) ou como explica Heldner (1989): «*No seu teatro verbal experimenta todas as posibilidades da troula, da chanza, da parodia e da extravagancia*»⁶. En xeral, o uso idiosincrático dos recursos lingüísticos por parte da protagonista é un reflexo da súa personalidade

6 Tradución propia dende o orixinal sueco.

trouleira, alegre, independente e creativa, cargando a súa linguaxe dun sentido en parte displicente pero a un tempo fabulador, humorístico, mesmo retranqueiro e creando un idiolecto propio. O xogo coa linguaxe é constante e como se tratou de exemplificar, amósase en numerosas rimas, trabalinguas, elementos fraseolóxicos, ditos populares fieis ou alterados, onomatopeas, neoloxismos, alteracións de palabras ou pronuncias erróneas, dobres sentidos, etc.

Astrid Lindgren en Galicia e Pippi na península

Como conclusión a esta contribución, pretendo dar unha panorámica xeral da presenza deste clásico infantil nas traducións peninsulares e dar conta das publicacións da obra de Astrid Lindgren en galego. É importante subliñar que esta obra, tan notábel e importante no panorama da literatura infantil universal, non tivo presenza no catálogo literario galego até xa entrado o século XXI e foi só ao ano seguinte da morte da autora en 2002 cando se publicou a primeira versión galega dunha das súas novelas, *Os irmáns Corazón de León*. Despois destas dúas décadas de século xa transcorridas, pódese acceder nestes momentos a cinco títulos (sete se os contamos tal e como foron publicados orixinalmente), unha pequena parte da obra total de Astrid Lindgren. Non é este o lugar para tentar analizar as causas desta eiva tan duradeira, nin teño as claves para tal cometido, mais unha delas poderíase deber á escaseza de tradutores/as que puidesen facer fronte a textos cunha lingua de partida coma o sueco. De todas as maneiras e nun momento en que comeza a haber un número de profesionais en Galicia coa preparación axeitada para traballar dende linguas antes inaccesíbeis, penso que a premisa da tradución directa debería ser un factor de esixencia para calquera editora galega, e por suposto para o acceso ás axudas á tradución. Só desa maneira se contribúe á dignificación e normalización da lingua como receptora independente de literatura universal. O feito de que a edición d’*Os nenos de Bullerbyn* de Sushi Books cite a Astrid Lindgren como autora de *Pippi “Langstrumpf”*, consignando o suposto título orixinal en alemán en lugar de sueco, non parece un sinal de rigorosidade nese senso.

Este suposto, porén, non é en absoluto exclusivo de Galicia. Se se bota unha ollada ás traducións de *Pippi Långstrump* na península até onde se pode indagar, estas non sempre se realizaron dende a lingua orixinal. Dende o ano 1962 até o 2018, nas publicacións en español (primeiro como *Pippa Mediaslargas* e dende 1991 como *Pippi Calzaslargas*) consignouse sempre erradamente o título orixinal do segundo volume, nun comezo na editorial Juventud (1963-1981, 1994 e 2001), pasando por Círculo de Lectores (1984-1995) e chegando finalmente a Blackie Books (2012-2018): *Pippi Långstrump “gaa om bord”* en lugar de *Pippi Långstrump går ombord*. De feito, trátase da mesma tradución ao longo de case seis décadas con algunhas variacións e modificacións, mais sen ser sometida a unha revisión profunda. Ao igual que no caso da tradución española de *Bröderna Lejonhjärta* (*Los hermanos Corazón de León*) que analiza Valado (2007a, p. 1004) intuindo unha tradución a partir do inglés e non do orixinal, unha ollada cun mínimo de detalle ás diversas edicións de *Pippi Calzaslargas* até o ano 2018 amosan claramente

que o inglés tivo que ser a lingua de partida para a tradución española publicou durante case seis décadas. Exemplos evidentes son os nomes propios pasados por un filtro anglosaxón: “Mr. Nelson” en lugar de “Mr. ou Señor Nilsson”, “Hoptoad” para o nome da goleta “Hoppetossa” (gl. *Saltarica*), “Pippilotta Victualia *Windowshade*” (sv. *Rullgardina*, gl. *Cortinela*), “Peter” en lugar de “Petter” ou dunha adaptación castelá, así coma outras denominacións do tipo “*Rey de los canibales*” (“*Cannibal King*”), expresión inexistente no orixinal sueco. Tamén se evidencia este feito no título e contido do noveno capítulo do primeiro volume, no que a versión española ao igual que a inglesa, leva a Pippi a asistir “*a un té*” en lugar do café do orixinal sueco. Ademais, hai certas pasaxes ou frases omitidas por completo, sobre todo no terceiro volume. Algo similar sucedeu na tradución ao catalán, que até tan tarde coma o ano 2020 só contaba cunha versión do primeiro volume. Segundo a base de datos do ISBN, a edición do ano 1982 ten como lingua de partida o español. Tendo en conta que se publicou na sección catalá da mesma editorial (Joventut), podería mesmo darse un caso de dobre lingua ponte (sueco > inglés > español > catalán). Parece ser tamén ese o caso das versións traducidas ao vasco. Dende a editora Elkar confirmanme que as versións foron traducidas dende o castelán, con talvez algunha consulta das versións inglesa e francesa. Tendo en conta que a versión francesa estivo fortemente censurada até o ano 1995 e que a edición en español, como acabamos de ver, usou como base a tradución inglesa, tamén é este un caso de dobre lingua ponte. No caso do español e do catalán, semella que estas eivas veñen de ser reparadas coa publicación en xullo de 2020 de novas versións da triloxía completa a cargo da editorial Kókinos, simultáneas en español e en catalán. En portugués, a editorial Relógio d’Água publicou novas edicións dos tres volumes a partir de 2015, os dous primeiros traducidos dende o sueco orixinal en versión de Alexandre Pastor, pero o terceiro deles curiosamente dende o inglés como se consigna nos propios créditos do libro. Así pois, todo parece indicar que a primeira tradución completa das tres historias de Pippi Mediaslongas dende a lingua orixinal en toda a península, é a galega publicada por Kalandraka.

A continuación preséntanse dúas táboas. Na primeira téntase dar unha visión xeral sobre a incorporación da obra de Astrid Lindgren en Galicia, que polo número de publicacións e a cercanía no tempo, resulta aínda doada de trazar. Tamén se inclúe unha táboa que trata de presentar a historia das publicacións de *Pippi Långstrump* na península, aínda que non sempre resulta sinxelo a recompilación de datos por se tratar en moitos casos de edicións descatalogadas, por non incluíren estas datos claros sobre as tradutoras/es ou sobre a direccionalidade no par de linguas traducidas. Achégase esa segunda táboa co ánimo de que sexa o máis completa posíbel pero asumindo a posibilidade de ser completada ou mellorada nalgúns dos seus datos.

Astrid Lindgren en lingua galega:

ANO	TÍTULO	TRADUTOR/A	EDITORIAL	LINGUAS
2003	Os irmáns Corazón de León (Bröderna Lejonhjärta, 1973)	Liliana Valado Mårta Dahlgren	Xerais	sueco > galego
2014	Os nenos de Bullerbyn* (Alla vi barn i Bullerbyn, 1947 Mera om oss barn i Bullerbyn, 1949 Bara roligt i Bullerbyn, 1952)	Moisés Barcia	Sushi Books	lingua ponte > galego
2017	Pippi Mediaslongas (Pippi Långstrump, 1945)	David A. Álvarez	Kalandraka	sueco > galego
2018	Pippi Mediaslongas embarca (Pippi Långstrump går ombord, 1946)	David A. Álvarez	Kalandraka	sueco > galego
2019	Pippi Mediaslongas nos Mares do Sur (Pippi Långstrump i Söderhavet, 1948)	David A. Álvarez	Kalandraka	sueco > galego

Fontes: Base de datos da Biblioteca Nacional de España, da Axencia Española do ISBN e do catálogo Bitraga da Universidade de Vigo.

* Neste volume inclúense as tres historias publicadas orixinalmente por separado en sueco.

Pippi Mediaslongas nas súas versións peninsulares:

Recóllense nesta relación as publicacións peninsulares das tres novelas de Pippi excluindo os volumes ilustrados, posíbeis edicións resumo, adaptacións ilustradas a partir da serie de televisión, así como as edicións latinoamericanas tanto en español coma en portugués do Brasil.

ANO	TÍTULO	TRADUTOR/A	EDITORIAL	LINGUAS
1962 ¹	Pippa Mediaslargas	Blanca Ríos	Juventud	inglés> español
1963 ²	Pippa se embarca	Blanca Ríos	Juventud	inglés > español
1969 ³	Pippa en los mares del sur	Eulalia Boada	Juventud	inglés > español
1969	Pippi meia Longa	N.C.	Atlântida Ed.	N.C. > portugués
1969	Pippi Meia Longa vai embarcar	Maja Tengner da Costa Barros	Atlântida Ed.	N.C. > portugués
1982	Pippi Calcesllargues	Carme Suqué	Joventut	español > catalán
1984	Pippa mediaslargas	Blanca Ríos	Círculo de Lectores	inglés > español
1991 ⁴	Pippi Calzaslargas	Blanca Ríos Eulalia Boada	Círculo de Lectores	inglés > español
1994 ⁵	Pippi Kaltzaluze	David Urbistondo	Elkar	español > vasco
1996 ⁶	Pippi itsasorako asmotan	Joxean Ormazabal	Elkar	español > vasco
1997 ⁷	Pippi hegoaldeko itsasoetan	Joxean Ormazabal	Elkar	español > vasco
2001	Pippi Calzaslargas	Blanca Ríos	Juventud	inglés > español
2007	Pípi das Meias Altas	Maria do Céu Mascarenhas	Difel	N.C. > portugués
2007	Pípi entra a Bordo	Maria do Céu Mascarenhas	Difel	N.C. > portugués
2007	Pípi nos mares do Sul	Maria do Céu Mascarenhas	Difel	N.C. > portugués
2012 ⁸	Pippi Calzaslargas. Todas las historias	Blanca Ríos Eulalia Boada	Blackie Books	inglés > español
2013	Pippi das Meias Altas	Maria do Céu Mascarenhas	Booksmile	N.C. > portugués
2015	Pippi das Meias Altas	Alexandre Pastor	Relógio d'Água	sueco > portugués
2015	Pippi sobe a bordo	Alexandre Pastor	Relógio d'Água	sueco > portugués
2017	Pippi Mediaslongas	David A. Álvarez	Kalandraka	sueco > galego

2018	Pippi das Meias Altas nos Mares do Sul	Maria Medonça	Relógio d'Água	inglés > portugués
2018	Pippi Mediaslongas embarca	David A. Álvarez	Kalandraka	sueco > galego
2019	Pippi Mediaslongas nos Mares do Sur	David A. Álvarez	Kalandraka	sueco > galego
2020	Pippi Calzaslargas	Ulla Ljungström / Esther Rubio Muñoz	Kókinos	sueco > español
	Pippi Calcesllargues	Antoni Garcia Llorca		sueco > catalán
2020	Pippi se embarca	Ulla Ljungström / Esther Rubio Muñoz	Kókinos	sueco > español
	La Pippi s'embarca	Antoni Garcia Llorca		sueco > catalán
2020	Pippi en los Mares del Sur	Ulla Ljungström / Esther Rubio Muñoz	Kókinos	sueco > español
	La Pippi a les Mars del Sud	Antoni Garcia Llorca		sueco > catalán

Fontes: Catálogos da Biblioteca Nacional de España, Base de datos da Axencia Española do ISBN, Biblioteca Nacional de Portugal, Relógio d'Água Editores, Euskal itzunpengiltzaren datu-basea, Elkar Argitaletxea, CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil, Año nº 20, Nº 209, (Monográfico Astrid Lindgren).

¹ Edicións posteriores en 1969, 1974, 1975 e 1994 até un total de oito.

² Edicións posteriores en 1969 e 1975 até un total de seis.

³ Edicións posteriores en 1975 até un total de catro.

⁴ Inclúe por primeira vez en español as tres novelas nun volume. Edicións posteriores en 1993 e 1995.

⁵ Edicións posteriores en 1999 e 2003

⁶ Edición posterior en 1999

⁷ Edición posterior no 2001

⁸ Reedicións no ano 2015 e 2018 aínda que consten nos dous casos coma 1ª edición. O libro xa non está dispoñible no catálogo de Blackie Books.

Referencias bibliográficas:

- ASTRID LINDGREN OFFICIAL SITE (s.d.) *Pippi Långstrump*. Recuperado 8 de abril de 2020. [<https://www.astridlindgren.com/sv/karaktererna/pippi-langstrump/varlden-runt>].
- GOTTSCHALK, M. 2006. *Jenseits von Bullerbü. Die Lebensgeschichte der Astrid Lindgren*. Weinheim: Beltz & Gelberg, 2006.
- HELDNER, C. 1989. «Pippi Långstrump som lingvist» En *Tvärsnitt: humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning*. Nº 11, p. 41-49.
- HELLBOM, O. (Dir.), NORDEMAR, O. (prod.). 1969. *Pippi Långstrump* [Serie de televisión]. Beta Film / Hessischer Rundfunk (HR) / Iduna Film Produktiongesellschaft / Nord Art / Svensk Filmindustri (SF) / Sveriges Radio.
- HURTADO ALBIR, A. 2016. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. (8ª ed.). Madrid: Cátedra.
- LINDGREN A. 2005. *Pippi Långstrump*. (29:e uppl.). Stockholm: Rabén & Sjögren.
- 1995. *Pippi Långstrump går ombord*. (22:e uppl.). Stockholm: Rabén & Sjögren.
- 1999. *Pippi Långstrump i Söderhavet*. (19:e uppl.) Stockholm: Rabén & Sjögren.
- 2017. *Pippi Mediaslongas* (David A. Álvarez, trad.). Pontevedra: Kalandraka.
- 2018. *Pippi Mediaslongas embarca* (David A. Álvarez, trad.). Pontevedra: Kalandraka.
- 2019. *Pippi Mediaslongas nos Mares do Sur* (David A. Álvarez, trad.). Pontevedra: Kalandraka.
- 2018. *Pippi Calzaslargas. Todas las historias*. (Blanca Ríos, Eulalia Boada, trad.) Barcelona: Blackie Books.
- PEKKANEN, H. 2007. «The Duet of the Author and the Translator: Looking at Style through Shifts in Literary Translation». En: *New Voices in Translation Studies* 3, p. 1-18.
- TÖRNQUIST, L. 2015. *Man tar vanliga ord. Att läsa om Astrid Lindgren*. Lidingö: Salikon förlag.
- SCHWETZ, K. 2010. *Översättaren som medförfattare. Översättarens språk och uttrycksätt i den ryska översättningen av Pippi Långstrump*. Göteborg: Institut för språk och litteraturer, Göteborgs universitet.
- VALADO, L. 2007a. «A linguaxe infantil na traducción ó galego. ¿Diferentes traduccions, lecturas diferentes?». En GONZÁLEZ, H. e LAMA, M.X. (eds.). *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Sada: Edición do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), p. 997-1007.
- 2007b. «Lindgren revisitada: la recepción en Galicia». En *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, Año nº 20, Nº 209, (Monográfico Astrid Lindgren), p. 29-38.

VAN DEN BOSSCHE, S. 2011. «We Love What We Know – ^[1]_[SEP]The Canonicity of Pippi Longstocking in Different Media in Flanders». En: KÜMMERLING-BAUMEIER, B. e SURMATZ, A. (eds.). *Beyond Pippi Longstocking: intermedial and international approaches to Astrid Lindgren's work*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2014. p. 51-72.

TRADUCIR A FALLADA NATURALMENTE

Patricia Buján Otero
Universidade de Vigo
buxan@traducion.gal

[Recibido 20/10/20; aceptado 13/11/20]

Poucos días despois de entregar á editora Irmás Cartoné a miña tradución da obra de Hans Fallada *Kleiner Man – was nun?* (1932) dispóñome a escribir sobre a motivación e os retos do traballo, sobre algunhas decisións e algunhas dúbidas. Confeso que o fago co medo típico de quen, feita a entrega, ten que volver sobre o seu texto e analizar a adecuación ou non das escolleitas. Nunha obra da extensión do “homiño” de Fallada son numerosas as vicisitudes tradutivas, que abranguen desde o rexistro (a oralidade ficticia e a súa representación en galego, os dialectalismos) até os referentes culturais e a terminoloxía (roupa de cabaleiro dos anos 1930, maquinaria agrícola), pasando pola multiplicidade de interpretacións abertas. Por iso, máis que xustificar o meu traballo en detalle, quero aquí achegar simplemente algunhas das consideracións que fixen durante o proceso sobre aspectos que, malia seren ben diversos, responden ao meu interese profesional, investigador e persoal: paratradución, fraseoloxía e pragmática.

Cómpre advertir que, dado que a obra se atopa nestes intres na fase de revisión por parte da editora, algunhas das opcións que dea como exemplo ao longo deste breve texto poden non cadrar coas opcións que finalmente figuren na edición impresa: a tradución non está rematada, senón que segue en transformación nas necesarias fases de corrección dentro da editora.

Porén, antes de entrar en materia, quero facer dúas pequenas advertencias de valor meramente anecdótico:

A redacción dos títulos das seccións son unha chiscadela á peculiar redacción dos títulos dos apartados da obra, a saber, «Pinneberg coñece algo novo de Lämmchen e toma unha gran decisión», «O pequecho está enfermo. E agora que, pai novato?», «Costumes maritais dos Pinneberg. Nai e fillo. Jachmann sempre de salvador», «Que imos comer? E con quen podemos bailar? Agora temos que casar?» e «Un mato entre outros matos. E o vello amor».

Hans Fallada é o pseudónimo de Rudolf Ditzen, quen tomou nome e apelido ficticios de dous contos dos irmáns Grimm: o Hans de *Hans im Glück* e o cabalo Fallada d'*A pastora dos gansos*. A pronuncia do apelido é

con acento esdrúxulo. Unha das irmás do autor, Elisabeth, preguntáballe así nunha carta en que o felicitaba pola publicación de *Kleiner Mann -was nun?*: «Wie nennst Du Dich eigentlich, Falláda oder Fállada? Die Menschen sind schon beim Märchen nicht so sicher. Ich habe immer den Rhythmus Falláda gesagt.» [‘Como te chamas en realidade: Falláda ou Fállada? A xente non o ten moi claro no conto. Eu sempre dixen Falláda’] (Elisabeth Ditzen *apud* Walther, 2018, p. 195).

Inicio da encarga: a editora coñece algo novo da tradutora e toma unha gran decisión

A tradución e publicación en galego de *Kleiner Mann – was nun?* nace dunha proposta propia á editorial Irmás Cartoné coa que xa tivera dúas colaboracións previas, nomeadamente, a tradución *Mocidade sen deus* de Ödon von Horváth, publicada en 2017, e a reedición de *Novela de xadrez* de Stefan Zweig (2018) de cuxa tradución comparto autoría con Saleta Fernández.

Hai uns tres anos, propúxenlle á editora traducir a Fallada, un dos autores en lingua alemá máis populares dos anos 1930 e que recentemente está a experimentar unha recuperación por parte doutras literaturas, pero tamén en particular do sistema literario alemán como máis adiante sinalarei. Interesadas xa de había tempo no autor, editora e tradutora comezamos a procura da obra que mellor encaixase no seu catálogo tendo en conta a súa declaración de principios: «O que nos diferencia é a vontade de ser unha editorial de fondo, de obras cuxa lectura non estea limitada no tempo, senón que poidan ser desfrutadas por varias xeracións» (Irmás Cartoné *apud* Viñas, 2019). Finalmente, a editora optou por aquela que consagrou a Fallada como autor de éxito (e que lle permitiu por fin dedicarse exclusivamente á literatura) e que maior recoñecemento acadou no seu momento, con numerosas traducións a outras linguas e dúas adaptacións contemporáneas para o cine, así como, ao longo dos anos, varias representacións teatrais en Alemaña e, nos anos 1960, unha miniserie televisiva.

Kleiner Mann - was nun? é a novela do cidadán de a pé, do home corrente, que ten como pano de fondo a crise económica da República de Weimar que se intensifica a partir de 1930, con taxas moi elevadas de desemprego, perda de confianza na política, polarización de posturas, auxe do nazismo e posterior toma de poder de Hitler. Johannes Pinneberg, o protagonista:

É un entre millóns. Os ministros dan discursos dirixidos a el, exhórtano a asumir privacións, a facer sacrificios, a sentirse alemán, a levar o seu diñeiro á caixa de aforros e a votar polo partido que é o garante do Estado. Ás veces faino, outras non, depende, pero non lles cre nada do que din, nadiña de nada. No máis fondo pensa: «Todos queren algo de min; para min non queren nada. Se a espicho ou non, tanto lles dá; se podo ir ao cine ou non, tanto lles ten; se Lämmchen se pode alimentar como é debido ou se se altera demasiado, se o pequecho medra feliz ou na miseria: a quen lle importa?».

Sen apenas narración e fundamentalmente a través do diálogo dos seus personaxes, Fallada fai aquí un retrato da sociedade do norte de Alemaña na antesala do auge nazi de 1933. Retrata tanto a vila dunha zona rural de Pomerania coma a metrópole berlinesa, e nutre todo o relato con experiencias propias: o funcionamento dunha empresa de agro nunha pequena vila, onde detalla o proceso de ensacado ou a relación con clientes e provedores; a atención ao parto nun hospital de Berlín, o orzamento doméstico dunha parella nova de poucos ingresos que espera un neno e sempre ten que «loitar polo diñeiro», o funcionamento da sección de confección para cabaleiro duns grandes almacéns berlineses, os constantes enfrontamentos entre comunistas e nazis etcétera. Boa parte das escenas retratadas teñen como punto de partida a súa vida persoal, e así Lämmchen, a protagonista, que supón a entrada dunha nova figura feminina na literatura en lingua alemá, garda unha incríbel semellanza con Suse, a primeira e daquela esposa de Fallada, até o punto de que o público as identifica. Escrito con vontade naturalista (Geisler & Radler, 1986, p. 5273), *Kleiner Mann* inclúese dentro da corrente da nova obxectividade (*neue Sachlichkeit*), movemento artístico asociado á República de Weimar (1918-1933) que, vinculado inicialmente á arte pictórica (Otto Dix e George Grosz, entre outros), funciona na literatura como unha designación colectiva daqueles enfoques literarios que procuran a desmitificación do propio proceso creativo e a consideración do autor como “produtor” (Kaes, 1998, p. 285). Son autores vinculados a este estilo, entre outros, Vicki Baum, Bertolt Brecht, Erich Kästner, Siegfried Kracauer ou Kurt Tucholsky.

Como dixo Robert Musil a propósito da publicación de *Kleiner Mann -was nun?*, nos libros de Fallada cheira a ser humano, a vida non para de remexerse neles; fascina pola súa naturalidade (Musil *apud* Walther, 2018, p. 196). As novelas de Fallada son puro diálogo, con algún breve soliloquio dos personaxes e apenas narración, e é precisamente a autenticidade deses diálogos, esa oralidade ficticia que crea a ilusión de autenticidade, unida á identificación cos problemas dos personaxes (persoas “do común”), a que favoreceu a aceptación do público da época. Hoxe en día, máis que ler unha novela, parece estarmos a “ler unha película”, e aquí radica, sen dúbida, unha das principais dificultades da tradución desta obra: conseguir crear o mesmo efecto dunha conversa real cotiá (Brunne *apud* González Villar, 2015, p. 5-6). Retomarei este aspecto máis adiante.

Aspectos paratradutivos: a tradución está en marcha. E agora que, tradutora?

Hans Fallada morreu no ano 1947, polo que as súas obras están libres de dereitos. A escolla do texto para traducir comporta neste tipo de proxectos un proceder distinto do que se dá con obras vinculadas a dereitos e que obriga a maior cautela: mentres que, co contrato de cesión de dereitos de tradución, a titular ou a súa axente adoita facilitar o texto para traducir, no caso das obras libres cómpre investigar cal vai ser o documento de partida.

Neste caso, Irmás Cartoné facilitoume unha edición que reproduce a edición orixinal de 1932; parecía lóxico publicar en galego a obra orixinal, aquela que se presentara por primeira vez ao público (ben que a primeira saíra

uns meses antes por entregas no xornal berlinés *Vossische Zeitung* nunha versión algo máis reducida e adaptada ás preferencias políticas do xornal (Gansel, 2016, p. 351 e ss.). Seguiron a esa primeira publicación diferentes reimpresións e edicións: xa nunha posterior edición dese mesmo ano decidese eliminar a cuberta e a contracuberta orixinais debuxadas por Grosz, pois o público non acepta a Lämmchen retratada na portada por considerala «unbewußt satirisch», como lle explica o editor Suhrkamp a Fallada (Walther, 2018, p. 180), e nos anos inmediatamente posteriores seguen os diferentes “axustes” que existe a ditadura nazi, de xeito que, na edición de 1935, se suaviza a simpatía de Lämmchen polos comunistas e se converte o nazi Lauterbach nun porteiro camorrista (o que obriga a modificar 8 páxinas). O texto vólvese recuperar nos anos 1950 e van xurdindo diferentes reedicións con leves axustes de carácter fundamentalmente ortotipográfico.

No traballo de documentación que continúei facendo ao comezo mentres traducía os primeiros capítulos, xurdiu un pequeno escollo que cumpriría aclarar moito antes: non había moito, en 2016, publicárase o manuscrito orixinal da obra que ficara conservado no seu estado orixinal no Literaturzentrum Neubrandenburg e que o autor escribira entre o 19 de outubro de 1931 e o 19 de febreiro de 1932. Continuaba a senda de recuperación que iniciara en 2011 a editora Aufbau Verlag coa publicación do manuscrito orixinal de *Jeder stirbt für sich allein* (2011) e que, despois de *Kleiner Mann - was nun?* en 2016, volveu dar froitos en 2020 coa recuperación de *Der eiserne Gustav*. Dar a coñecer estes textos orixinais está a provocar o renacer do interese polo autor no sistema literario alemán.

O manuscrito orixinal excede a primeira edición en aproximadamente un cuarto (fronte ás pouco máis de 107 000 palabras que ten o texto da primeira edición, o manuscrito rolda as 140 000). Ben que as partes riscadas non comportan un cambio esencial na obra, si eliminan boa parte do colorido que contén o manuscrito: descrições detalladas de Berlín e a súa vida nocturna, opinións sobre os xudeus, valoracións máis demoradas sobre a situación económica e, en particular, sobre o medo a perder o emprego; unha vida interior dos personaxes máis rica, así como formulacións obscenas e vulgares (Gansel, 2016, p. 397). No manuscrito orixinal aparecen mencións a Charles Chaplin e Robinson Crusoe e datas (por exemplo, no orzamento doméstico que fixa a parella indícase o ano, 1930), as opinións dos personaxes (en particular, con respecto ao partido comunista, así como á situación socioeconómica de Alemaña) están moito menos atenuadas e o desexo sexual do protagonista tamén é máis manifesto. Cómpre tamén dicir que contén observacións máis despectivas sobre as mulleres, como as referencias ao cheiro das labregas durante a xornada de ensacado de cereal en Kleinholz na primeira parte ou a insistencia no “noxo” que a Pinneberg lle provoca o físico ampuloso da señorita Coutureau cando, na segunda parte, acompaña a Heilbutt a un encontro nudista nunha piscina pública. A recepción actual só pode beneficiarse desas elisións. Fóra dos detalles de que se omitiu e que non, o feito é que a edición impresa en 1932 ofrece un texto máis atemporal e menos localista do que Fallada concibira, o que sen dúbida favoreceu o éxito internacional no seu momento como xa se comentou máis arriba.

Ante a “descoberta” deste novo material, propúxenlle á editora a súa tradución ou manter o proxecto orixinal coa primeira edición de 1932, mais valorar incluír algunha parte orixinal eliminada, como algún soliloquio do protagonista sobre a situación de desemprego e a conxuntura do país. Co proxecto xa tan avanzado, optouse pola segunda opción. Ben que nestes momentos as propostas están a ser valoradas pola editora, o acceso á edición orixinal, a ese manuscrito de case 140 000 palabras que Fallada escribiu en apenas cinco meses, só comportou vantaxes para a tradución.

En primeiro lugar, hai algún caso no que as partes eliminadas enchen ocos necesarios no medio dos diálogos; sen esas partes, as intervencións dos personaxes parecen non responder a nada en particular. A modo de ilustración, indico a seguir dous casos nos que considero que é preciso acrecentar a versión galego co texto riscado.

Neste primeiro, a referencia á nai non ten realmente sentido se non se soubese que antes están a falar dos pais de Lämmchen (indicamos entre parénteses o texto do manuscrito que se eliminou):

—Sabes? —di Lämmchen—. Se caso podo pedir que me devolvan os cartos da seguridade social.

—Ah, iso está ben. Serán de certo cento vinte marcos. [E teus pais, non cres que nos darán algo?

—Se cadra algo de roupa de cama. Ai, pero tampouco quero...

—Non, claro, tes razón.]

—E a túa nai? —pregunta ela—. Nunca me falaches dela.

O mesmo acontece na seguinte escena en que se eliminou unha mención á cea por parte da señora Pinneberg; sen ela, non ten sentido que a Lämmchen lle acorde a súa cea:

—Nin falar. Como me caías co espello pola escaleira!

—e engade en voz baixa, misterioso—: Xa só o espello, cristal auténtico, puído, custa cincuenta marcos. [Desaparece co rapaz; os que quedan míranse.

—Eu non vos quero molestar máis —di a señora Pinneberg—. Despois aínda veño botar un ollo —soa severa, imperativa—. Ademais, Emma, has estar ocupada coa cea. Se hai algo no que che poida axudar?]

—Ai, deus, a miña cea! —di Lämmchen totalmente desesperada.

En segundo lugar, o manuscrito ten menos vacilacións entre narración en pasado e en presente do que ten a edición impresa. O relato está formulado maioritariamente en presente, mais ás veces, dentro dunha mesma escena, salta ao pasado. Esta vacilación non era tan acusada no manuscrito, o que me permitiu enxergar unha clara vontade de narrar en presente, que decidín daquela empregar de forma homoxénea na tradución agás, obviamente, cando se relata un feito pasado. Velaquí un par de exemplos de vacilacións (figuran riscadas as opcións do manuscrito):

«Unsinn», sagt die Frau. «Quatsch nicht. Denk nach. Weißt du nichts?»
«Was soll ich wissen?» fragt sagt er. «Angestellter. Ich muss immer lachen. Angeschissener sollte das heißen.»
«Weißte», knurrt knurrte die Frau, «so 'ne Gedanken, nur nicht so gemein wie deine, wird sich die junge Frau schon reichlich selber gemacht haben. Dazu braucht sie dich nicht. Denk lieber mal nach. Weißte nichts?»

«Der Preis stellt sich auf hundertfünfundzwanzig Mark.»
Hundertfünfundzwanzig – das ist ja Wahnsinn, denkt Pinneberg. Die Brüder nehmen mich ja hoch. Das ganze Schlafzimmer kostet siebenhundertfünfundneunzig.
«Ich finde das zu teuer», sagt sagte er.
«Das ist gar nicht teuer», sagt erklärte der Verkäufer. «So ein erstklassiger Kristallspiegel kostet allein fünfzig Mark.»

Por último, as partes eliminadas permiten identificar algúns detalles que na edición ficaban escuros. Entre outros, Lämmchen espera cobrar diñeiro do seguro, mais non se explica por que vai cobrar ese diñeiro. Para o público da época era, sen dúbida coñecido, mais desde a perspectiva de hoxe resulta difícil adiviñar que a muller que deixaba de traballar para casar e ter fillos tiña dereito á devolución do que contribuíra á pensión de xubilación; neste sentido, alixeiou o esforzo de documentación.

En definitiva, a consulta do manuscrito orixinal non só axudou a resolver dúbidas e a entrar aínda máis a fondo nos personaxes e no seu mundo, senón tamén a encher ocos no texto e dotalo de maior fluidez.

Oralidade ficticia: a autenticidade do “homíño”. A fraseoloxía sempre de salvadora

O estudo da tradución da oralidade ficticia en Fallada e, en particular, en *Kleiner Mann – was nun?*, demanda, de certo, unha análise máis demorada da que aquí farei. A oralidade ficticia conséguese nesta obra, no nivel léxico, con marcadores discursivos, coloquialismos, dialectalismos e, no nivel sintáctico, con frecuentes anacolutos e frases inacabadas. Este estilo que observamos no diálogo transfírese mesmo aos elementos narrativos da obra, onde os principais indicadores de oralidade son as propias escollas léxicas, marcadores discursivos de control de contacto do tipo *siehe da e seht* (‘ollade’, ‘atendede’...), a repetición e o inicio das oracións coa conxunción copulativa *und*.

As estratexias da lingua galega para recrear esa oralidade ficticia son semellantes, ben que coas diferenzas obvias en execución e frecuencia. Así, por exemplo, o grao de repetición, ao meu ver, non é tan elevado en galego. Mentres que no orixinal atopamos diálogos con varias intervencións de personaxes con brevísimas anotacións do narrador *sagte sie* (‘dixo ela’) ou *sagte er* (‘dixo el’), en galego optei por eliminalas cando era obvio quen era o falante, sempre co afán de manter a naturalidade e a lixeireza que me transmitía a lectura do alemán.

No nivel léxico, as estratexias máis conscientes que usei para transmitir a coloquialidade e a oralidade foron os diminutivos, cos seus diferentes sufixos (sobre todo, *-iña/-iño*, mais tamén *-echa*, *-ocho*, *-ciño...*), valores e matices expresivos (por exemplo, *Lehmann sollte bloß nicht den Mund aufreißen* > *Lehmann debía, simplemente, calar a boquiña*), e a fraseoloxía. Canto a esta última, para min, o repertorio fraseolóxico do galego para o uso activo é, por excelencia, *Así falan os galegos* de Carme López Taboada e María do Rosario Soto Arias (1995). Como xa teño sinalado en traballos previos (sobre todo, Buján Otero, 2010), a organización onomasiolóxica é a ferramenta ideal para o uso activo e, en particular, para a tradución, onde partimos dunha expresión xa dada con todas as súas connotacións: non só nos permite buscar os frasemas por concepto, senón que, ademais, ao recoller baixo un mesmo concepto varias formas fraseolóxicas cuasi-sinónimas, a paleta de matices entre os que escoller o máis axustado ao noso texto é máis ampla. Sirvan como exemplo da fraseoloxía como recurso de coloquialidade as seguintes traducións do meu texto en que botei man de comparacións fixas na tradución de elementos non fraseolóxicos no orixinal, mais si coloquiais:

DE. Da stehst du und starrst.

GL. Aí de pé e a fitar coma un pampo.

DE. Andere hätten vielleicht vornehm geschwiegen und hätten gedacht, was gehen mich die jungen Drecker an!

GL. Outros, de certo, calarían coma petos e pensarían «que demo me importan a min estes pailanciños novos!».

DE. Alles ginge so glatt ...

GL. Todo había ir coma unha seda...

Por último, non quero deixar de sinalar outro recurso fraseolóxico de gran utilidade para reproducir a oralidade en galego: o *Diccionario Cumio de Expresións e Frases Feitas Castelán-Galego* de Xosé Antonio Pena Romay (2002). Malia tratarse dun diccionario pouco práctico por volume pois, ao meu ver, contén un erro de concepto nas entradas (a innecesaria tradución dos exemplos casteláns con todas as correspondencias galegas que se propoñen), proporciona un inxente tesouro de expresións de uso actual que considero que pasou inxustamente desapercibido e que brinda numerosas alternativas aos calcos do castelán no rexistro oral.

Marcadores pragmáticos: agora temos que traducir *natürlich*?

Hai xa moitos anos, unha amiga con moita sensibilidade lingüística ríase de min porque empregaba con frecuencia *naturalmente* como marcador discursivo. Nunca caera na conta, mais imaxinei que era unha interferencia do alemán *natürlich*. Desde entón, procuro valorar ben cada uso que fago na escrita cando traduzo. Estas interferencias forman parte da miña lista de comprobación persoal antes de entregar unha tradución: entre verificar a

correcta puntuación dos numerais, a ortografía axeitada dos nomes propios etcétera, tamén reviso a miña listaxe de erros propios, ben por seren trazos dialectais, ben por seren interferencias como esta.

Neste texto de Fallada de pouco máis de 107 000 palabras, rexístranse 140 ocorrencias de *natürlich* como adverbio evidencial e, por tanto, como marcador discursivo. Sen entrar na variedade de clasificacións de marcadores discursivos, diremos que *natürlich* adoita empregarse como marcador conversacional, en particular, como operador argumentativo que presenta como evidente o membro discursivo no que se insire (Freixeiro Mato, 2016, p. 102). Sobre a frecuencia do seu uso en alemán, a falta de datos científicos máis completos, remito á análise que fan Mangelschots e Schoonjans (2017) dos marcadores de evidencia acompañados de acenos e xestos nun corpus de 3 horas e 15 minutos de debates televisivos, onde rexistran unha frecuencia relativa de *natürlich* do 27,72 % fronte a outros 18 marcadores discursivos (*natürlich* ocupa a segunda posición despois de *ja* con 34,83 %, e vai seguido de *doch, klar, eben, sicher...*).

Procurando as concordancias de *natürlich* no texto, queda patente a variedade de opcións que empreguei: (*pois*) *claro que..., claro, é certo, por suposto*¹, *de certo, naturalmente, obviamente, con certeza, como é natural, como era de esperar, era visto, é normal, sen dúbida, si ou si, como non, coma sempre, abofé...*, así como *si, si que...* para *aber natürlich*. Este repertorio podería acrecentarse con outros como *certamente* ou *con certeza* que empreguei para outros operadores discursivos de evidencia como *wirklich, gewiss, jawohl, doch* ou *ja*.

Velaquí algúns exemplos que ilustran a variedade das opcións empregadas:

DE. Na ja, die Wohnung ist natürlich keine Wohnung, das sind Lagerräume.

GL. Ben, esta vivenda non é propiamente unha vivenda; pertence a un almacén.

DE. Zwar hat er natürlich vergessen, den Wecker zu stellen und aufzuziehen, aber ebenso natürlich wacht er Punkt sieben Uhr auf und macht Feuer an und kocht sich Kaffee, und Rasierwasser wird dabei auch heiß.

GL. Obviamente, esqueceu darlle corda e poñer o despertador, pero igual de obvio é que esperta ás sete en punto e fai lume e prepara un café e até pon auga a quecer para barbearse.

DE. Und dann nimmt sie eine Akte, sie schlägt die Akte auf, sie macht einen Schritt zurück, sie steht wieder an der Tür, natürlich liest sie in der Akte.

¹ Freixeiro Mato (2016: 102-103, seguindo a García Represas 1992), sinala a sospeita de que por suposto poida ser castelanismo por consideralo pouco tradicional.

GL. A seguir, colle un expediente, ábreo, retrocede un paso, volve abeirarse á porta; si, si, que está a ler o expediente.

DE. Es ist ausgeschlossen, aber natürlich muss er sie erfüllen, denn wo bleibt er sonst mit Lämmchen und dem Kind?

GL. É imposible, mais ten que conseguilo si ou si, ou onde acabará con Lämmchen e o meniño?

DE. Aber natürlich geht es mit zweien.

GL. E como non ha funcionar con dous.

DE. Schulz sagt: «Morjen.» Hängt sich auf, sorgfältig auf einen Bügel, sieht die Kollegen prüfend an, dann mitleidig, dann voller Verachtung, sagt: «Na, ihr wisst natürlich wieder nichts!»

GL. Schulz di: —Boas. —Colga o abrigo con coidado nunha percha, olla para os compañeiros, primeiro con atención, despois con mágoa, despois con total desprezo—. Ben, xa vexo que, coma sempre, non sabedes nada!

Sen dúbida, non é *natürlich* o marcador discursivo máis difícil de traducir nunha lingua como a alemá na que para quen traduce poden supoñer un auténtico crebacabezas os matices das partículas modais con valor pragmático de énfase (*doch, denn, ja*) ou os que González Villar (2015) analiza, precisamente, en tres obras de Fallada e as súas traducións ao catalán e o castelán (*ach was, na also, na denn, na ja, nanu...*), mais si quero salienta a súa frecuencia de uso na lingua alemá fronte á menor frecuencia da súa correspondencia léxica máis próxima *naturalmente*. Sirvan estes exemplos tan só como reflexión sobre as interferencias léxicas inconscientes e como breve repertorio de correspondencias.

Peche: unha tradución entre outras traducións. E a vella teima

A tradución galega que se acabe publicando de *Kleiner Mann – was nun?*, titulada provisionalmente *E agora que, homiño?*, ha ter por forza os seus acertos e desacertos, mais agardo que encontre boa acollida entre o lectorado galego, tanto pola súa execución lingüística coma polo que nela se relata, con esa mestura de personaxes inocentes e esperanzados, desesperados e pérfidos, mestura tamén de novela de amor e do cotián, retrato da decadencia dun dos períodos culturais e artísticos máis abraiantes do século XX, a República de Weimar, así como dunha sociedade que foi caldo de cultivo do nazismo e na que, con lamentable certeza, a lectora ha atopar paralelismos co momento actual e o auxe dos fascismos.

Referencias bibliográficas

BUJÁN OTERO, P. 2010. «Onomasiologisch angeordnete Idiomlexika und ihr Nutzwert für die Translatologie: das Forschungsprojekt FRASESPAL zur deutsch-spanischen Phraseologie». En *Euralex 2010*, pp. 1171-1182.

- FREIXEIRO MATO, X. R. 2016. «Tipos de marcadores discursivos no galego oral e escrito». En *Revista Galega de Filoloxía* 17, pp. 77-118.
- GANSEL, C. 2016. «Von Robinson Crusou, Charlie Chaplin und den Nazis. Das wiederentdeckte Originalmanuskript von Hans Falladas ‘Kleiner Mann - was nun?’». En FALLADA, H. *Kleiner Mann - was nun* [Ungekürzte Neuausgabe], 2016.
- GEISLER, R. & RADLER, R. (coords.). 1986. «Kleiner Mann - was nun». En *Kindlers Literatur Lexikon im dtv*. Tomo 7, pp. 5273-5274.
- GONZÁLEZ VILAR, A. 2015. *Un análisis funcional y descriptivo de los marcadores pragmáticos y su traducción como herramienta en la construcción del diálogo ficticio: estudio contrastivo alemán-catalán-español en base a tres novelas de Hans Fallada*. Berlin: Frank & Timme Verlag, 2015.
- KAES, A. 1998. «Vom Expressionismus zum Exil». En Bahr, E. (ed.) *Geschichte der deutschen Literatur 3. Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. 2. Auflage*. Tübingen: Francke Verlag, 1998.
- LÓPEZ TABOADA, C. & SOTO ARIAS, M. R. 1995. *Así falan os galegos. Fraseoloxía da lingua galega. Aplicación didáctica*. A Coruña: Galinova, 1995.
- MANGELSCHOTS, K. & SCHOONJANS, S. 2017. «Multimodale Evidenzmarkierung im Deutschen. Eine Analyse verbaler und gestischer Ausdrucksformen und ihrer Kookkurrenzen». En *Linguistik Online* 81, pp. 95-125.
- PENA ROMAY, X. A. 2001. *Diccionario Cumio de expresións e frases feitas castelán-galego*. Vigo: Edicións do Cumio, 2001.
- SCHNEIDER, W. 2020. «Falladas ‘Der eiserne Gustav’. Lebenszeit und darum unbequem». En *fAZ*, 09/06/20. [Disponíbel en liña: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/hans-falladas-der-eiserne-gustav-neu-ediert-16733637.html> - 16/07/20]
- VIÑAS, M. 2019. «Las otras editoriales: libros desde la periferia». En *La Voz de Galicia*, 15/03/19. [Disponíbel en liña: <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2019/03/13/editoriales-libros-periferia/00031552511620518156181.htm> - 16/07/20]
- WALTHER, P. 2018. *Hans Fallada. Die Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 2018.

Bibliografía

- FALLADA, H. 1932. *Kleiner Mann – was nun?* Köln: Anaconda. [Texto conforme á primeira edición de 1932 publicada por Rowohlt en Berlín]
- 1994 (1950). *Kleiner Mann – was nun?* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- 2016. *Kleiner Mann – was nun? Ungekürzte Neuausgabe mit einem Nachwort von Carten Gansel*. Berlin: Aufbau Digital/Aufbau Verlag.
- 2020. *E agora que, homiño?* Tradución de Patricia Buxán Outeiro. Compostela: Irmás Cartoné.

O TRADUTOR HOLÍSTICO: A EDICIÓN DE *SE ISTO É UN HOME*

Xoán Manuel Garrido Vilariño

Universidade de Vigo/ IES Politécnico de Vigo
garrido@uvigo.es

[Recibido 18/09/20; aceptado 04/11/20]

Na primavera de 2019 saíu do prelo de Edicións Xerais de Galicia o testemuño canónico da literatura do Holocausto, *Se isto é un home*, do supervivente de Auschwitz, Primo Levi. Anos antes, tiveron a sorte de que Manuel Bragado, antigo director desta editorial, me encargase ir traducindo esta obra porque sabía que fixera unha tese de doutoramento (Garrido, 2005; defendida na Universidade de Vigo en 2004) sobre as traducións de *Se questo è un uomo* ao francés, inglés, español, portugués, catalán e alemán, por este motivo, consideraba que era o tradutor indicado para facelo na lingua do país. Con todo, a encomenda, formal e definitiva, fíxoma o actual director da editorial, Fran Alonso, a mediados de 2016.

Ofrecemos estas datas para sinalar en primeiro lugar, o tempo que pasa desde que existe a idea de facer a tradución dun autor de renome e dunha obra senlleira estranxeira a unha lingua minorizada, e logo, que interveñen toda unha serie de axentes da industria editorial que non son tan visibles coma quen traduce, e falamos de editores, revisores, ilustradores, maquetadores etc., pero teñen a súa palabra que dicir no resultado final que se lle presenta ao público. Cómpre indicar que Fran Alonso me deu toda a liberdade para traducir o texto italiano, que, en realidade, gobernaba a Editorial Einaudi, e mesmo, para decidir os paratextos-peritextos icónicos, que, en realidade, gobernaba o *Centro Internazionale di Studi Primo Levi* de Turín.

O tradutor é un axente máis que entra en diálogo cos demais de igual a igual, e eu, até a publicación desta obra, cría que o editor era quen máis mandaba, pero nesta ocasión, foi a editorial que posuía os dereitos do orixinal, Einaudi, quen deu o visto e prace definitivo á miña candidatura como tradutor despois de ter que enviarlle o meu *currículum* e unha mostra de tres capítulos traducidos á nosa lingua. E sorprendinme tamén ao ter a capacidade de decidir sobre as imaxes que irían na cuberta, sempre en diálogo con Fran Alonso, o editor, porque o *Centro Internazionale di Studi Primo Levi*, detentor do dereito das imaxes de Primo Levi, pedía unha cantidade inasumible para a edición galega. En definitiva, fun tradutor e paratradutor desta magna obra, isto é, o tradutor holístico, o que se encarga de case todo, do texto e do paratexto, da

tradución e da paratradución, basicamente da operación lingüística italiano-galego e da operación de mercadotecnia da industria editorial galega que decide como se presenta na nosa sociedade.

Pero en realidade hai máis persoas que contribuíron á edición final e non aparecen nomeados nin no texto nin no paratexto da publicación do testemuño en galego e, por iso, se debería considerar coma un traballo colectivo pola cantidade de axentes que interveñen nel directa ou indirectamente. Así, a tese de doutoramento mencionada foi o xerme de creación do grupo de investigación TI4 Tradución & Paratradución dirixida polo Dr. José Yuste Frías quen, como investigador principal mesmo promocionou, canda un pequeno grupo de doutores e doutoras do departamento de Tradución e Lingüística da Universidade de Vigo, a creación do programa de doutoramento co mesmo nome. O programa de doutoramento leva funcionando desde o ano 2004 e séguese a facer na actualidade baixo a dirección da doutora Ana Luna Alonso e na que eu desenvolvo as liñas de investigación «Memoria, Mestizaxe e Migración en Tradución e Interpretación».

Este foi o marco de pesquisas na que levo dirixidas e defendidas tres teses de doutoramento e nas que levo realizando transferencia de coñecemento cara a formación de formadores en Holocausto e Memoria para profesorado de primaria e secundaria, canda o doutor Óscar Ferreiro Vázquez e María Laura Rodríguez Travieso. Esta transferencia de coñecemento materializouse en dúas edicións do curso en liña do Centro Autonómico de Formación e Innovación da Xunta de Galicia (CAFI): «Ensinar o Holocausto», en 2015 e 2016, co obxectivo de introducir o estudo da Memoria do Holocausto e da Guerra Civil como elemento transversal no ensino non universitario (Garrido *et al* 2020a).

Procurabamos usar todo o material en galego do que dispoñíamos coma o libro de divulgación *Historia da Shoah* do historiador francés Georges Bensoussan que, en nome da Asociación de Tradutores Galegos (ATG), me encargara traducir do francés ao galego para a Biblioteca Virtual de Traducións ao galego (BIVIR), o doutor Alberto Alvarez Lugo, daquela secretario da asociación, e que fora finalista do premio Plácido Castro do ano 2005. Tamén traducimos algúns fragmentos de *Se isto é un home* e, sobre todo, o seu *Apéndice* que Primo Levi escribira para a edición escolar italiana de 1975 onde respondía ás preguntas máis frecuentes que o alumnado de secundaria lle formulaba cando ía testemuñar polos centros sobre a súa experiencia en Auschwitz. Todo este traballo de transferencia culminou cunha materia de libre configuración de centro denominada «Holocausto e Memoria» e que desde 2016 se imparte no IES Politécnico de Vigo en 2º de bacharelato.

Isto lévanos a tirar unha primeira conclusión: para a incorporación dun ben cultural estranxeiro a un espazo determinado cómpre que exista unha industria editorial desenvolvida e que se dean as circunstancias ideolóxicas axeitadas para a súa recepción. O sistema cultural galego posúe a primeira, malia todas as súas minorizacións, daquela, haberá que imputarlle ás segundas que se tardase setenta e dous anos en ler a Primo Levi en galego. Estamos falando dunha obra que leva vendido millóns de exemplares en todo o mundo desde 1947 e que está traducida a practicamente todas as linguas estatais e a moitísimas minorizadas. Aínda así, non é de estrañar que a primeira obra de Primo Levi

tardase en ser recibida no ámbito galego, cando tamén o fixo nas principais culturas occidentais por motivos ideolóxicos das sociedades receptoras que nada tiñan que ver coa calidade do testemuño do turinés como veremos a seguir.

Valores da obra e función da tradución e interpretación en Auschwitz

O noso autor tiña vinte e catro anos cando foi capturado, a finais de 1943, por milicianos fascistas nas montañas da rexión italiana do Piemonte, case de casualidade, porque, en realidade, esta milicia ía detrás duns trescentos partisanos moi ben armados e que lle causaban moitos máis estragos aos alemáns ca o pequeno grupo de resistentes ao que pertencía Primo Levi. Naquela altura non sabía que resistir o fascismo era algo que se debía e que se podía, por iso, a súa resistencia era pasiva e limitábase ao rexeitamento, ao illamento e a non deixarse contaminar. A semente da loita activa fora enviada á cadea, ao exilio, aos campos de concentración ou fora reducida ao silencio como Einaudi, Ginzburg, Monti, Vittorio Foa, Zini, Carlo Levi, co cal o fascismo que o arroteaba quedara sen antagonistas. Logo, precisábase volver comezar a loita da nada e «inventare un nostro antifascismo, crearlo dal germe, dalle radici, dalle nostre radici» (Levi, 1997: 783), isto é, crear un novo tipo de resistencia antifascista baseada nas raíces, na cultura e na estirpe.

Unha vez detido, declarouse cidadán italiano de orixe xudía pensando que o trato que recibiría sería mellor ca se dicía partisano, pero aos alemáns faltoulles tempo para aplicarlle as leis raciais aprobadas en Italia á imitación das nazis, enviálo ao campo de tránsito de Fossoli e, de aí, ao campo de exterminio de Auschwitz, a finais de febreiro de 1944.

No campo repara en todo, lembrará todo e contará todo: o ateigamento dos bloques dormitorio, os compañeiros que descobre na alborada mortos de frío e fame; o traballo forzado e as humillacións cotiás dos *kaapos*; as seleccións periódicas onde separan os enfermos doentes dos sans para envialos á morte; os axustizamentos súbitos na forca que procuran exemplaridade; os trens onde se amorean persoas consideradas inferiores, maioritariamente xudeus e xitanos, enviados directamente á cámara de gas e un longo sen fin de atentados ao ser humano.

Porén, o relato de Primo Levi contén unha dignidade impresionante, en tanto que non hai xenreira, ningún exceso, ningunha explotación dos sufrimentos persoais, senón unha reflexión moral sobre a reacción da condición humana sometida a situacións de dolor, física e psicolóxica, extremas. Así, describe con minuciosidade científica o proceso de alienación ao que é sometido o ser humano no *Lager* -campo en alemán- até sacarlle o máximo aproveitamento económico do seu traballo e do seu corpo. Pero isto non lle provoca perder a confianza no home nin situarse en posicións extremas e maniqueas, porque «todo o mundo descobre, máis tarde ou máis cedo na súa vida, que a felicidade perfecta non é posible, pero poucos hai que se deteñan a pensar na consideración oposta: de que o mesmo ocorre coa infelicidade perfecta» (Levi, 2019: 17).

Ao contrario, a súa narración consegue trasladar empatía cara a moitos personaxes que conseguiron manter a dignidade humana até ao final,

malia todas as circunstancias adversas. Así, un dos poucos momentos en que Primo Levi se sentiu feliz no *Lager* ten que ver coa tradución e coas súas raíces culturais. Trátase do capítulo «O canto de Ulises» cando o prisioneiro xudeu francés Jean o *Pikolo*, que «levaba con tenacidade e coraxe a súa individual loita secreta contra o campo e contra a morte, non deixaba de manter relacións humanas cos compañeiros menos privilexiados» (Levi, 2019: 150) o chama a el para ir buscar a sopa, salvándoo así dunha morte segura polo traballo extenuante que estaba a facer. Levi tenta devolverlle o favor dándolle unha clase de italiano usando como manual a *Divina Comedia* e traducíndolle os versos do «Canto de Ulises» que aprendera na escola e que procuraba lembrar o máis exactamente posible. Pois ben, este esforzo de memoria para mostrarlle ao Outro elementos da súa tradición cultural traducindo do italiano ao francés faino sentirse persoa outra vez: el non é un número tatuado na pel, senón un descendente de sefardís e do humanismo italiano do Renacemento. Este uso da tradución coma un acto de memoria e resistencia fronte á barbarie, sálvao de rendición total e, consecuentemente, da aniquilación, por iso, cando o pon negro sobre branco é lembrado como un momento de felicidade.

Recepción do orixinal e das traducións a outras linguas

Cando en 1946 Primo Levi lle levou a historia da súa reclusión en Auschwitz a Einaudi, principal editor de esquerdas de Italia, rexeitáronlla de vez: o seu relato sobre a persecución e supervivencia, que comeza coa súa deportación por ser xudeu, non por ser resistente, como dixemos, non encaixaba coas edificantes narracións antifascistas. Esta é a razón ideolóxica auténtica, pero en realidade, a encargada de transmitirle a negativa de publicación foi a futura autora de *Lessico familiare* (1963), Natalia Ginzburg, cuxo marido morrera nun campo de exterminio nazi e non quería seguir afondando na ferida e quizais se preguntaba por que sobrevivira un e o outro non (Garrido, 2005: 201). Esta foi a razón emocional que, anos máis tarde, a crítica en Italia e logo no mundo inventou para xustificar os anos de silencio da obra.

Se questo è un uomo acabou sendo publicado en 1947 na pequena editorial De Silva Editore, dirixida por un antigo resistente chamado Franco Antonicelli, cunha tirada tamén pequena de dous mil quinhentos exemplares. Estes, quedaron como saldos nun almacén de Florencia na súa meirande parte e, vinte anos despois, foron asolagados nas grandes inundacións que sufriu a cidade. Primo Levi tiña pensado pórle o título de *I sommersi e i salvati* (Os afundidos e os salvados) porque constituía o capítulo central do testemuño, pero Antonicelli convenceuno de que usase o primeiro verso do poema que inaugura o libro, *Considerate se questo è un uomo* (Garrido, 2005: 200), o cal demostra que o editor é quen mellor coñece o mercado no momento en que se publica e o que ten a capacidade e o poder de modificar o título ou o paratexto, neste caso peritexto verbal. Este primeiro título hase recuperar nun ensaio publicado en 1986 e que canda *La Tregua* completa a triloxía sobre Auschwitz.

En 1952, o noso autor colabora como asesor científico en Einaudi e ofrécelles os dereitos da obra que volveran a el trala absorción de De Silva Editore por outra editorial. Esta vez a negativa argumentábase con problemas de diñeiro da casa e que non había público receptor que quixese este tipo de

lectura, cousa que contrasta coa edición, dous anos despois, da tradución de *L'espèce humaine* de Robert Antelme. O tema é o mesmo, a única diferenza é que nun o protagonista da historia é un resistente xentil francés, esposo de Marguerite Duras, que estivo nun campo de concentración de deportados políticos, Buchenwald; e o outro, un xudeu sefardí ao que se lle aplican as leis raciais e é deportado a un campo de exterminio. Einaudi acaba por publicala en 1958 co engadido dun capítulo novo «O canto de Ulises» e o retrato de máis prisioneiros: Lorenzo, Pikolo e Steinlauf. Esta será a versión definitiva sobre a que se realizarán todas as traducións de *Se questo è un uomo*.

A primeira tradución publícase no Reino Unido en 1959 como *If This Is a Man*, pero non vendeu máis ca uns centos de exemplares, porén, a edición estadounidense de 1961 véndese moi ben con sucesivas reimpresións e cambio de cubertas co título *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity* (Garrido, 2011: 65). Nese mesmo ano sae a primeira tradución francesa *J'étais un homme: Se questo è un uomo*, co mecenado de Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, pero é retirada da venda, disque por falta de calidade (Garrido, 2014a: 57). Pode parecer que o cambio de título nas traducións aseguran o éxito de vendas, pero a realidade é que o Holocausto xudeu comezou a coñecerse cando Israel secuestra a Adolf Eichmann en Bos Aires en 1960 e un ano despois o xulga en Xerusalén con retransmisión por televisión a todo o mundo. Durante máis de vinte anos a vítima xudía fora invisibilizada a prol do relato heroico dos resistentes políticos e os editores tanto do orixinal como das traducións están atentos aos cambios ideolóxicos do mercado e modifican os peritextos e epitextos verbais e icónicos consonte a eles. Isto levounos a categorizar o editor como paratradutor, isto é, un axente de confianza da industria cultural que xestiona a incorporación de novos bens culturais ao discurso dominante dunha sociedade dada (Garrido, 2014a: 60).

Neste período agroma o xénero da literatura do Holocausto xudeu, que se consolida trala morte de Primo Levi en 1987 cando xa levaba varios anos soando como candidato a premio Nobel. A finais do ano da súa morte publícase a segunda tradución ao francés e as primeiras en español, catalán, portugués para a súa venda en Portugal e outra tradución diferente para o mercado brasileiro. *Se isto é un home* converterase no modelo de testemuño a seguir para este novo xénero memorialístico.

A razón de que tardase tanto en traelo ao campo literario galego está máis en prexuízos ideolóxicos ca en razóns materiais derivadas da súa minorización cultural. No noso ámbito traducir o testemuño dun xudeu equivalía, a finais do século XX, a apoiar a Israel na súa persecución e control militar do pobo palestino, cando o propio Levi denunciara nos seus artigos xornalísticos, en múltiples ocasións, a guetización, os masacres contra os campos de refuxiados palestinos e apropiación indebida a Memoria do Holocausto como elemento de control político internacional por parte de Israel. Este extremismo reduccionista supón ignorar que o exterminio de xudeus é un fenómeno exclusivamente europeo, que a nosa memoria ten que xestionar, ao tempo que contribúe a invisibilizar o exterminio dos republicanos galegos en Mauthausen (Garrido, 2006 : 294, nota 4).

A realidade galega é que aínda non recuperou a memoria das vítimas da Guerra Civil e situar o Holocausto no medio dun debate político polo cal as persoas progresistas apoian os palestinos e os conservadores, os israelís, bóttalle unha cortina de fume a unha mirada frontal ao noso pasado e non deixa explicar como foron parar uns centos de galegos a un campo de exterminio e, por extensión, non permite abrir o foco sobre os represaliados e perseguidos pola ditadura franquista.

Alén disto, noutro artigo (Garrido, 2006) comentabamos que non contabamos cun mecenas –hoxe chamariámolo paratradutor– con iniciativa, capacidade e influencia nos medios editoriais para a tradución de textos da Literatura do Holocausto, como fixera Mario Muchnik para o ámbito español coa encomenda da tradución, precisamente, de *Se isto é un home*, en 1987: «En realidade, púidose ter ese mecenas na persoa de Víctor Freixanes, pero polo que fose, o seu gusto non pasaba por este tipo de textos» (Garrido, 2006:289).

A partir Lei de memoria histórica do 2007 comeza a dárselle certa visibilidade nos medios de comunicación ás vítimas da Guerra Civil e, sobre todo, aos superviventes republicanos que tamén foron vítimas do réxime nazi. E iso que en Galicia existía constancia da morte de republicanos galegos en Mauthausen, a raíz da publicación na revista *Grial* dos seus nomes por parte de Lois Vázquez, en 1982, co artigo «Máis de cen galegos foron morrer a Mauthausen (Austria)» e co testemuño, *El carretó dels gossos: una catalana a Ravensbrück* (2005) da supervivente de Ravensbrück, de orixe galega e catalá, Mercedes Núñez Targa (Garrido, 2014b: 130).

A relación histórica co Holocausto de galegos e galegas non queda unicamente en perseguidos e vítimas, senón tamén na de salvadoras de xudeus coa acción rescatadora das irmás Touza desde a publicación, en 2005, de *Memoria de ferro* de Antón Patiño, retomada a súa vez por Diego Carcedo en *Entre bestias y héroes: los españoles que plantaron cara al Holocausto*, publicado en 2011, (Garrido, 2014b: 133). . Chama a atención que así como o Holocausto xudeu recibe certo apoio institucional en Galicia coa celebración de xornadas e de cursos, os mortos galegos en Mauthausen e a acción rescatadora das irmás Touza teñen que ser reivindicados por asociacións da Memoria histórica ou a través de iniciativas individuais que divulguen a lembranza de antigos prisioneiros de campos de concentración coma a emprendida polo profesor de historia, Eladio Anxo Fernández Manso coa exposición *Galegos en Mauthausen: Joaquín Balboa, de Monterrei ao campo de concentración de Mauthausen* que percorreu moitos centros de secundaria de toda Galicia (Garrido 2020b: 59).

Tradución á nosa lingua

O uso da tradución como actividade que devolve o prisioneiro á vida comeza cando o protagonista di: «*Qui mi fermo e cerco di tradurre*», «Aquí paro e tento traducir» (Levi, 2019: 154) na que Levi, como vimos, lle dá a Jean o *Pikolo* unha clase de italiano para o cal se axuda da tradución ao francés duns versos da *Divina Comedia*. Nesta descrición de reflexión e memoria conflúen varios elementos: por unha banda atopámonos coa ansiedade por buscar o termo axeitado que calquera tradutor sente e sabe que

está preto de conseguilo, pero non dá con el polo que mergulla nun sentido que non atopa a forma lingüística, pero que ten significado na súa mente. Por outra, a tradución sérvelle ao personaxe para darse conta de que aínda ten atributos de ser humano evidenciado nese esforzo intelectual por lembrar os versos de «Il canto di Ulisse». Ese esforzo titánico nunha situación adversa non é tanto de memoria como de engancharse á vida e de decatarse que aínda non perdeu a súa humanidade. A tradución, alén de esforzo intelectual, reconstrución da identidade, recurso didáctico e estético, constitúe un agasallo para o compañeiro ao comunicarlle: mira, aínda non me reduciron a un non ser, vouche ofrecer isto da miña experiencia porque ti me escoitas. Téñote a ti aí, mentres que os demais se ignoran, pero non con desleixo ou enfadados, senón por rutina e como algo normal. Non ten que ver co uso da tradución como un recurso retórico sobre como trasladar a experiencia do campo, senón como un pulo que lle di que aínda ten memoria, logo lembra, logo vive.

Quizais sexa esta a parte do libro máis difícil de traducir porque implica tomar unha decisión sobre o método a seguir que na maior parte dos casos vai constrinxir o resultado. En efecto, o personaxe Levi está intentando lembrar uns versos dun clásico italiano, coas conseguíntes vacilacións e dúbidas sobre a cal sería a forma correcta e, ao mesmo tempo intenta traducirlas en francés a Jean, tamén con diferentes ensaios.

Na tese de doutoramento antes mencionada (Garrido, 2005: Anexo I) comparamos como actuaron os mediadores doutras linguas neste capítulo do libro e comprobamos que os tradutores que decidiron manter o texto dos versos en italiano saíron airosos da continua autorreferencia. En *Ist das ein Mensch?* decidese manter orixinal e tradución no corpo da páxina mentres que en *Si això és un home e É isto um homem?* mantense o orixinal no corpo e a tradución en catalán e en portugués do Brasil, respectivamente, en nota de rodapé. O resto das traducións vense obrigadas a facer auténticos xogos malabares nas notas de rodapé, primeiro para distinguir as do autor da dos tradutores e logo, para xustificar se seguen a tradución canónica da *Divina Comedia* ou fan traducións propias, e, por último, para trasladar as dúbidas que ten o protagonista para traducir ao francés.

Así, na segunda tradución francesa do ano 1987, *Si c'est un homme*, a tradutora faise ostensiblemente visible a través de moitas notas de rodapé absolutamente innecesarias, porque informa o público lector de algo que o propio Primo Levi xa explica, e ela mesma traduce, como o feito da existencia de inexactitudes entre o que o autor cita de memoria e o que realmente se di na *Divina Comedia*: « L'auteur-protagoniste cite de mémoire et s'éloigne donc parfois légèrement du texte original » (Garrido, 2005: Anexo I, 79). Noutros lugares corrixe o autor ou traslada problemas de tradución que en nada lle interesan ao público lector, porque, entre outras cousas, non ten acceso ao orixinal italiano no momento da lectura da tradución.

Con estas intromisións nas notas de rodapé decatámonos do choque que representa a existencia dunha nova voz que irrompe e quebra a narración, sen vir a conto, nos textos da literatura do Holocausto. Velaí a razón de decidirmos unha tradución propia de todos os versos da *Divina Comedia*, inexactamente lembrados no orixinal italiano e non recorrer á canónica de

Darío Xoán Cabana en galego, porque deixáramos de transmitir o esforzo de memoria que o noso supervivente realiza para reconstruír a súa identidade humana de italiano, xudeu, sefardí, intelectual e científico.

Antes de pórmonos a traducir tivemos que realizar unha profunda reflexión sobre as funcións das notas do/a tradutora. Suponse que son para aclarar, en principio, cando non hai máis remedio, pasaxes complicadas, termos doutras linguas e/ou referentes culturais pouco coñecidos en occidente, cunha función informativa necesaria para que haxa continuidade da narración e/ou comprensión do contido. Pero o noso autor xestionou moi ben o plurilingüismo do *Lager* sen ter que recorrer a ningunha nota de rodapé no orixinal, porque ía explicando as palabras ou frases noutras linguas e os referentes culturais consono o contexto da narración: «[...] porque en cinco minutos comeza a distribución do pan, do pan -*Brot-Broit-chleb-pain-lechem-kenyér*, do sagrado anaquiño cinsento que parece xigantesco na man do teu veciño e tal migalla na túa que dan ganas de chorar» (Levi, 2019:48).

E se nalgún momento non traduce nin explica nada é para trasladarlle ao lector o medo e a angustia que lles producía non entender, como era o caso de moitos xudeus italianos, porque era sinónimo de pancadas e/ou morte (Levi, 2019:48):

A confusión das linguas é un compoñente fundamental da maneira de vivir de aquí abaixo; un está rodeado dunha perpetua Babel na que todos berran ordes e ameazas en linguas endexamais oídas. E aí daquel que non as pille no aire. Aquí ninguén ten tempo, ninguén ten paciencia, ninguén te escoita: nosoutros, os últimos en chegar, reunímonos instintivamente nos recantos, ao pé da parede, coma as ovelas, para sentirmos as costas materialmente resgardadas.

A Babel lingüística é un inferno de seu para os prisioneiros. Unha forma máis da alienación programada dos nazis, ao subtraerlles tamén a capacidade de entender, o cal supón o inicio do camiño do ser que se vai converter en non ser polo desposuímento dos seus trazos de humanidade: a capacidade de comunicación, de comprender e ser comprendido. Se xa non poden comunicarse están dando un paso máis para convertérense no “musulmán”: «Con este termo *Muselmann*, ignoro a razón, os veteranos do campo designaban os débiles, os inaptos, os destinados á selección.» (Levi, 2019: 121, nota 1). Esta é a única nota do autor na obra orixinal, o que demostra que non lle gustaba o seu uso, quizais por ser consciente da distorsión que producen na lectura. Polo tanto, a nosa estratexia tradutora pasou por rexistrar esta nota como nota do autor, e traducir ao galego os versos e estrofas da *Divina Comedia* lembrados e transcritos en italiano no corpo do texto, sen mencionar que se traba dunha nota do tradutor.

A modo de conclusión

Co estudo e posterior tradución de *Se isto é un home* aprendemos, canda Primo Levi, que o mundo non é branco nin negro, senón que está cheo de grises. Se cadra foi por iso que titulou o seu último ensaio *La zona grigia* (A

zona gris), porque o mundo é tan complicado que precisamos simplificalo para comprendelo e reducir o que se coñece a un esquema básico. Así, segundo o noso autor, o desexo de simplificación está xustificadado, porén, a simplificación e si, non sempre o está xa que a meirande parte dos fenómenos históricos e naturais non son simples, ou, polo menos, non tan simples coa simplicidade que nos gustaría (Levi, 1997: 1017-18)

Esta foi a nosa hipótese de traballo para analizar a máis que serodia recepción da obra no ámbito galego e deste xeito, sería moi simple botarlle a culpa a unha única causa, como o veto dun editor, as condicións políticas das relacións palestino-israelís e como estas son percibidas no noso espazo, e até mesmo, as interferencias na normalización da lingua e da cultura. Estes tres argumentos son válidos tomados en conxunto, canda outro que a realidade da industria editorial galega nos leva mostrando desde os anos noventa do século pasado e é a de que esta sobrevive grazas ao libro infantil e xuvenil que se comercializa nas escolas e institutos e financia a creación. Ao haber escasa creación propia de literatura do Holocausto na lingua, cómpre botar man da tradución doutras para nutrir ese mercado escolar creado por éxitos internacionais de títulos coma o noso, pero sobre todo, de filmes, bandas deseñadas e series de televisión.

A literatura do Holocausto é un xénero formado de traducións de linguas e culturas periféricas ao inglés que se sitúan no centro do campo literario e cultural mundial cando a industria cultural americana promove a súa difusión e teñen éxito. Así, *Se questo è un uomo* non tivo recoñecemento nin en Italia nin no mundo até que foi un éxito no mercado americano e pasou pola fase de libro de peto escolar a mediados dos anos sesenta do século pasado. Con todo, non acadou o seu primeiro millón de exemplares en orixinal italiano até 1975 cando se converteu en libro de lectura obrigatoria no ensino secundario.

Comprobamos que existen paralelismos entre a recepción do orixinal e a da tradución galega, aínda que sexa cun desfase de corenta anos e deducimos que a maior ou menor presenza de notas das traducións están motivadas polo público lector a quen vai dirixido, maior se é adolescente, menor se é de mediana idade, pero esa decisión non a toma o/a tradutor/a en solitario.

Adóitase dicir que o acto creación dunha obra e o da súa tradución son solitarios, agora ben, cando se trata de presentala á sociedade convértese nun produto industrial, no noso caso, de tipo editorial, listo para a súa comercialización. Despois da fase de escritura-creación e de reescritura-tradución interveñen unha serie de profesionais que preparan a mercadoría en formato libro. De se tratar de produto traducido, denominámoslos paratradutores e o primeiro deles é o editor da obra que se vai introducir nunha cultura e que decide quen traduce e tamén, que, cando e como se debe traducir. Aínda que no noso caso, descubrimos que por enriba deste editor mandaban outros paratradutores, isto é, os axentes e/ou institucións detentores dos dereitos de tradución e imaxe de Primo Levi que, en última instancia, decidiron o quen e o como, porque se trata dun autor de renome mundial.

En xeral, estes paratradutores son axentes invisibles que actúan sobre todo nos peritextos, pero hai outros axentes, máis invisibles aínda, porque

o seu nome nunca aparece en ningures e nin o tradutor coñece quen é: os correctores de probas da edicións. Normalmente son axentes autónomos que se encargan das correccións ortotipográficas do que antes se chamaban galeradas, son profesionais de confianza da editorial e informantes fundamentais para calquera escritor/a ou tradutor/a que se relacionan unicamente a través das probas admitindo ou rexeitando, estes últimos, as propostas de corrección. Nas tres probas que se corrixiron da obra concordamos en todo, agás na proposta de transcribir en galego os famosos versos da *Divina Comedia* que o/a revisor/a sostiña debían ser as de Darío Xoán Cabana, acción á que nos negamos polas razóns explicadas máis arriba e argumentadas perante o editor.

Na entrevista que tivemos logo das primeiras probas de impresión, Fran Alonso comentoume que *Se isto é un home* tiña pouco que corrixir, ao que lle respondemos que iso era debido a que antes da entrega á editorial, a obra fora lida e corrixida polo doutor Óscar Ferreiro Vázquez, como xa fixeran antes co ensaio histórico *Historia da Shoah*.

Velaí a razón de denominar esta tradución coma unha acción colectiva na que entran en diálogo permanente multitude de axentes que fan confluír as súas sinerxias negociando como e cando cómpre presentar unha obra dada nun espazo determinado, polo que concluímos que o tradutor holístico non sería tal, sen a intervención das paratradutoras e dos paratradutores.

Referencias bibliográficas

- GARRIDO VILARIÑO, XOÁN MANUEL 2005. *Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de Se questo è un uomo de Primo Levi*. Teses de doutoramento da UVigo 2004-2005. Vigo: Universidade de Vigo, [CD-ROM] [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/33463954/traducir_a_literatura_do_holocausto_traducci%c3%93n_paratraducci%c3%93n_de_se_questo_%c3%88_un_uomo_de_primo_levi_xo%c3%81n_manuel_garrido_vilari%c3%91o].
- 2006. «Recepción das traducións galegas da Literatura do Holocausto dirixidas ao público xuvenil». En MONTERO KÜPPER S. e LUNA ALONSO A. (eds.) *Tradución e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, p. 287-305, Col. Tradución & ParaTradución. [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/43728095/Recepci%C3%B3n_das_traduci%C3%B3ns_galegas_da_Literatura_do_Holocausto_dirixidas_ao_p%C3%BAblico_xuvenil_01/11/2020].
- 2011. «The paratranslation of the works of Primo Levi» En M. FEDERICI, Federico (ed.) *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*. Berna: Peter Lang, p. 65-88. [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/32380891/The_paratranslation_of_the_works_of_Primo_Levi_01-11-2020].
- 2014a. «El editor como paratraductor en la industria cultural: el caso de la recepción de *Se questo è un uomo* en Francia». En MONTERO DOMÍNGUEZ, X. (ed.) *Traducción e industrias culturales: nuevas perspectivas de análisis*, Frankfurt do Meno: Peter Lang, p. 49-

75. [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/32381525/El_editor_como_paratraductor_en_la_industria_cultural_el_caso_de_la_recepci%C3%B3n_de_Se_questo_%C3%A8_un_uomo_en_Francia_01-11-2020].
- 2014b. «Las hermanas Touza-Domínguez, justas entrelas naciones». En AUGUST-ZAREBSKA, A. & MARÍN-VILLORA, T. (eds.) *Guerra, exilio, diáspora. Aproximaciones literarias e históricas*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, p. 129-134. [Dispoñible en liña : https://www.academia.edu/33972586/Las_hermanas_Touza_Dom%C3%ADnguez_justas_entre_las_naciones_01-11-2020].
- 2020b. «Os nazis non eran monstros»: metodoloxía de ensino do Holocausto». En *Revista Galega de Educación*, (76), p. 58-60. [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/43833217/Revista_Galega_de_Educaci%C3%B3n_01-11-2020].
- 2019. «Epílogo do tradutor. Primo Levi: Percorrido vital e intelectual». En LEVI, P. 2019. *Se isto é un home* (Trad. X. M. Garrido Vilarino), p.279-300. Vigo: Edición Xerais. [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/43804472/Ep%C3%ADlogo_do_tradutor_Primo_Levi_Se_isto_%C3%A9_un_home_01-11-2020].
- GARRIDO VILARIÑO, X. M.; FERREIRO VÁZQUEZ Ó. y RODRÍGUEZ TRAVIESO M.L. 2020a. «Holocausto y Memoria: investigación y formación en Galicia». En *Cuestiones Pedagógicas*, Vol. 1, nº29, p. 49-61. [Dispoñible en liña: https://www.academia.edu/43711599/Holocausto_y_Memoria_investigaci%C3%B3n_y_formaci%C3%B3n_en_Galicia_01-11-2020].
- LEVI, P. 1997. *Opere I, Opere II*. Edición de Marco Belpoliti, «Introduzione» de Daniele del Giudice. Turín: Giulio Einaudi editore, p. 783.
- 2019. *Se isto é un home* (Trad. X. M. Garrido Vilarino). Vigo: Edición Xerais.



Críticas e recensións

Colleita vermella

Iago Nicolás Ballesteros

Terceira edición da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* ou unha ollada aos estudos de tradución

Tanya Escudero

Sakura. Dicionario de cultura xaponesa

Alba Quinteiros Soliño

A tradución ao servizo do feminismo

Olga Castro

Novela de xadrez

Paz Orois Fernández

A señora Dalloway

Alba Rodríguez Saavedra

David Golder

Paz Orois Fernández

COLLEITA VERMELLA

Iago Nicolás Ballesteros

Universidade de Vigo

iaigonb70@gmail.com

HAMMETT, D. 2016. *Colleita vermella*. Tradución de Diego Ameixeiras. Colección Principal. Santiago de Compostela: Hugin e Munin. 268 páx. ISBN 9788494540332.

No ano 2016, a editorial compostelá Hugin e Munin publica, da man da tradución de Diego Ameixeiras, un novo título que amplía a súa colección Principal: *Colleita Vermella*, do escritor norteamericano Dashiell Hammett. O libro, que saíu á luz por primeira vez en 1929 nos Estados Unidos de América, é a primeira novela deste autor e posúe unha gran relevancia dentro da cultura literaria do seu país, xa que con ela se inicia o subxénero coñecido como *hard-boiled*, o cal garda certas similitudes coa novela negra e caracterízase principalmente por ter como protagonista un detective que loita contra o crime organizado nun ambiente dominado pola violencia e a corrupción.

Esta obra, considerada pola crítica como unha das mellores novelas en lingua inglesa do século pasado, serviría de alicerce para a posterior creación de numerosas obras *pulp*, tanto no ámbito literario como no cinematográfico. Alén diso, a novela destaca tamén por ser a primeira en estar protagonizada polo axente da Continental, unha personaxe que Hammett empregaría novamente noutras obras como *The Dain Curse* e que se tornaría nunha figura icónica deste xénero.

A editorial Hugin e Munin presenta, con esta edición, un atractivo libro encadernado en rústica en cuxa cuberta destaca a ilustración do canón fumegante dunha pistola en cor vermella, un aspecto que resulta ben acaído para a temática que trata a obra en cuestión. Canto á súa estrutura, a novela está introducida por unha dedicatoria dirixida a Joseph Thompson Shaw, o editor de *Black Mask*, unha revista especializada no xénero *pulp* coa cal Hammett colaborara. Seguidamente, encóntrase xa a narración propiamente dita, que comprende no seu conxunto unhas 257 páxinas e que se presenta dividida en vinte e sete capítulos de curta extensión. Alén diso, tamén se poden observar nas lapelas do libro uns parágrafos que ofrecen unha serie de información relativa á biografía do autor.

A respecto do contido da novela, esta trata, como xa se sinalou, sobre un detective privado da Axencia Continental de Investigacións de San Francisco que chega á sombría cidade de Personville, onde o director dun

xornal local require os seus servizos. Alí, o axente vese rapidamente implicado nunha serie de asasinatos e escenas de carácter violento que deixan de manifesto a situación crítica en que se encontra a cidade, cunhas autoridades totalmente corrompidas e gobernada por bandas rivais. Diante deste panorama, o protagonista decide tomar a xustiza pola man e intervir para acabar coa corrupción, o que carrexará que aumenten as tensións e, como o propio título da obra indica, que se produza unha verdadeira «colleita vermella».

Antes de tornar a atención cara á análise desta tradución, é preciso destacar que estamos perante unha obra que posúe un certo grao de complexidade. Isto débese a que o seu autor presenta un elaborado escenario ategado de multitude de personaxes cuxas tramas se entrelazan constantemente e se van intrincando en gran medida ao longo da narración, un feito que, en ocasións, pode ser motivo de desconcerto por parte do lector.

No plano literario, un dos aspectos máis destacábeis que podemos observar nesta novela e que o tradutor reproduce habilmente na versión en galego é a utilización dun estilo directo e sucinto á hora de realizar as descrições de lugares e personaxes, de xeito que se adoita presentar soamente a información e os detalles máis indispensábeis para que o lector poida comprender o que acontece de forma axeitada. Alén diso, outra cuestión relevante é o emprego de diálogos breves na narración, o que implica que a acción se desenvolva con maior celeridade e que, ao mesmo tempo, se potencie o impacto que causan certo tipo de escenas, nomeadamente as que posúen un carácter violento. Ademais, é necesario mencionar tamén un aspecto característico de toda obra de Hammett e de *Colleita Vermella* en particular, que non é outro que o marcado pesimismo que se transmite a través dos ambientes atestados de corrupción e decadencia que se retratan na novela.

Pasando xa a tratar certos aspectos relativos á tradución, cómpre destacar en primeiro lugar que na versión orixinal da obra existen certos referentes culturais que poden resultar descoñecidos para o público galego. Co obxectivo de facer fronte a esta problemática, Diego Ameixeiras fai uso dunha serie de notas ao pé en que ofrece, de xeito explicativo, unha breve información destinada a que o lector poida entender o significado destes referentes. Isto pode apreciarse, por exemplo, no caso dunha alusión á personaxe de Cock Robin (p. 75), quen, como explica o tradutor, se trata do protagonista dunha popular canción infantil titulada «Who Killed Cock Robin?».

Alén diso, unha cuestión interesante que se pode observar na obra é a presenza dun gran número de topónimos e outros substantivos que fan referencia a rúas, hotéis, bares e todo tipo de establecementos: *Hurricane Street*, *Great Western Hotel*, *Silver Arrow*... A principal estratexia de tradución que se levou a cabo para representar estes nomes na versión en galego foi a de respectar o substantivo específico e, de ser o caso, traducir o xenérico, como acontece na denominación das rúas: *rúa Hurricane*, *avenida Laurel*. Con todo, hai algúns exemplos onde se poden apreciar certos xogos de palabras relativos a topónimos, tal e como se dá no primeiro capítulo da obra, onde se alude á cidade de Personville como *Poisonville*. Ante esta dificultade en concreto, o tradutor recorre ao emprego dunha nota ao rodapé co obxectivo de que o

público galego poida comprender o seu significado, que neste caso é «Cidade do veneno».

A respecto doutros substantivos presentes na novela, concretamente os antropónimos, observamos que ao longo da narración van aparecendo algúns personaxes que posúen un alcume. Para representar estes casos na versión en galego, o tradutor fai uso de certas solucións que se adecúan correctamente ás características polas cales estas personaxes reciben o seu nome, tal e como acontece cunha personaxe alcumada «Whisper» debido ao seu particular xeito de falar, que na tradución é presentada como «o Rouco».

Canto ao léxico empregado na tradución desta novela, un dos aspectos máis salientábeis é a preferencia polas formas patrimoniais, unha característica que comparten todos os títulos publicados por esta editorial. No caso en cuestión, debido á temática que se trata na obra, resulta nomeadamente destacábel a gran presenza de vocabulario relativo ao mundo do crime e das investigacións policiais, o cal o tradutor é quen de representar con acerto en galego a través da escolla de solucións plenamente propias desta lingua. Podemos dicir, así mesmo, que esta se trata dunha tradución en que abunda o léxico e as expresións de carácter coloquial. Deste xeito, encontramos exemplos como o emprego de *pendanga* (p. 262) para reproducir *bitch* ou de *espichar* (p. 263) por *to croak*, así como outros casos onde ese carácter vulgar non se dá no orixinal mais que, pola contra, se acentúa ou intensifica na tradución, como no uso da expresión *quedar fodido* (p. 104) para representar *not to like it*.

Alén diso, observamos na versión traducida a existencia dunha gran riqueza no ámbito da fraseoloxía, o que pon de manifesto o coidado labor desenvolvido por Diego Ameixeiras neste senso. Algúns exemplos das devanditas expresións de carácter patrimonial, que dotan a narración dunha maior naturalidade, son os seguintes: *non botar a lingua a pacer* (p. 32) co sentido de *not to tell a secret, comerlle a boroa (a alguén)* (p. 49) para reproducir *kid (someone)*, *achegarse a fume de carozo* (p. 126) por *run over to, correr como a pólvora* (p. 139) para representar *spread quickly* e *mandar a sementar fabas* (p. 171) por *pay (someone) off*.

En definitiva, podemos referirnos a *Colleita vermella* como unha obra de certa complexidade mais que pode resultar moi interesante para o público galego, nomeadamente para todos os amantes do xénero negro. Diego Ameixeiras, a través deste gran traballo de tradución, introdúcenos de cheo nun mundo ateigado de corrupción e pesimismo tan característico da obra de Hammett, no cal se desenvolve unha trama que se torna máis intrincada capítulo a capítulo e que sorprende o lector polas súas escenas de violencia e de acción trepidante. É, sen dúbida, un verdadeiro pracer poder contar en galego con obras de tanta calidade literaria como esta, un feito que non sería posíbel sen o labor de editoriais como Hugin e Munin, que apostan pola tradución á nosa lingua de títulos de literatura estranxeira de prestixio.

**TERCEIRA EDIÇÃO DA
ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATION STUDIES
OU UNHA OLLADA AOS ESTUDOS DE TRADUCIÓN**

Tanya Escudero
Universidade de Vigo
Universidade de Tallin
tanyaescudero@gmail.com

Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Baker, Mona & Garbiela Saldanha. Londres/Nova York: Routledge, 2019. 900 páxinas. ISBN 9781138933330.

En 2019 apareceu publicada unha nova edición dunha obra fundamental nos Estudos de Tradución, a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editada por Mona Baker e Garbiela Saldanha. A primeira edición deste prestixioso compendio, que apareceu en 1998, xa incluía 81 entradas e foi o proxecto destas características máis ambicioso ata a data. A segunda viu a luz en 2009 e buscaba limitar o eurocentrismo de épocas anteriores e mostrar a multidisciplinidade que comezaba a caracterizar os Estudos de Tradución (Baker & Saldanha, 2009, pp. xx–xxii).

O auxe dos estudos de tradución é claro se atendemos ao número de institucións que ofrecen algún programa de tradución ou interpretación. En 1998, a lista comprendía 250 referencias en todo o mundo (Caminade & Pym, 1998); pouco máis de vinte anos despois, o catálogo *Translator-Training Observatory*¹, que actualiza o grupo de Estudos Interculturais da Universitat Rovira i Virgili, inclúe máis de 500 institucións, algunhas delas con diversos programas dedicados á tradución e á interpretación. O número, con todo, é moito máis elevado, pois, como o grupo advirte, a lista atópase obsoleta para a unha gran cantidade de países.

Nun mundo cada vez máis globalizado e en constante cambio non só a tradución se torna esencial, senón que evoluciona irremediamente. Esta terceira edición da *Encyclopedia* adáptase a estes cambios e, para iso, inclúe 51 novas entradas (entre elas, algunhas adaptacións ou actualizacións de entradas anteriores con distinto título) que obedecen xeralmente a novas

¹ Este catálogo, creado baixo os auspicios da European Society for Translation Studies e o Comité para a Formación e a Cualificación da Federación Internacional de Tradutores, pode consultarse na páxina web de EST (<https://est-translationstudies.org/resources/online-translation-studies-resources/>).

correntes ou a outras que non o son tanto, pero adquiriron maior peso nos últimos anos, como é o caso da investigación en xénero e feminismo. Mentres que a segunda edición incluía unicamente un artigo neste campo, titulado «Gender and Sexuality», escrito por Luise von Flotow, a derradeira versión inclúe tres: «Feminist Translation Strategies», «Gender» e «Sexuality». A investigación sobre xénero e feminismo, do mesmo xeito que sucedeu en moitos outros ámbitos, creceu exponencialmente nos Estudos de Tradución (Yu, 2015; Castro & Ergun, 2017; Flotow & Farahzad, 2017; Baer & Kaindl, 2017, entre outros).

Gañaron tamén visibilidade os traballos dedicados á propia investigación («Research Methodologies, Interpreting» e «Research Methodologies, Translation»), froito da necesidade de formar o crecente número de investigadores e investigadoras en todo o mundo (Hansen et al., 2008; Alvstad et al., 2011; Angelelli & Baer, 2016; Rautaoja et al., 2016); así como os que abordan a aplicación ao noso ámbito de teorías provenientes doutras áreas, en particular da socioloxía («Actor-Network Theory (ANT)», «Field Theory» o «Structuration Theory»). O carácter interdisciplinario é, sen dúbida, un dos atributos máis relevantes dos estudos de tradución na actualidade. Como as propias editoras afirman na introdución deste volume, a nosa disciplina derivou en tantas ramas distintas que xa non poden explicarse aludindo meramente a diversos enfoques ou 'xiros' (Baker & Saldanha, 2019, p. xxiv).

Como cabería esperar, a tecnoloxía desempeña un papel máis importante neste novo volume, e onde antes atopabamos só unha entrada dedicada á tecnoloxía aplicada á tradución², concretamente ás ferramentas de tradución asistida, agora temos tres artigos orientados a diferentes eidos: «Technology, Audiovisual Translation», «Technology, Interpreting» e «Technology, Translation». Porén, a protagonista desta nova edición parece ser a tradución multimodal, en particular a audiovisual. Se na segunda edición a súa presenza limitábase a un artigo sobre tradución audiovisual e outro sobre localización, a esta última engadíronse entradas que pretenden recoller unha realidade totalmente nova que abrangue, entre outros, os 'fansubs' («Fan Audiovisual Translation») ou a accesibilidade («Audio Description», «Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing»), sen esquecer a dobraxe e a subtitulación («Dubbing», «Subtitling, Interlingual»). Á tradución audiovisual, que conta xa co seu propio manual en Routledge (Pérez González, 2018), dedicáronse nos últimos anos innumerables artigos, volumes e números especiais³, ademais de conferencias que reúnen cada ano a máis profesionais deste ámbito, coma INTERMEDIA, Media for All ou as Jornadas de Doblaxe y Subtitulación da Universidade de Alicante⁴.

2 A excepción de «Machine Translation», que ven sendo unha constante nas tres edicións.

3 En importantes revistas coma *Perspectives* en 2019 (*Audiovisual translation: Intersections*), *JoSTrans* en 2018 (*Taking Stock and Audiovisual Translation*) ou *Target* en 2016 (*Audiovisual Translation. Theoretical and methodological challenges*).

4 A propia Universidade de Vigo celebrará en setembro de 2022 a segunda conferencia UMAQ, «Understanding Quality in Media Accessibility and Audiovisual Translation»,

Tanto nestas subdisciplinas como en moitas outras, o interese metatraductivo é evidente. Cada vez máis estudantes de tradución escollen a investigación como vía profesional e, como consecuencia, aumenta o número de programas de doutoramento, de revistas científicas, de escolas de verán e de conferencias e simposios dedicados á investigación en tradución. Nunha disciplina nova e en constante cambio, e nunha época claramente interdisciplinaria, era necesaria unha nova enciclopedia que dese cabida a todos estes avances, e o gran número de entradas incorporadas a esta última edición é proba diso.

Con todo, non tiveron espazo algunhas reflexións do último lustro que, sen dúbida, espertarán cada vez maior interese entre a comunidade científica, como é o caso da tradución en Organizacións Non Governamentais e/ou en contextos de crise (Federici, 2016; Tesseur, 2015, 2018; Moreno-Rivero, 2018; O'Brien e Federici, 2019). Quizáis a cuarta edición desta *Encyclopedia* recolla estes e outros temas, e á velocidade que avanza o noso eido, é probable que non tarde moito en chegar.

Referencias bibliográficas

- ALVSTAD, C., HILD, A. & TISELIUS, E. 2011. *Methods and strategies of process research: Integrative approaches in translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- ANGELELLI, C. & BAER, B. J. 2016. *Researching translation and interpreting*. Londres & Nova York: Routledge.
- BAER, B. J. & KAINDL, K. 2017. *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism* (1ª ed). Londres & Nova York: Routledge.
- BAKER, M. 1998. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Routledge.
- BAKER, M. & SALDANHA, G. 2009. *Routledge encyclopedia of translation studies* (2ª ed). Londres & Nova York: Routledge.
- 2019. Introduction to the third edition. En BAKER, M. & SALDANHA, G. (eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (3ª ed., pp. xxiv–xxvii). Londres & Nova York: Routledge.
- CAMINADE, M., & PYM, A. 1998. «Translator-Training Institutions». En BAKER, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 280–285). Londres & Nova York: Routledge.
- CASTRO, O. & ERGUN, E. 2017. *Feminist translation studies: Local and transnational perspectives*. Londres & Nova York: Routledge.
- FEDERICI, F. M. 2016. *Mediating emergencies and conflicts: Frontline translating and interpreting*. Londres: Palgrave Macmillan.
- FLOTOW, L. VON & FARAHZAD, F. (eds.). 2017. *Translating women: Different voices and new horizons*. Londres & Nova York: Routledge.

- HANSEN, G., CHESTERMAN, A. & GERZYMISCH-ARBOGAST, H. 2008. *Efforts and models in interpreting and translation research: A tribute to Daniel Gile*. Amsterdam: John Benjamins.
- MORENO-RIVERO, J. 2018 «Interdisciplinary multilingual practices in NGOs: Addressing translation and interpreting at the ‘Human Rights Investigations Lab’ and ‘Translators Without Borders’». *Translation Spaces*, 7 (1), 143–161.
- O’BRIEN, S. & FEDERICI, F. M. 2019. «Crisis translation: Considering language needs in multilingual disaster settings». *Disaster Prevention and Management: An International Journal*, 29 (2), 129–143.
- PÉREZ GONZÁLEZ, L. (ed.) 2018 *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres/Nova York: Routledge.
- RAUTAOJA, T., MIKOLIČ JUŽNIČ, T. & KOSKINEN, K. 2016. *New horizons in translation research and education 4*. Joensuu: University of Eastern Finland.
- TESSEUR, W. 2015. «Institutional Multilingualism in NGOs: Amnesty International’s Strategic Understanding of Multilingualism». *Meta*, 59(3), 557–577.
- 2018. «Researching translation and interpreting in Non-Governmental Organisations». *Translation Spaces*, 7 (1), 1–19.
- YU, Z. 2015. *Translating feminism in China: Gender, sexuality and censorship*. Londres & Nova York: Routledge.

SAKURA. DICCIONARIO DE CULTURA XAPONESA

Alba Quintairos-Soliño

Universidade de Vigo

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

alba.quintairos.solino@uvigo.gal

<https://orcid.org/0000-0003-0064-1695>

FLATH, James; ORENGA, Ana; RUBIO, Carlos & UEDA, Hiroto. *Sakura. Diccionario de cultura japonesa*. Gijón: Satori, 2016.

No panorama editorial español, o xaponés é a cuarta lingua máis traducida tras o inglés, o francés e o castelán e, só entre 2017 e 2018, a porcentaxe de obras traducidas dende o xaponés aumentou en España un 40,6 % (Ministerio de Cultura e Deporte, 2019, p. 25-26, 82). Non obstante, a bibliografía académica do eido da niponoloxía dispoñible tanto en español como nas linguas cooficiais é escasa, especialmente se está directamente relacionada coa tradutoloxía (Quintairos-Soliño, 2017, p. 25). A carencia destes recursos bibliográficos dificulta o labor de tradutoras e tradutores, que se basean neles para orientar e xustificar as súas decisións.

Por outra banda, de acordo con Pym (1999), toda tradución implica o contacto entre, polo menos, dúas culturas e, polo tanto, analizar unha tradución supón estudar como as culturas se relacionan entre si. En consecuencia, a tradución é mediación cultural e quen traduce ten que moverse «da cultura orixe á cultura meta, optando por aquilo que considere axeitado para alcanzar o obxectivo da tradución»¹ (Al-Hassan, 2013, p. 97). Por conseguinte, non só é indispensable contar con obras que orienten as decisións tradutolóxicas en xeral, senón que tamén xorde a necesidade dunha bibliografía especializada na tradución de referentes culturais.

Neste contexto, en 2016 publicouse *Sakura. Diccionario de cultura japonesa*, o primeiro dicionario de cultura xaponesa en español. Como se indica na propia obra, os seus autores son James Flath, especialista en literatura en lingua inglesa contemporánea e profesor da Universidade Complutense de Madrid; Ana Orega, correctora editorial, colaboradora do Instituto Cervantes e informante do *Diccionari Hongarès-Català* da editorial Enciclopedia Catalana (1996); Carlos Rubio, tradutor e divulgador da literatura xaponesa, lexicógrafo que traballou no *Nuevo diccionario español-japonés* e no *Diccionario Crown Japonés-Español*, así como colaborador da Fundación Japón e de Casa Asia

¹ Tradución propia.

en Madrid; e Hiroto Ueda, profesor de español na Universidade de Toquio e membro correspondente estranxeiro da Real Academia Española. A este equipo multidisciplinar hai que engadir máis de 180 informantes de diversas especialidades, como os tradutores Marc Bernabé e Verónica Calafell, o niponólogo Alfonso Falero ou Naoko Maruyama e Chizuko Tomono, especialistas do Museo Metropolitano Edo-Toquio. A variedade de expertos que participaron na elaboración deste dicionario, dende lingüistas ata historiadores, parece garantir *a priori* a fiabilidade das definicións propostas.

A estrutura da obra está ben definida, o que facilita a súa consulta. Tras un prólogo de Masashi Mizukami, embaixador de Xapón en España, e outro de Gonzalo de Benito, embaixador de España no Xapón², inclúese unha introdución onde se especifican as motivacións para a creación do dicionario, así como os agradecementos aos informantes e a constatación do obxectivo fundamental que se persegue con esta obra:

Tender unha fermosa ponte entre dous universos culturais tan salientablemente diversos entre si, unha ponte tanto máis necesaria canto máis nos adentramos na era da globalización e máis se intensifican os intercambios internacionais³ (Flath et al., 2016, p. 14).

A continuación, preséntanse os criterios de selección dos termos que conforman este dicionario: 1) a representatividade do que se considera xaponés «a xuízo do estranxeiro preceptor da realidade cultural do Xapón»; 2) o equilibrio entre a frecuencia de uso e a dispersión léxica «nunha variedade de ámbitos temáticos»; e 3) a extensión limitada da obra, que se viu reducida de 6000 a 3400 lemas por razóns funcionais.

Tras presentar os criterios de selección, enuméranse os criterios de presentación e as advertencias de uso. Quizais este sexa o apartado máis relevante para a tradución despois do propio dicionario; nel, xunto ás diversas xustificacións da metodoloxía de presentación (p. ex.: estrutura das entradas léxicas; uso da cursiva, dos signos ortotográficos de uso específico ou das abreviaturas), achégase unha teoría valiosa para orientar decisións traditolóxicas referentes á romanización (elección do sistema de transcripción), á separación das palabras⁴ e ao uso de maiúsculas, aspectos que poden xerar dúbidas á hora de empregar estratexias de tradución como a estranxeirización dos referentes culturais.

Despois de incluír unha listaxe coas fontes bibliográficas empregadas, preséntase o dicionario: os termos aparecen, como é habitual, en

2 Embaixadores do Xapón en España e de España no Xapón, respectivamente, no momento no que se editou o dicionario (novembro de 2016).

3 Tradución propia.

4 No xaponés escrito non existe a separación de palabras, «sendo tan só a puntuación [...] a única ocasión para deixar espazos en branco nun texto» (Flath et al., 2016, p. 22).

orde alfabética, seguidos da súa escritura orixinal en *kana*⁵ e en *kanji*⁶, dunha abreviatura que indica o ámbito léxico do artigo, do xénero do lema, así como da definición en español e en inglés. Así mesmo, as definicións poden referir a outros lemas, que aparecen entre corchetes ou destacados en letra grosa, e nalgúns casos tamén se engade un exemplo de uso do termo ou información adicional que achega matices útiles para a comprensión do referente cultural.

O último apartado da obra é un índice léxico por temas. Nel recóllense todos os termos que aparecen no libro e clasifícanse segundo a súa temática (p. ex.: arte, deportes, historia, transporte, etc.), acompañados do número de páxina onde aparecen.

Malia ser un dicionario dirixido a especialistas de todos os eidos, pode considerarse unha obra de referencia no ámbito da tradutoloxía. O dicionario recolle termos dunha ampla variedade temática e presenta as definicións en formato bilingüe (español e inglés), o que o converte nunha referencia básica tamén no eido da tradución ponte do xaponés ao español a través do inglés.

Non obstante, e sen deixar de destacar a valía dunha obra destas características, é preciso sinalar algunhas inconsistencias que poderían solucionarse en futuras edicións. En primeiro lugar, como indicábamos anteriormente, hai lemas nos que se inclúen información adicional ou exemplos de uso dos termos. Porén, e malia que as definicións si están traducidas, estas indicacións non se engadiron en inglés, o que supón unha eiva para os lectores anglófonos. Como exemplo, seleccionamos o lema do referente cultural *kanmi* (Flath et al., 2016, p. 129):

kanmi かんみ ~ 甘味 → (co) /el/ Dulzor, uno de los cinco sabores básicos de la comida japonesa. | Sweetness, one of the five basic flavours in Japanese cuisine. // Los otros cuatro sabores básicos son salado, ácido, amargo y “sabroso” (*umami*). Para los chinos, en cambio, el quinto es el picante.

Como pode comprobarse, os usuarios non hispanofalantes non teñen garantido o acceso a unha información que se engadiu por considerarse importante para a comprensión da definición.

O mesmo ocorre cos exemplos de uso, que, ademais de non estar traducidos ao inglés, non se engadiron de forma consistente, senón que a súa presenza parece ser aleatoria. Por exemplo, mentres que o substantivo “*okonomi yaki*”, que fai referencia a un prato típico da gastronomía xaponesa, está acompañado dun exemplo (Flath et al., 2016, p. 200):

okonomi yaki おこのみ やき ~ お好み 焼き → (co) /la/ Tortilla de estilo japonés con verduras, marisco y otros ingredientes, cocinada en una placa caliente y aliñada con salsa picante. | A Japanese-style

5 Sistema de escritura autóctono xaponés composto polos silabarios *hiragana* e *katakana*.

6 Ideogramas xaponeses de orixe chinesa.

pancake containing vegetables, seafood and other ingredients, cooked on a hot plate and served with spicy sauces. // Teníamos hambre y entramos en un restaurante especializado en *okonomi yaki*.

O termo “tanuki neiri”, de uso máis complexo, non inclúe ningunha explicación a maiores (Flath et al., 2016, p. 260):

tanuki neiri たぬき ねいり ~ 狸寝入り → (et) /el/ Fingimiento de que se duerme. | Pretending to be asleep.

A ausencia dunha nota aclaratoria neste termo é notoria, especialmente se temos en conta que, *a priori*, o significado de “tanuki neiri” é xenérico e non parece xustificar a presenza deste lema no dicionario. Neste caso sería necesario engadir que o termo “tanuki neiri” alude ao referente cultural “tanuki”, mamífero de aspecto similar ao mapache orixinario do leste asiático e que se menciona noutra entrada do mesmo dicionario.

Neste sentido, tamén é importante destacar que a información adicional e os exemplos presentan a mesma aparencia e que non hai ningún trazo formal que os diferencie entre si, alén do propio contido, como se pode constatar tras contrastar a devandita información nos lemas de “kanmi” e de “okonomi yaki”.

Do mesmo xeito, tampouco se inclúen na tradución os resaltes en letra grosa da definición orixinal. Así, na definición en español do termo “ohitashi” destácase en cursiva e letra grosa o referente “katsuobushi” («bonito desecado»), mentres que en inglés o termo aparece en letra redonda (Flath et al., 2016, p. 198):

ohitashi おひたし ~ お浸し → (co) /el/ Plato a base de verduras hervidas y aliñadas con soja y *katsuobushi*. | A dish consisting of boiled greens with a katsuobushi and soy dressing.

A tradución ao inglés das definicións tamén omite outra información de interese para os usuarios. O caso máis salientable é o do termo “ninja [ninjo]” (Flath et al., 2016, p. 190):

ninja [ninjo] にんじや [にんじょ] ~ 忍者 [忍女] → (hi/ar mar) /el, la/ Agente secreto, hombre [ninja] o mujer [ninjo], del Japón premoderno diestro en el sigilo y secreto de sus intervenciones; *ninja*. | A secret agent in premodern Japan skilled in stealth and secrecy; a ninja.

Malia que a definición proposta en inglés é correcta, esta non fai ningunha referencia ao desdobre “ninja/ninjo” que se presenta no lema. En consecuencia, a persoa non hispanofalante que consulte o significado deste referente cultural non recibirá a información necesaria para diferenciar ambos os dous termos, o que implica dous escenarios: 1) posibles imprecisións na tradución do xaponés cara o inglés dun texto onde apareza o termo “ninjo”, que

fai referencia de forma explícita a mulleres; e 2) imprecisións no discurso en xaponés da persoa non nativa nesta lingua que pretenda empregar o devandito termo e que podería non distinguir entre “ninja” e “ninjo”.

Por outra parte, algunhas entradas van acompañadas de imaxes que facilitan á súa comprensión. Se ben a inclusión de fotografías é un aspecto positivo, o carácter aleatorio co que se engaden fai que o usuario se pregunte con que criterio se seleccionan os termos que se ilustran. Neste sentido, dicionarios visuais como 英文日本絵とき 事典1: *A Look into Japan* (1987) e 英文日本絵とき 事典 2: *Living Japanese Style* (1991), pertencentes á colección xaponesa editada en inglés *Japan in your pocket*, resultan máis convenientes para a localización de referentes culturais xaponeses mediante o uso da imaxe, xa que os criterios de selección dos referentes aplícanse de forma consistente. Malia que esta colección non está dirixida especificamente aos usuarios hispanofalantes, ao carecer de definicións e basear a comprensión dos termos na imaxe –que adquire un papel central–, resulta tamén unha ferramenta de gran utilidade no eido da tradutoloxía.

Se ben estas imprecisións repercuten na experiencia dos usuarios, as eivas presentes no dicionario están, na súa maioría, relacionadas coa tradución das definicións ao inglés e, polo tanto, a obra cumpre perfectamente a súa función no contexto hispanofalante. Malia non ofrecer pautas de tradución propiamente ditas (p. ex.: é habitual domesticar ou estranxeirizar o termo que se está consultando?), *Sakura. Diccionario de cultura japonesa* aporta toda a información necesaria en lingua española para que tradutoras e tradutores poidan tomar as súas propias decisións en función do texto co que traballan. En conclusión, trátase dunha obra necesaria nos eidos da niponoloxía e, especialmente, da tradutoloxía en español que resulta esencial polo seu carácter innovador, a súa diversidade temática, a precisión léxica das súas definicións e, en definitiva, a súa fiabilidade.

Referencias bibliográficas

- AL-HASSAN, A. 2013. «The Importance of Culture in Translation: Should Culture be Translated?». En *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, n.º 2, p. 96-100.
- ANÓNIMO 1987. 英文日本絵とき 事典 1: *A Look into Japan*. Serie: Japan in your pocket. Toquio: Book Nippan/JTB Publishing, 1987.
- 1991. 英文日本絵とき 事典2: *Living Japanese Style*. Serie: Japan in your pocket. Toquio: Book Nippan/JTB Publishing, 1991.
- 2019. *Panorámica de la edición española de libros 2018. Análisis sectorial del libro*. Madrid: Ministerio de Cultura e Deporte, 2019.
- FLATH, J.; ORENGA, A.; RUBIO, C. & UEDA, H. 2016. *Sakura. Diccionario de cultura japonesa*. Gijón: Satori, 2016.
- PYM, A. 1999. «Introduction: Translators, Intercultures, and Hispanic Frontier Society». En *Negotiating the Frontier: Translators and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St. Jerome Publishing. Disponible en <http://usuarios.tinet.cat/apym/on-line/intercultures/studies/frontiersociety.html>.

QUINTAIROS-SOLIÑO, A. 2017. *Superar la traducción puente: análisis y traducción de los referentes culturales japoneses en Malice: A Mystery de K. Higashino (1996), traducida al inglés por A. O. Smith (2014)* [Trabajo de Fin de Grao]. Universidade de Vigo.

A TRADUCIÓN AO SERVIZO DO FEMINISMO

Olga Castro

University of Warwick
Olga.Castro@warwick.ac.uk

ARRUZZA, CINZIA & TITHI BHATTACHARYA, NANCY FRASER 2019.
Feminismo para o 99%. Un manifesto. Tradución do inglés de Patricia Buxán Outeiro. Vigo: Catro Ventos Editora. 76 páx. ISBN: 978-84-949154-5-1.

Un feito insólito arrodea a tradución ao galego de *Feminism for the 99 Percent. A Manifesto*, asinado por Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser en calidade de impulsoras da folga das mulleres de 2017 nos Estados Unidos de América: o texto en galego viu a luz unhas semanas antes do que o seu *orixinal*. As lectoras e lectores en galego podemos facernos cunha copia da tradución realizada por Patricia Buxán Outeiro para Catro Ventos Editora, cooperativa de traballo con sede en Vigo, antes de que a editorial londiniense e neiorquina Verso Books (selo editorial de New Left Books) puxese o libro á venda.

O insólito non remata aquí. Amais da tradución galega, que no momento de escribir estas liñas vai pola súa segunda edición, a publicación do texto en inglés estivo tamén acompañada dunha ducia de traducións simultáneas a linguas como o portugués brasileiro, o catalán, o español para Latinoamérica, o castelán peninsular, o romanés, o turco, o sueco, o coreano, o holandés, o italiano, o francés ou o alemán¹. Todos os textos saíron do prelo por volta do 8 de marzo de 2019. Este feito, xunto co anuncio frecuente da publicación simultánea de *orixinal* e traducións nas campañas de promoción dos libros e nos paratextos (véxase a contracapa da edición galega), responde non só a unha calculada estratexia de vendas, senón tamén, ao meu ver, á busca dunha repolitización do Día Internacional das Mulleres. Argumentarei de seguido esta idea, sustentada en que a publicación simultánea de *orixinal* e múltiples traducións que se orquestrou desde o contexto de partida² resulta

1 No contexto lingüístico máis próximo, a editorial Boitempo foi a encargada da publicación do manifesto en portugués brasileiro, Rara Avis en español para Latinoamérica, Tigre de Paper en catalán e Herder Editorial en castelán peninsular. A día de hoxe, o libro foi traducido a un total de vinte idiomas.

2 Boa proba disto é a creación dunha páxina web sobre o libro, na que se recompilan as capas e ligazóns a todas as edicións noutras linguas; véxase <https://www.feminismforthe99.org/editions>. A edición italiana móstrase en primeiro lugar, seguida

plenamente coherente coa temática e obxectivos do manifesto. Ou o que é o mesmo, constitúe un xeito de predicar co exemplo.

Orixinarias de Italia, da India e dos Estados Unidos, as tres autoras comparten o desempeñaren a súa actividade investigadora en universidades estadounidenses, desde as que xa escribiran de xeito individual sobre a relación entre a opresión de xénero, o socialismo, a loita de clases e o capitalismo. Xúntanse para escribir este manifesto tras as folgas feministas de 2017 e 2018. Ante a actual crise política do neoliberalismo e dun capitalismo financeirizado excepcionalmente predador que acadou o seu límite, nel xustifican a necesidade inaprazábel de construír unha solidariedade feminista transnacional que posibilite a xustiza social a escala planetaria. Ao longo dunha introdución contextualizadora, das once teses para un feminismo para o 99% e dun posfacio dividido en cinco seccións, defenden xustamente a folga internacional feminista como xeito de mostrar e reivindicar «o enorme potencial político do poder das mulleres: *o poder daquelas cuxo traballo remunerado e non-remunerado sostén o mundo*» (p. 21, cursiva no texto citado); unha folga de traballo e tamén de cuidados, por ser a reprodución social un dos piares nos que se apoia o capitalismo, entendido non só como «sistema económico, senón algo maior: unha orde social institucionalizada que tamén abrangue as relacións e prácticas aparentemente non-económicas que sosteñan a economía oficial» (p. 60); un paro global como movemento transnacional que une «mulleres separadas por océanos, montañas e continentes, así como por fronteiras, aramados de espiño e muros» (p. 21), na loita común para devolverlle ao Día Internacional das Mulleres a súa orixe histórica na clase traballadora. Ora ben, que este chamamento á folga se poida materializar de xeito pleno ou parcial, ou mesmo quedar unicamente no plano simbólico, ha depender de moitos factores. Un deles son as leis sindicais dos diferentes estados-nación. Moi lonxe do éxito da convocatoria en Galiza e no Estado español de 2018 e 2019, as asalariadas residentes en Gran Bretaña só puidemos facer paro nos cuidados e manifestarnos contra a noite despois de rematada a xornada laboral remunerada, como indiquei nunha columna de opinión no seu día titulada «Eu non fago folga feminista»³. Outro dos factores dos que dependerá a folga é, obviamente, que esta se convoque. Non foi o caso en Galiza no 2020, nin en moitos outros puntos do territorio estatal (con excepcións), ao non haber chamamento conxunto e consensuado aos paros xerais. Isto retomareino embaixo.

Volvendo á temática e aos obxectivos do libro *Feminismo para o 99%. Un manifesto*, o avance do proxecto emancipador transnacional precisa construírse e retroalimentarse a través de redes e alianzas transfronteirizas, necesariamente colaborativas e polifónicas (Reimóndez 2017). E nelas, o contacto interlingüístico é incluíbel. Así pois, a tradución erixese en ponte

do libro en lingua inglesa. Os dereitos de tradución a outras linguas xestiónanse a través da editorial italiana.

3 Publicada no Xornal da Mariña e dispoñíbel en: <http://xn--xornaldamaria-tkb.gal/opinion/14151-eu-non-fago-folga-feminista-olga-castro/> Limitome a dar este exemplo polo que ten de experiencia propia, moi consciente de que millóns de mulleres doutros recantos do planeta tiveron opcións aínda moito máis limitadas; iso, de as teren.

esencial para posibilitar encontros entre mulleres e activistas feministas de latitudes ben dispares, cuxas experiencias de vida e de opresión han estar definidas tamén polas relacións de poder entre o Norte global ou o Sur global no que habiten, entre o mundo occidental ou oriental do que proveñan, e tamén entre as linguas máis ou menos hexemónicas nas que se expresen. Estas alianzas decote plurilingües requiren que todas as voces, independentemente do seu idioma de comunicación e lugar de enunciación, poidan expresarse, ser escoitadas e transformarse en igualdade de condicións (Castro e Spoturno 2020: 17). Porén, as cuestións de hexemonía lingüística e cultural nestes encontros transnacionais quedan decote relegadas e fóra do debate.

E é xustamente por isto que a publicación simultánea das traducións e do *orixinal* podería entenderse como intervención con ansias democratizadoras para situar as distintas linguas en pé de igualdade e así cuestionar a preponderancia do texto fonte e da hexemonía do inglés; como estratexia para pór en valor distintos contextos de recepción cos que se fai explícita a vontade de promover debates e intercambios feministas a un mesmo tempo; e en definitiva, como intento de contribuír a resituair un discurso transgresor enunciado desde o grandísimo centro de poder que é o espazo académico estadounidense, mais que non por iso impón necesariamente unha visión reducionista nin un enfoque exclusivo sobre ese país. Mostra disto é a dedicatoria coa que abren o manifesto: feito o aceno á organización lesbiana feminista negra *Combahee River Collective* de Boston, por denunciar xa na década dos 70 o desprezo co que tanto o movemento feminista branco como o movemento dos dereitos civís recibían as súas reivindicacións, Arruzza, Bhattacharya e Fraser dedícanlle o manifesto ás “folguistas arxentinas e polacas” (ou “the Polish and Argentine feminist strikers” na orde do orixinal) por estaren “a abrir novos camiños hoxe en día”. As razóns desta dedicatoria fanse explícitas na Tese 1 do manifesto, onde se destacan as mobilizacións a prol do dereito ao aborto en Polonia e en contra dos asasinatos machistas en Arxentina, en outubro de 2016, como xermolo dun fervor que axiña se espallaría «en forma de folga feminista a Italia, España, Brasil, Turquía, o Perú, os Estados Unidos, México ou Chile», entre outros (p. 20).

Que o galego sexa unha das linguas ás que se traduce o manifesto é relevante no plano simbólico, por formar parte do club de idiomas fundacionais. Pero sobre todo, éo a nivel pragmático por canto achega perspectivas lúcidas, actuais e produtivas para seren debatidas, adoptadas, adaptadas, criticadas e complementadas en relación á realidade de noso polos movementos de base feministas en Galiza. Polo tanto, fornece unha perspectiva distinta aos relatos autobiográficos que xa podíamos ler no libro *Oito olladas sobre a folga feminista do 8 de marzo* [de 2018], coordinado por Inma López Silva (2018) para Galaxia, xurdido co propósito de ser unha memoria do día a través da experiencia persoal de oito galegas que secundaron aquela folga⁴.

4 En castelán si se conta cunha publicación con reflexións sobre os acontecementos, estratexias e pensadoras clave antes da folga feminista do 8M así como dos dilemas posteriores desde a perspectiva do Estado español, titulada *Un feminismo del 99%* (Aladao et al. 2018), e prologada por Nancy Fraser.

Algunhas das etiquetas propostas neste manifesto para denominar tendencias sociais poden axudar a explicar, ou mesmo reconceptualizar, que e o feminismo hoxe en día, neste tempo no que tamén en Galiza asistimos a unha cooptación do seu poder e aspiracións revolucionarias por parte das elites. No cerne da proposta está a de establecer unha diferenciación clara entre dúas voces opostas no movemento feminista: o “feminismo para o 99%” que lle dá título á obra, e o “feminismo liberal” que beneficia unicamente ao 1% restante. Ambas as dúas denominacións foron acuñadas por activistas e intelectuais norteamericanas.

No caso da primeira etiqueta, funciona practicamente como sinónimo do feminismo interseccional (Crenshaw 1989) ou transnacional (Grewal e Kaplan 1994; Alexander e Mohanty 1997), pois supón un intento de superar a fixación no xénero como categoría monolítica, para incluír tamén cuestións de clase, raza, orientación sexual, identidade sexual, etc., e ser así incluínte coa diversidade da inmensa maioría de mulleres do mundo. No capitalismo está a orixe da opresión de xénero, segundo as autoras. Á súa vez, este xorde da violencia racista e colonial, e ameza a paz, a democracia real e a sustentabilidade mesma do planeta: «a crise capitalista non é só económica, senón tamén ecolóxica, política e socio-reprodutiva» (p. 61). De aí o chamamento a unir forzas con outros movementos antisistema e a concluír que o feminismo necesario para o 99% deba ser anticapitalista, antirracista, antiimperialista, ecoloxista, a prol dos dereitos laborais e das persoas migrantes. Como exemplo a seguir, poñen a folga feminista de vinte e catro horas do 8 de marzo de 2018 no Estado español, por representar un feminismo para o 99% que «insiste en acabar co capitalismo» (p. 18). É ler isto e comezar a cantaruxar a primeira estrofa do *Ven loitar* co que a Tamborililás Batukada Feminista amenizou as marchas galegas: «Esta mañá / nós decidimos / ir loitar, ir loitar / ir loitar, tar, tar ... Esta mañá / nós decidimos derrocar ao capital».⁵

No caso da segunda denominación, a etiqueta de feminismo liberal podería funcionar como sinónimo do feminismo de mercado (Kantola e Squires, 2012) ou feminismo *mainstream* (Phipps 2020), xa que fica servil como «criada do capitalismo» (p. 17) e alberga a «cultura política liberal do *mainstream*» (p. 71), resultando apto só para a poderosa minoría acomodada. É este autodenominado feminismo liberal un grande obstáculo no proxecto emancipador, por canto está centrado no individualismo para lograr o benestar do 1% das mulleres; aquelas que *conquistan* posicións de poder valéndose de prácticas de explotación sobre outras, nas cales descargan o traballo de reprodución social. Reducir a causa feminista simplemente ao avance meritocrático dunha minoría de mulleres (ese metafórico 1%) que rachen co teito de cristal, deixará ao 99% restante recollendo os anacos dese ferinte vidro esnaquizado. Este suposto feminismo mal entendido exemplifícase con figuras estadounidense como a ex secretaria de Estado nos EUA Clinton ou a directora operativa de Facebook Sandberg, as cales «queren un mundo no que a tarefa de dirixir a explotación no lugar de traballo e a opresión no conxunto da sociedade sexa compartido por igual polos homes e as mulleres das clases

5 Letra e música dispoñíbel en: <http://galegas8m.gal/ven-loitar/>

dirixentes» (pp. 17-18). Se ben temos moitos exemplos de mulleres que se apropiaron do termo feminismo para proclamarse feministas liberais en Galiza e no Estado español (Babiker 2019), a escolla de exemplos estadounidenses neste manifesto semella acaído. De teren continuado no territorio ibérico e nomeado a feministas liberais das de aquí, aínda lles habíamos criticar o veren a palla no ollo alleo e non ver a viga no seu. En definitiva, tanto nos Estados Unidos coma na Galiza, cuestións como a falta de acceso á vivenda, a violencia policial, o cambio climático, os salarios precarios ou a falta de acceso á sanidade universal son problemas que afectan á inmensa maioría das mulleres; e malia iso, fican decote obviados polas políticas institucionais do feminismo (liberal) actual, encamiñadas a facernos triunfar seguindo as regras do sistema rexido polo capital.

Xa que logo, as cuestións que neste libro se formulan non resultan novas por completo no contexto galego, no que contamos con coñecemento crítico que aborda moitas das cuestións aquí tratadas e con activismo de base que as pon en práctica e xera crítica; pensemos nas accións e nos escritos de plataformas diversas como o colectivo galegas8m.gal ou a plataformafeministagalega.org. De feito, probabelmente sexa ese pouso previo o que explica o interese inmediato da editorial Catro Ventos pola tradución deste escrito. Algúns dos razoamentos do manifesto, no entanto, si poden resultar útiles para enriquecer e matizar as nosas respostas a problemáticas propias, e mesmo para reafirmar ou reconsiderar respostas dispares que desde o feminismo galego se teñen adoptado despois da publicación deste libro, e máis concretamente a respecto do 8 de marzo de 2020. Fronte ao chamamento a unha folga internacional feminista no plano laboral e dos coidados, argumentado no manifesto de Arruzza, Bhattacharya e Fraser de marzo de 2019, o colectivo Galegas 8M anunciou a respecto do ano 2020⁶: «este 8 de marzo o feminismo galego organizado en Galegas 8M NON convoca folga, senón que tras debate e acordo chama a unha xornada de mobilización e loita para visibilizar o eixo dos coidados como elemento central da reivindicación de 2020» (maiúscula no orixinal). Xustifica o non empregar a ferramenta da folga porque «as análises son diversas mas [*sic*] coinciden en que nos anos previos esta ferramenta dificultou a visibilidade do eixo dos coidados, escollido maioritariamente este ano como referencia para as mobilizacións». Non é este lugar para avaliar as distintas ferramentas polas que o feminismo anticapitalista avogue, mais si para reiterar a importancia que a tradución ten nos diálogos transnacionais: en que poidamos ler en galego a Arruzza, Bhattacharya e Fraser, pero tamén en que elas poidan ler, acceder e participar nos debates feministas que teñen lugar noutras linguas, como de feito fixeron (véxase nota 4).

Respecto á tradución en si, a edición galega de Catro Ventos Editora preséntase moi coidada e atenta ao detalle, porque os detalles importan moito na misión e visión desta editorial creada en 2016 baixo a figura de cooperativa sen ánimo de lucro. *Feminismo para o 99%. Un manifesto* foi «aquelado en Galicia» e encaixa na súa colección sobre dereitos humanos. Ademais dela, o catálogo da editorial está integrado polas coleccións sobre consumo

6 As citas a seguir están extraídas de: <http://galegas8m.gal/8m-de-2020/>

responsábel, economía social, ecoloxía e finalmente educación e crianza alternativas porque, como indican na lapela, con estas temáticas buscan aplicar o modelo da economía alternativa e solidaria ás súas publicacións. É este un modelo guiado pola Rede de Economía Alternativa e Solidaria, no que os principios éticos, ambientais e sociais son cando menos igual de importantes ca os principios económicos e profesionais⁷.

Tras o índice de contidos, moito máis informativo que na versión orixinal por incluír subseccións que facilitan a creación de expectativas sobre o desenvolvemento do argumentario, a edición galega conta cun limiar a cargo de María Reimóndez titulado «O carné de feminista». É un texto breve mais perspicaz, situado na realidade galega que dá pistas sobre onde está o límite para que o feminismo manteña as súas aspiracións revolucionarias de transformar radicalmente a sociedade, que invita a tomar conciencia dos privilexios que cada unha temos (e exercemos) para comezar a deconstruílos e que chama a criticar o discurso obsoleto e patriarcal da esquerda tradicional. Na páxina de créditos observamos que a autora do limiar foi tamén a encargada da revisión de concepto, á que aínda se suma a revisión lingüística de Miguel Braña Montaña e María Mediero Mayán.

O texto en galego, do que como adiantei se responsabiliza Patricia Buxán Outeiro, é impecábel e facilita unha lectura áxil e fluída. Tamén conxuga con moito tino a claridade na expresión cunha precisión terminolóxica indispensable nos ensaios. Mais se algo boto de menos é a voz da tradutora. Sería de agradecer un prefacio ou unha nota na que dese conta do seu posicionamento ante o texto e explicase algunhas das estratexias de tradución empregadas para solucionar, por exemplo, os retos que necesariamente lle tivo que supoñer algunha escolla terminolóxica –penso por exemplo na tradución dos adxectivos “eco-socialist” e “environmentalist” cando se refiren ao feminismo, en ambos os casos vertidos ao galego como “ecoloxista”– ou o excesivo uso das cursivas no orixinal. Outro aspecto no que prestaría conta coa tradutora como guía de lectura é a súa a reescritura en galego da descrición da folga feminista española do 2018. As autoras optan por escribir en castelán peninsular “huelga feminista” no seu texto en inglés, o que serve para marcar a singularidade da iniciativa dun xeito estranxeirizante para o público anglófono e mesmo latino nos EUA, sen dúbida máis afeito á expresión “paro de las mujeres” adoptada maioritariamente en Latinoamérica. Todos os termos en castelán do orixinal tradúcense a galego sen máis. A estratexia non é en absoluto cuestionábel, mais adóptase sen advertir á audiencia galega da escolla política consciente que fixeran aas autoras do orixinal. Outro tanto acontece coa tradución dos *hashtags* cos que as campañas feministas poboaron as redes sociais. Mantéñense en inglés os que así estaban no orixinal (#WeStrike, #TimesUp e #Feminism4the99) mais bórranse todos os que estaban en castelán para substituílos pola versión galega (#NosotrasParamos, #VivasNosQueremos e #NiUnaMenos) e engádese o #XuntasSomosMais. Malia darlle a benvida á moi pertinente inclusión da versión galega, a supresión das etiquetas utilizadas por mulleres castelanfalantes de diversos continentes podería acompañarse

7 Para máis información sobre a editorial, véxase: <https://catroventos.gal/editora/>

dunha xustificación en forma de nota da tradutora, a cal serviría para pór de manifesto a visión non exclusivamente estadounidense do manifesto en inglés.

Dito isto, o labor de relocalización do texto, para facelo significativo para o seu público galego, é polo xeral intachábel. Só un exemplo: na descrición do labor das folguistas españolas no 8 de marzo do 2018: «As the sun set over Madrid and Barcelona», convértese na edición galega nun «Mentres o sol se puña aquel serán en diferentes puntos do Estado español». Todo un acerto para non alienar o lectorado, como tamén son atinadas as escollas lingüísticas conscientes da tradutora desde un punto de vista feminista, que se materializan en ocorrentes solucións para os problemas de tradución ocasionados inevitabelmente polos distintos sistemas gramaticais do inglés e do galego en canto ao xénero. Nun novo exemplo de coherencia entre a temática do libro e a expresión textual, o resultado desta mediación interlingüística é unha magnífica e elegante tradución inclusiva que deleitaría mesmo a puristas da linguaxe.

Merece pois un longo e demorado aplauso a escolla hábil e valente deste texto por Catro Ventos antes mesmo da saída do orixinal, así como a súa edición esmerada e meticulosa. E outra salva de palmas debe dedicárselle á tradución virtuosa tan valiosa para o sistema editorial meta, para a crítica feminista galega e para os movementos activistas galegos de base.

Referencias bibliográficas

- ALABAO, Nuria; CADAHIA, Luciana; CANO, Germán; CASTEJÓN, María; ADELANTADO, Ana G.; GIL, Silvia L.; LLAGUNO, Tatiana; MONTERO, Justa; SERRA, Clara e VILA, Fefa 2018. *Un feminismo del 99%*. Madrid: Lengua de Trapo.
- ALEXANDER, Jacqui e Chandra Talpade MOHANTY 1997. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Nova York: Routledge
- BABIKER, Sarah 2019. “¿Qué tal, feminismo liberal?” *El salto diario*, 4 de marzo de 2019. Dispoñíbel en: <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/que-tal-feminismo-liberal>
- CASTRO, Olga e Laura SPORTUNO 2020. “Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional”, *Mutatis Mutandis, revista latinoamericana de traducción* 13(1): 11–44.
- CRENSHAW, Kimberlé 1989. Demarginalizing the intersection of race and sex. *University of Chicago Legal Forum*, 1: 139–167
- GREWAL, Inderpal e Caren KAPLAN 1994. *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KANTOLA, Johanna e Judith SQUIRES 2012. “From state feminism to market feminism?”. *International Political Science Review*, 33(4): 382–400.
- LÓPEZ SILVA, Inma (coord). 2018. *Oito olladas sobre a folga feminista do 8 de marzo*. Vigo: Galaxia.
- PHIPPS, Alison 2020. *Me, Not You: The Trouble with Mainstream Feminism*. Manchester: Manchester University Press.

REIMÓNDEZ, María 2017. “We need to talk... to each other. On polyphony, postcolonial feminism and translation”. En Olga Castro e Emek Ergun (eds.) *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. Londres: Routledge, 42–55.

NOVELA DE XADREZ

Paz Orois Fernández

Universidade de Vigo

paz.orois@gmail.com

ZWEIG, Stefan, *Novela de xadrez*. Tradución de Patricia Buxán e Saleta Fernández, Santiago de Compostela: Irmás Cartoné, 2018, 88 páx. ISBN: 9788494541193.

A historia que narra a novela transcorre durante unha viaxe nun transatlántico na que coinciden Mirko Czentovic, campión mundial de xadrez, e o enigmático Dr. B., un aristócrata vienés que consegue arrincarlle unhas milagrosas táboas ao até daquela imbatíbel Czentovic. A raíz deste feito desvélansenos os motivos polos que o Dr. B. resulta ser un auténtico virtuoso do xadrez. Esta descuberta transpórtanos ao pasado do noso misterioso protagonista, marcado pola tortura do illamento ao que o somete a Gestapo para obter del información de interese e pola recreación enfermiza que realiza das partidas de xadrez contidas no único libro ao que accede durante o seu cativerio.

Esta engaiolante obra artéllase arredor da isotopía da dualidade, que se manifesta na intelectualidade do Dr. B. fronte á brutalidade nazi ou no mesmo xadrez, que constitúe a un tempo remedio e enfermidade para o noso protagonista. Atopamos presentes en todo momento o branco e o negro, como no propio xogo.

Este antagonismo atopa a súa máxima expresión nas personalidades representadas polo arrogante Czentovic e o modesto Dr. B., quen a través do relato que narra en primeira persoa, pasa a quitarlle o protagonismo da novela ao campión eslavo, nunha representación do triunfo da humildade sobre a soberbia.

Así mesmo, a obra supón unha metáfora da vida do seu autor: o xogo de xadrez constitúe un símbolo da capacidade de supervivencia nun mundo sometido ao réxime fascista que Zweig, xudeu exiliado, tivo que sufrir e cuxo avance en Europa, a súa “patria espiritual”, inmersa naquela altura na Segunda Guerra Mundial, levou a que o autor decidise suicidarse xunto coa súa muller en Brasil, días despois de enviarlle ao seu editor norteamericano o manuscrito da novela que nos ocupa¹.

1 *Novela de xadrez*, publicada de forma póstuma en 1943, foi a derradeira peza narrativa escrita por Stefan Zweig (1881-1942).

Centrándonos xa en aspectos puramente tradutolóxicos, cómpre sinalar que a tradución de *Schachnovelle* cara ao galego entraña unha serie de retos, como son as coidadosas construcións psicolóxicas dos personaxes ou a beleza formal das descrições, que as tradutoras resolveron con solvencia.

No tocante ás escollas terminolóxicas realizadas, podemos comentar que o topónimo elixido polas tradutoras para referirse á capital da Arxentina é *Bos Aires* (p. 9), forma extensamente documentada en galego, mais que se viu desprazada no uso nos últimos anos en favor de *Buenos Aires*, probabelmente pola coincidencia do topónimo patrimonial con algúns lugares da nosa xeografía. Porén, *Bos Aires* continúa a ser a forma recomendada na maioría de obras de referencia para designar a capital arxentina.

Máis chamativo resulta o emprego de *louro*, *rubio* e *roibo* como sinónimos perfectos nas descrições da cor do cabelo de Mirko Czentovic nun momento concreto da súa vida («o rapazolo de crechas *louras*», p. 11; «Despois de levar a Mirko ao barbeiro da aldea para que lle cortase as guedellas *rubias*», p.12; «aquele rapazolo de quince anos de pelo *roibo*», p.13). Se consultamos o dicionario da RAG constatamos que a palabra *louro* define unha cor de que vai dende «castaña escura tirando a vermella, como a da castaña madura» a unha «cor castaña moi clara ou tirando á do ouro», mentres que *rubio* ou *roibo* se utilizan para designar unha cor «entre o castaño tirando a vermello e o amarelo tirando a vermello».

Alén destas pequenas apreciacións, podemos afirmar que a tradución cara ao galego de *Novela de xadrez* está moi lograda, xa que consegue manter o intenso suspense da trama e reflectir a resignación, a melancolía e o dramatismo propios das novelas de Zweig.

A SEÑORA DALLOWAY

Alba Rodríguez Saavedra

Universidade de Vigo

Grupo de Investigación Tradución e Paratradución (T&P)

albasant@yahoo.com

WOOLF, Virginia (2018). *A señora Dalloway*. Trad. Celia Recarey Rendo. Santiago de Compostela: Irmás Cartoné. 224 páx. ISBN: 978-84-948421-2-2.

En palabras de Carlos Fortea «la literatura traducida es tan propia de un sistema literario, como la producida originalmente en ese sistema» (2020). Neste sentido, unha das eivas máis pertinentes do panorama galego foi, desde o noso punto de vista, a prolongada ausencia de traducións de obras da literatura universal, especialmente nas conxunturas de experimentación de novas fórmulas, xurdidas entre mediados do século XIX e o primeiro terzo do XX. Os esforzos cosmopolitas da Xeración Nós supuxeron un pulo moi relevante para a renovación literaria en Galicia e, grazas a eles, a primeira lingua peninsular á que foi vertida parte do *Ulysses* de James Joyce foi o galego en 1926 (Otero Pedrayo 2003). No entanto, e como non podía ser doutro xeito, as obras estranxeiras que nesa altura penetraron o limiar do polisistema galego, a través das traducións, foron cuantitativamente escasas.

Por outra banda, a necesaria peneira á hora de escoller os textos que se traducirían para Galicia significou a exclusión da produción completa de grandes nomes da renovación literaria de entón, entre os que se inclúe o de Virginia Woolf (1882-1941). O silencio imposto que, a partir de 1939, experimentou a cultura en España tivo como unha das súas consecuencias que o proxecto de dinamización cultural en Galicia, impulsado pola Xeración Nós, esencialmente, ficase no esquecemento durante décadas.

Este pulo de vocación internacional foi readoptado pola Editorial Galaxia ao crear, en 2003, un proxecto de tradución ao galego de grandes obras a través da súa colección «Clásicos universais». Nesta iniciativa figuraba un libro de Virginia Woolf, *As ondas* (2004), o primeiro da autora británica en aparecer en galego. Malia o seu interese, este proxecto da Editorial Galaxia, de periodicidade intermitente, viu saír o seu último libro do prelo en 2013 e, durante un tempo, a literatura clásica de ámbito internacional ficou afastada dos proxectos editoriais desenvolvidos en Galicia.

Con certa coincidencia temporal, no ano 2005, un novo selo editorial, Rinoceronte, mergullouse no proceso de «importar para o galego literatura estranxeira, de ámbitos culturais e lingüísticos inéditos en galego» (Barcia

2012). Galicia abría o seu limiar ás letras universais contemporáneas cunha nova editorial que procuraba a vinculación cos contextos menos explorados polo sistema. En consecuencia, a produción de Woolf ficaba lonxe do seu foco de interese.

A aparición de Irmás Cartoné, fundada por Celia Recarey Rendo e Carlos Valdés, en 2013, veu contribuír á normalización dun sistema literario cunha carencia significativa no eido da tradución dos clásicos da literatura universal. Partindo da vantaxe de acudir a obras cuxos dereitos de autoría se atopan xa en dominio público, Irmás Cartoné enfrontou a dificultade de contar con público abondo para as súas creacións e, moi especialmente, coa presenza destas obras xa traducidas nun sistema moito máis potente, e tan próximo ao noso, como é o castelán. Tras a súa presentación con *Orlando* (2013), de Virginia Woolf, este novo selo de publicacións foise asentando no panorama editorial, e, en 2018, saíu do prelo *A señora Dalloway*.

Trátase da primeira tradución ao galego dun dos grandes éxitos de Virginia Woolf, como ela mesma vaticinaba mentres escribía a obra (Bradshaw 2009; xliii). Publicada no ano 1925, a prosa de Woolf condensaba fondas innovacións na narrativa da altura, desde o principio de autoría feminino, ata o fluír das correntes de pensamento expresadas pola perspectiva múltiple, que se move, ademais, entre tempo presente e analepses, nas vidas de Clarissa Dalloway, Septimus Warren Smith e toda unha mesta paisaxe de personaxes secundarios imprescindibles.

A aparición de *Mrs Dalloway* en 1925 foi baixo o selo editorial creado por Virginia e Leonard Woolf, The Hogarth Press, o que lles permitiu unha maior liberdade á hora de abordaren o proceso de edición, desde as cuestións máis puramente técnicas, ata o volume da tiraxe ou os deseños dos elementos creativos e paratextuais dos libros.

Así, queremos chamar a atención verbo da sobrecuberta que Vanessa Bell, irmá de Virginia Woolf e integrante tamén do círculo de Bloomsbury, trazou para a primeira edición desta novela. O binomio artístico inseparable que ambas formaron reflíctese nalgunhas das obras fundamentais para a renovación modernista británica do século XX, desde *To the lighthouse*, *Mrs Dalloway* ou *The waves*, sen esquecer *A room of one's own*, todas elas escritas por Woolf e con deseño de cuberta de Bell (Heyes 2016). En consecuencia, podemos constatar a vinculación especialmente estreita, na produción de Virginia Woolf, entre corpora textual e paratextos de (sobre)cuberta.

A versión galega da novela de *Mrs Dalloway* constitúe, desde o noso punto de vista, un deses infrecuentes casos nos que a tradución se aplica ao conxunto íntegro da obra, transcendendo o estrito contido textual. Este feito vén dado, na nosa opinión, por ser Celia Recarey Rendo tanto a tradutora como a editora desta proposta literaria, o cal nos brinda a oportunidade de establecer comparativas interesantes entre a novela orixinal e a tradución galega desde unha óptica de conxunto e non só meramente textual.

No primeiro encontro co libro, a atención recae no deseño da cuberta e na coidada escolla dos símbolos —cromáticos, textuais e iconográficos— que a artellan. Como paratextos, complementan o texto principal da novela e, neste sentido, a paratradución da capa elaborada por Carlos Valdés recupera,

especialmente, dous dos referentes simbólicos da sobrecuberta que Vanessa Bell deseñara para *Mrs Dalloway*: o fondo claro e calmo, e as flores; ambos os dous moito menos frecuentes nas capas das edicións británicas a partir dos anos sesenta (Woolf 1975; Woolf 1984; Woolf 1992; Woolf 1996; Woolf 2009).

Paradoxalmente, este desprazamento do elemento floral do primeiro plano contrasta coa súa presenza case ubicua na trama da novela. Lembremos, por exemplo, a primeira frase do libro: «A señora Dalloway dixo que xa compraba as flores ela» (Woolf 2018; 9). Deste xeito, onde Bell debuxara un ramo de flores deitado, nun primeiro plano, co que semella unha balastrada ao fondo —quizais aludindo á ventá desde a que se guindou Septimus?—, e enmarcado por unhas ondas negras e amarelas que semellan recordar as auras das xaquecas que tanto atormentaban a Clarissa, Valdés opta por unha explosión de natureza propia da primavera londiniense na que transcorre a novela e que ten un correlato no lombo da sobrecuberta orixinal, onde as flores amarelas de Bell cobren o espazo completo nunha sorte de *horror vacui*. Cuns trazos e unha gama cromática evocadores da obra pictórica de Bell, a proposta de cuberta de Irmás Cartoné de Carlos Valdés recupera esta natureza desbordada e anima a retrotraernos ao postimpresionismo pictórico e literario do século XX.

Deste xeito, observamos unha analogía metodolóxica entre a paratradución da cuberta e a tradución do texto principal dunha obra canónica das letras universais, unha tarefa complexa cando se trata de Virginia Woolf, como destaca a súa tradutora máis recente ao catalán, Dolors Udina:

Uno de los principales problemas de este libro [Mrs Dalloway] a la hora de traducirlo es que las incoherencias, el hermetismo, las imágenes borrosas y la falta de definición tienen un propósito definido y forman parte de una estrategia, que es precisamente lo que hace el lenguaje más vital y poético. En las reflexiones de los distintos personajes hay aparentes faltas de coherencia que no lo son para el personaje pero que quedan abiertas a distintas interpretaciones por parte del lector. (Udina 2017:3)

Celia Recarey asume a creación de *A señora Dalloway* mergullándose no texto orixinal, comprendendo as elipses e o xogo de confusións da escrita de Woolf, e atendendo a un pulcro coidado da lingua galega en cada unha das frases. Percíbese o extraordinario traballo de tradución e de revisión(s) posterior(es) que nos remite á mesma combinación de tradución e actualización que Valdés emprega para a cuberta. Cada palabra ocupa o seu preciso lugar e desempeña unha meditada función. De igual xeito ca na narrativa de Woolf, a trama flúe en *A señora Dalloway*, imparabile, a través duns signos de puntuación que, contrariamente, á súa función primaria, non delimitan accións, senón que actúan coma elos dunha cadea que tan só se interrompe na última páxina. Neste sentido, Recarey segue a pauta que tamén Udina adoptara para a súa *La senyora Dalloway*: manter a puntuación do orixinal inglés como elementos de conexión (e non de pausa) temática. Así, o asíndeto convértese nun recurso compartido entre orixinal e tradución, remitindo, por tanto, de xeito constante, á prosa de Woolf.

Tan só se constata unha variación substancial verbo da puntuación: a recreación de diálogos. Nese caso, Recarey Rendo opta por transferir aos códigos ortotipográficos e de edición máis propios de contextos latinos estes intercambios dialóxicos, incorporando puntos e á parte e raias de apertura e de peche. De igual xeito, as comiñas (simples ou dobres, en función da versión inglesa que se consulte), seguen en galego a tradición latina.

A señora Dalloway de Celia Recarey Rendo traduce toda a forza narrativa que Virginia Woolf imprimira á súa novela. De igual maneira que a autora británica expresara que «I may have found my mine this time I think» (apud. Bradshaw 2009; xlíiii), nós opinamos de igual maneira verbo da súa edición en galego. Asinar a primeira tradución a unha lingua determinada dun clásico das letras universais é sempre un desafío, porque son numerosos os elementos epitextuais que entran en xogo. Desde o noso punto de vista, *A señora Dalloway* é un proxecto no que os sistemas de orixe e meta, así como os noventa anos de estudo crítico da obra, foron coidadosamente tidos en conta para conseguir que na edición galega se lea a narrativa de Woolf resoando ao período de entreguerras, algo que se acadou, sen dúbida, porque tradución e edición se comunicaron entre si.

Referencias bibliográficas

- BARCIA, Moisés 2012. «Os actores e axentes da edición: de emprendedores para emprendedores». Universidade de Vigo [Consultado en <https://tv.uvigo.es/video/5b5b69428f42080e7360fecc-09/10/2012>].
- BRADSHAW, David 2009. «Introduction», en Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*, Oxford: Oxford University Press.
- FORTEA, Carlos 2020. «Si esto es un traductor: Reflexiones acerca del perfil profesional del traductor literario en el siglo XXI». Translberica. Segundo Congreso Internacional de Traducción e Interpretación de Lenguas Ibéricas. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- HEYES, Duncan 2016. *The Hogarth Press*. The British Library [https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/the-hogarth-press-25/05/2016].
- JOYCE, James 1992 *Ulysses*. Londres: Penguin.
- OTERO PEDRAYO, Ramón 2003. *Fragmentos de Ulises, 1926*. Vigo: Galaxia.
- SHOWALTER, Elaine 2016. *Virginia Woolf's Mrs Dalloway* (Anna Lobbenberg). (dir.) Londres: The British Library. [www.bl.uk/20th-century-literature/videos/virginia-woolfs-mrs-dalloway].
- UDINA, Dolors 2017. «La traducción, una lectura exigente», en «XXXIII Encuentros de creadores y críticos en Verines. Creadores en la sombra. La traducción literaria en la actualidad» (13 e 14 de setembro de 2017) [Consultado en <http://www.culturaydeporte.gob.es/lectura/pdf/udina2.pdf>].
- WOOLF, Virginia 1975. *Mrs Dalloway*. Harmondsworth: Penguin.
- 1984. *Mrs Dalloway*. Londres: Granada.
- 1992. *Mrs Dalloway*. Londres: Penguin.
- 1996. *Mrs Dalloway*. Londres: Penguin.
- 1996. *To the lighthouse*. Londres: Penguin.

- 2004. *As ondas*. Trad. María CUQUEJO. Vigo: Galaxia.
- 2009. *Mrs Dalloway*. Oxford: Oxford University Press.
- 2013. *La senyora Dalloway*. Trad Dolors UDINA. Barcelona: RBA La Magrana.
- 2013. *Orlando*. Trad. Celia RE CAREY RENDO. Santiago de Compostela: Irmás Cartoné.
- 2015. *A room of one's own and Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press.
- 2018. *A señora Dalloway*. Trad. Celia RE CAREY RENDO. Santiago de Compostela: Irmás Cartoné.
- 2019. *The waves*. Londres: Penguin.

DAVID GOLDER

Paz Orois Fernández
Universidade de Vigo
paz.orois@gmail.com

NÉMIROVSKY, Irène, *David Golder*. Tradución de Celia Recarey, Santiago de Compostela: Irmás Cartoné, 2019, 232 páx. ISBN: 9788494842153.

David Golder foi a primeira novela de Irène Némirovsky. Publicada en 1929, acadou un enorme éxito, co que non contaban nin a autora nin Grasset, a editorial que publicou a obra e coa que Irène iniciou unha colaboración que se estendería no tempo, ata que as tropas alemás nazis ocuparon Francia e a escritora, probablemente vítima dunha delación, foi internada nun campo de concentración en Auschwitz, onde acabaría morrendo en 1942.

O libro narra a historia de David Golder, un banqueiro xudeu ao que nos anos vinte do século pasado lle diagnostican unha doenza cardíaca que leva a que os homes de finanzas cos que se relaciona comecen a ventar a súa morte. En consecuencia, as accións das empresas de Golder caen en picado e o banqueiro, arruinado, sofre o abandono da súa muller Gloria e da súa filla Joyce. O desexo de deixar pouso na memoria colectiva, unido ao mesmo espírito combativo e afouto que lle permitiu na súa xuventude abandonar a súa Ucraína natal e facer fortuna en Francia, fai que decida emprender unha derradeira operación financeira, que o leva a revivir momentos vencellados ás súas orixes humildes.

A novela recolle trazos autobiográficos de Némirovsky, filla dun banqueiro ucraíno xudeu que inspirou o personaxe de David Golder. Así mesmo, para construír a figura da cobizosa Gloria Golder tomou como modelo a súa nai, coa que a autora mantiña unha relación distante.

A obra supón unha mirada crítica á perda das orixes, ás que Golder só volve na fin da súa vida, a través do seu encontro cun mozo xudeu que, coma el no seu día, emprende rumbo a París en busca dunha vida mellor. Ademais, a novela tamén pon énfase na superficialidade das relacións baseadas no aspecto material, da que son claros expoñentes todos os personaxes que se reúnen na casa de veraneo que o protagonista posúe en Biarritz. De feito, as descrições vertidas no papel deixan patente a sordidez e o egoísmo que caracterizaban a alta sociedade dos anos 20 en Francia.

Mais David Golder fálanos sobre todo de como a cobiza e o poder

económico poden acabar con valores fundamentais como son o amor, a familia, a amizade ou a saúde e conducirmos á peor das soidades: a que se vive en compañía.

No tocante á tradución, cómpre sinalar que na versión galega de *David Golder* detectamos certos erros, como son a ausencia sistemática da preposición *a* na locución *cara a* cando esta vai seguida dun adverbio («Empurrou suavemente *cara arriba...*» p. 214; «Interrompeuse e botou a cabeza *cara atrás...*» p. 219); o uso da palabra **enrugas* por *engurras* («perdida nas fondas *enrugas* da cara...» p.173); o emprego da construción substantivo + a + infinitivo, galicismo incorrecto en galego («nun prazo de trinta días *a contar...*» p. 197); o lusismo **sul* por *sur* («Porque recibín a encarga de levar do *sul* a Moscova...» p. 217); algún erro gráfico («unhas cadeiras de vime e *una* mesa de cociña...» p. 165; «deixaba escapar *bóliñas* de la branca» p. 172); pero, sobre todo, atopamos varios castellanismos; como *habitación* en vez de *cuarto* («atravesaba á présa as escuras *habitacións...*» p. 171; «*Habitación* dezasete, a primeira á esquerda» p. 207 «A *habitación* era inmensa, alta...» p.209); *tachar* por *riscar* («Vaime *tachar* iso inmediatamente!...» p.199); **pasado mañá* por *pasadomañá* («*Pasado mañá* estaría en Constantinopla» p. 208) ou **afincarse* por *asentarse* ou *establecerse* («*Afincouse* alá antes da guerra» p.218).

Con todo, a tradución mantén o estilo elegante e preciso que caracteriza a narrativa de Némirovsky, na que abundan os diálogos dinámicos e cheos de forza, e a pormenorización nas descrições.

En definitiva, estamos ante unha novela moi recomendable pola súa lectura áxil, o seu estilo coidado e pola reflexión crítica sobre a condición humana. Ademais, o feito de que afonde en preocupacións que afectan á sociedade de calquera época dótaa dun carácter totalmente atemporal.



Informacións

Breve historia dunha vida enteira do divino ao criminal

María Alonso Seisededos

A Lingua galega como vantaxe competitiva no mercado globalizado da Tradución e da Interpretación: Manifesto “O galego suma e multiplica”

Lara Domínguez-Araújo e Patricia Buján Otero

A interpretación en Galicia:

entidades e empresas organizadoras de congresos, axencias e intérpretes tómanlle o pulso ao mercado

Lara Domínguez Araujo

A tradución literaria alemán-galego: breve estado da

cuestión e balance da i xornada de tradución literaria alemán-galego

Patricia Buján Otero e Silvia Montero Küpper

Entre a utopía bolo’bolo e a tradución utópica

Almudena Otero Villena

Traducir para comprender. A propósito da violencia etnocéntrica

Laureano Xoaquín Araujo Cardalda

Mestrado en Tradución para a Comunicación Internacional

Programa de doutoramento en Tradución e Paratradución

ETIV: a Uvigo oferta unha completa formación especializada para a industria do videoxogo

BREVE HISTORIA DUNHA VIDA ENTEIRA DO DIVINO AO CRIMINAL¹

María Alonso Seisdedos

Tradutora

maria6d2@telefonica.net

Miña nai líame un conto na cama todas as noites. Cando tocou o da Caparuchiña, Rafa, meu irmán máis vello, apareceu no cuarto e gritoulle que non seguise, que me ía meter medo o lobo, que non ía ser quen de durmir. Medo o lobo a min? Medo o lobo, cos seus ollos tan grandes, coas súas patas tan peludas, cos seus dentes tan brancos e amoladiños, tan chistoso cos lentes e o camisón da avoa, esa cara de lector de contos coroada polo pucho de durmir repleto de lazadas e rendas? Non, o lobo a min non me metía medo. A rapariga de vermello, no entanto, si me parecía un pouco parvoíña. Non me interesaba nada. E se falamos dos setes cabuxos, só me caía ben o pequerrecho, co que me agachaba calandiño na caixa do reloxo. Chsss! Non, o lobo medo non me daba, pero producíame angustia o seu destino, pois sempre saía perdendo, sempre acababa morto e desventrado por un escopeteiro sen entrañas, afogado no fondo dun pozo ou convertido en alfombra, inerte e triste, ao pé dunha cheminea.

Miña nai, cos contos que me lía, creou e criou un monstro lector compulsivo, unha *leona* que enguliría ata os prospectos dos medicamentos, as etiquetas e manuais de instrucións de canto produto e aparello pasaba polas súas mans —nun tempo antigo en que os manuais de instrucións eran intelixibles, redactados e traducidos por seres moi humanos—, as follas de papel periódico despregadas polos pisos acabados de fregar (o mellor entretemento para aturar as colas en calquera local público se latricar con descoñecidos non era o teu). Claro está, tamén, e ás máis das veces con nocturnidade e lanterna, fun devorando os volumes da biblioteca doméstica, aos que se engadiron os que

1 María Alonso Seisdedos. Premio Nacional á Mellor Tradución 2014 / I Premio Xela Arias 2018. O agradecemento do Consello de Redacción de *Viceversa* por cedernos xenerosamente este texto.

Conferencia impartida pola tradutora dentro do ciclo de conferencias que pecharon o Seminario «De la creación a la librería», organizado pola Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura do Ministerio de Cultura y Deporte. Accesible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2020/11/201125-clases-magistrales.html>. Gravado o 04/12/2020 na Biblioteca P. Ánxel Casal en Santiago de Compostela. Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6K8bGudgVE>

mercaba eu, xa fosen de ficción ou de fauna e flora, coa paga semanal, se non a fundira antes en caramelos, outro dos meus vicios.

Na infancia e primeira adolescencia, as vacacións no páramo de Castela, coa súa vasteza ilimitada e as nubes de ventre seco ao alcance da man, cos seus mananciais recónditos e —que non falten!— as sementes de mirasol, os piñóns e as sandías, equivalían a liberdade: o mundo estendíase ata onde puideses chegar pedaleando e só o cansazo pouco e as comidas marcaban a hora do regreso á casa.

Daquela imaxinaba o futuro como o faiado dunha casa de campo illada no medio dun piñeiral, onde me encerraría a pasar a máquina o caderno de campo sobre as grallas cereixeiras, como Konrad Lorenz, ou os últimos apuntamentos sobre a danza das abellas, como Karl von Frisch. Ás veces víame mesmo tocada con salacot a percorrer as sabanas e selvas da África interminable con pasos felinos ou, abrigada ata as cellas, observando focas polos fiordos noruegueses e talvez salvando a Moby Dick dos seus crueis depredadores. Quería ser bióloga. Aos once anos, mentres me recuperaba dunha doenza que na posguerra levara por diante a irmá máis vella de miña nai aos dezaioito, regaláronme unha máquina de escribir (que aínda conservo) coa que me crin máis preto dese soño. Aos trece, da viaxe de fin da EXB a Canarias, trouxen uns prismáticos (que tamén conservo).

En 1977, para os dous últimos cursos antes de ir á universidade, as opcións eran tres: ciencias, letras ou unha combinación de ambas. Cos da casa coas esperanzas postas en que me inclinase, ao seu debido tempo, cando me pasase a rebeldía, seguindo a tradición familiar, pola máis asisada e útil carreira de Farmacia, embarqueime, decidida a me converter nunha máis introvertida que reputada bióloga, nun terceiro de BUP e COU de ciencias purísimas, coas súas físicas e químicas, coas súas matemáticas. Estas últimas nunca se me deron ben: os únicos números que conseguen atravesarme a tampa dos miolos son os de teléfono. Que o meu eran e son as impuras letras demóstrao bastante cientificamente que a presenza, no plan de estudos de terceiro, da trigonometría, a xeometría e o cálculo integral, ou o que vén sendo o alfabeto como representación do abstracto levoume a obter o primeiro e único sobresaliente da miña vida nesa (in)materia, cunha profé cuxo nome non recordo pero si —e isto foi decisivo para o que máis adiante ocorreu— que era bióloga de formación. Ese pormenor de que a mellor profesora de matemáticas que tiven (ou polo menos a única á que lle entendín algo) fose bióloga resultou crucial no brusco cambio de rumbo das miñas aspiracións, pero foi unha frase, unha soa, a que o desencadeou.

Estamos a principios de maio de 1979 e terminamos o COU. Formamos roda no corredor co profesor de lingua, que nos propón unhas clases de apoio para lle consultarmos as dúbidas de última hora sobre o exame de selectividade. Falamos de proxectos, universitarios ou non. Esta individua segue obcecada na súa ilusión biolóxica, e para os seus adentros, aínda que non o diga, vese vestida de verde camuflaxe por Doñana. Pasa entón xunto a nós a catedrática de literatura, que ese curso impartiu a súa disciplina para os da opción de letras, e detense un instante:

—Tú... —diríxese a min, sen preámbulos, a queimarroupa, imperativa como ela é, un refoleo imprevisto que muda a dirección do cataventos—, *tú lo que tienes que hacer es filología*.

E vaise, segue o seu camiño e deixa alí plantada unha adolescente que observa, estupefacta (que é unha maneira fina de dicir “estupidizada”), a bóla de cristal das futuribles certezas esnaquizada no chan. Como se sae de aí? Escolla o camiño que escolla, hánselle de cravar os vidros, hanlle sangrar os pés (supoño que non vou destripar moito o argumento se revelo, xa, o final da película... : aínda levo os vidros cravados). Recordei ao instante a profe bióloga do curso anterior, a que, polas escasas saídas da carreira, dá clases de matemáticas, a que non se oculta entre herbas altas e carrascos para axexar, prismáticos na man, os movementos espasmódicos do rabo e as ás do chasco, *Saxicola rubicola*, que pousou no extremo dunha póla seca de silva; a que non ouve un chílo nas alturas e levantando o rostro entorna os ollos para tentar distinguir contra a bóveda celeste o peneireiro cincento, *Elanus caeruleus*; a que non examina con lupa o debuxo enganoso do labelo dunha *Ophrys apifera*, a orquídea abelleira; a que non aspira o recendo do tomiño, a resina e o cantroxro desde o faiado dunha casa de campo no medio dun piñeiral. Víame, tímida e agoniada, a exercer unha profesión para a que me cría e creo incapaz: a docencia, peor aínda... o ensino de matemáticas! E fuxín, corrín trepando forte, machucando aínda máis os vidros rachados do soño. Matriculeime en Filoloxía Hispánica.

Hoxe, e desde hai mil e un anos, traballo encerrada no faiado dunha casa de campo galega, non atenta ao comportamento dos animais, senón ao das palabras, aínda que de cando en cando se me vaia a vista e o sorriso para a ventá e quede pasmada admirando o ferreiriño, *Parus major*, que se randea no cordón da mosqueira á procura dalgún insecto apetecible e incauto.

E como se converte en tradutora duns cantos idiomas a galego e castelán unha bióloga frustrada que se formou en Hispánicas? Pois para entender isto hai que remontarse a finais de 1961, nun día chuvioso de decembro, en Vigo, onde non pedín para nacer. Miña nai era filla do farmacéutico dunha vila segoviana, que non lle permitiu estudar idiomas porque non era «carreira para unha señorita» (non me acantacen o vello, que bastante liberal foi en todo caso mandándoa a estudar Farmacia a máis de cincocentos quilómetros dos de entón, ata Santiago de Compostela). Por iso, porque os pais ás veces tentan cumprir os soños a través dos fillos, ela matriculounos no Colexio Alemán. É outono de 1965 e tócame a min. Miña nai lévame da man. Ábrese unha porta xigantesca. Vexo nenos nun cuarto de teitos inalcanzables, con mesas e cadeiras de cores vivas, vermellas, azuis, amarelas... feitas á medida da nosa pouca altura. A mestra, Tante Margerita, unha torre, encrequénaseme diante e preséntaseme nunha lingua que non se me fai estraña. Aos tres anos, vou para catro, todas as palabras e ningunha son descoñecidas. Cólleme no colo. Non me nego, non choro. Raro en min. «Schmetterling, du kleines Ding, such dir eine Tänzerin...», cantamos e voamos. É a miña primeira lingua estranxeira.

En cuarto de primaria, se non me engano, empezamos co inglés, un dos integrantes da combinación de idiomas que me abriu, como hei contar máis adiante, as portas á tradución. Despois, no instituto, nunha época en que

a maioría, pero sobre todo os de letras, se inclinaba polo francés, según co inglés (aínda que, en realidade, quen elixiu as materias optativas foi miña nai, do mesmo modo que me apuntou a debuxo en lugar de a “*mis labores*” sen consultarme, pois eu fuxira o primeiro día de vacacións para o *pueblo*).

Foi en primeiro de BUP, ao entrar no instituto e mentres Franco en boa hora agonizaba, onde descubrín que existía o galego ou, mellor dito, fun consciente da súa existencia grazas aos profesores que organizaban obras de teatro e concursos no día das Letras. Lanceime, como non, de cabeza a aprender, sen apenas recursos, aquela lingua tan próxima e tan allea.

A viraxe en seco con derrapaxe incluída que me conduciu a Hispánicas impúxome máis un idioma. En primeiro era obrigatorio o francés, lingua da que non tiña a máis remota idea, así que o verán previo pasei creo que un mes das vacacións nun curso intensivo na Alianza Francesa para aprender a falar con cara de meiga chuchona. Ese mesmo ano, xa en Santiago, empecei a interesarme polo catalán, coa idea de marchar a Barcelona, que me atraía dun xeito inexplicable. Daquela (batallañas), por raro que pareza hoxe, as autoridades competentes non permitían que unha persoa estudase fóra do distrito universitario que lle correspondía se a carreira que quería facer existía no seu, pero unha vez dentro podías solicitar o traslado de expediente e cunha pouca sorte, se cho concedían, quizais... Como non, estaba no *pueblo* cando chamou miña nai para dicirme que, milagre milagreiro, me concederan o traslado á novísima por entón Universitat Autònoma de Barcelona e que tiña que ir pensando onde meterme. E alá fun, previo regreso no tren de Medina del Campo a Vigo e tropecentas mil horas máis no desaparecido Shangai. Non recordo a viaxe, pero véxome aínda cun bolsón ao ombro e o radiocasete dependurado do pescozo, abraiada, ás portas da Estación Central.

Aínda que sexa Barcelona a única cidade grande que tolero e que me gustaba incluso, sobre todo aos domingos pola mañá, en que estaba case deserta, arranxei piso en Sant Cugat del Vallès, que era unha vilia acolledora, mesmo para unha insociable ferreña, e ademais tiña unha librería estupenda (como se puidese haber librerías que non o fosen). Así, mentres facía vida mormente en catalán, enleceime co italiano, o idioma que, despois do alemán, mellor soa do mundo e no que son capaz de cantar a gritos ata a canción máis marula.

Íame ben, case esquecera a bioloxía: corría de madrugada, lía, lía e lía, tomaba café, pasaba as tardes na biblioteca ou na casa a estudar, deitábame cedo e de cando en vez daba unha volta, de librerías e cruasáns, por Barcelona. Ata que cheguei a cuarto e tiven nunha crise existencial coa sintaxe. Para que diaños servía descompor oracións? Quen me mandara a min renunciar á bioloxía? Non era preferible incluso estudar para médica como meu pai ou farmacéutica como miña nai? Estudar algo que servise de algo? Ese curso suspendín por primeira vez e na miña disciplina preferida, a que me levara a escoller Hispánicas e non outra filoloxía calquera. Se cadra, intuía que o futuro que me esperaba era dar clases e eu non quería —non sabería como— enfrontarme a un monte de persoas todos e cada día durante demasiadas horas ao día. O profesor José Manuel Blecua deume a oportunidade en quinto de aprender a revisar e corrixir textos no servizo de publicacións da universidade.

Ese podía ser o camiño, a saída do labirinto, algo que tivese relación co mundo editorial. En quinto, plantei o CAP —o curso de adaptación pedagóxica que non me deu adaptado— despois de facer toda a parte teórica, xusto o día en que me tocaba dar a miña primeira clase práctica nun instituto, apromei a sintaxe sen o entusiasmo de outrora e terminei a carreira.

En 1984, tan de súpeto como marchara a Barcelona, volví a Galiza. Nin a vós vos interesa por que nin a min me apetece recordalo. O caso é que unha vez en Vigo e para perfeccionar o galego funme matriculando nas materias dos dous cursos que necesitaba para obter a licenciatura en Galego-Portugués por libre: algo así como as clases non presenciais pero sen internetes, pondo á proba a falible intuición sobre as predileccións e as xenreiras dos profesores que te habían de examinar, a golpe de biblioteca con arquivadores de fichas, miles de fichas en papel polas que navegar coa punta dos dedos) ao tempo que traballaba. Porque...

Nun momento dado non me quedou outra que ir ao rego e dar clase. Non o credes pero había daquela escaseza de profesores de lingua e literatura e fun cubrir unha substitución dun ou dous meses no bacharelato nocturno dun instituto vigués, á que seguí un contrato de tres anos nun colexio privado da mesma cidade, que ao cabo de nove días e dous accidentes de tránsito troquei por dous meses sensacionais entre alumnos e colegas no instituto de Celanova.

Ademais, entre unha substitución e outra, aló polo verán de 1985, vin nun xornal o anuncio dunha proba para tradutores do inglés e outros idiomas ao galego en Santiago de Compostela. Imaxe Galega, un estudio de dobraxe, acababa de aterrar no país para abastecer parte da demanda da TVG, que daba os primeiros pasos. Ao pouco uns cantos empezamos a traducir e axustar audiovisuais por conta propia (pioneiros do teletraballo, pois que se non é traballar cun reprodutor de vídeo e un televisor). Máis adiante contratáronos a tres.

A aventura na granxa de dobraxe, con horarios flexibles, salario digno e señoritas mecanógrafas que tecleaban as nosas traducións manuscritas, durou pouco. Aos seis meses, coa dobraxe en Galiza aínda en cueiros, producíase a primeira crise das moitas que virían despois. Non tardaron en contratarme no estudio dos mil nomes, tres meses na Coruña e outros tres de volta a Compostela. Desta vez fun eu quen rescindiu o contrato. Por motivos que tamén vos e me aforro, en 1988, instaleime, con ordenador de meu, autónoma e descontratada, que non *freelance* nin moito menos independente, na aldea onde aínda vivo. Botei unha tempada sen teléfono porque non había liñas libres, recorrendo á cabina telefónica da praza e a algúns amigos que me recollían os recados. As máis das veces, se remataba unha película a última hora da tarde, levábaa persoalmente a Vigo. Enviala por un mensaxeiro significaba que non chegaría ao estudio ata dous días despois. Excesiva demora para as sempre incomprensibles urxencias da dobraxe, como se os médicos que saen nas series tivesen que operar de verdade. Ui, dixen operar? Que antiga! Se agora todo o mundo di “facer cirurxías”.

Seguín traducindo produtos audiovisuais: documentais, series e películas espantosas case sempre, que só vía polas esixencias do guión e a pouca pasta, e tamén revisando, corrixindo e, en ocasións, estilizando textos

alleos para a Editorial Galaxia. Cando se creou a Universidade de Vigo, a principios dos noventa, tentei estudar Bioloxía. Volver ás aulas, mergullar no fascinante mundo do visible e o invisible, do cientificamente probado mentres non se demostre o contrario (que a grandeza da ciencia non é senón a ausencia de verdades definitivas que as dúbidas constantes nutren —velaí tedes unha desas frases que inseridas no cadradiño de cor se poderían atribuír a persoeiros egrexios no feisbu—)... volver ás aulas, dicía, absorbeume a mente de tal maneira que, entre asistir ás clases teóricas e prácticas, estudar e traballar e outras lerías que non vou referir, case deixo, unha vez máis, o corpo no camiño. Así que minorei o ritmo e en terceiro aparquei de novo os prismáticos e os tubos de ensaio e erro.

Un punto crucial na miña carreira foi 2008. Ignoraba por completo o éxito de público que tiña unha das series de debuxos que traducía ou que o meu nome fose coñecido fóra dos estudos de dobraxe. Pero o profesor Xoán Montero non tivo mellor ocorrencia que convidarme a participar no I Congreso de Dobraxe que se organizou na Facultade de Filoloxía e Tradución de Vigo, algo que sempre lle agradeceréi, non tanto por min, que pasei moitas noites de insomnio e pesadelos, como cada vez que me toca falar en público —e ese foi o meu debut—, o mesmo que nestas torturantes semanas previas, senón polo que supuña de recoñecemento aos tradutores audiovisuais en xeral e en particular aos galegos.

Ao ano seguinte, de casualidade, grazas a unha chamada que fixen á Editorial Galaxia, xurdiu a oportunidade de traducir a primeira novela. A confianza temeraria coa que afrontei o reto viuse reforzada cando recibín por ela o premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega (aos que dou grazas cada vez que me empoleiro nun púlpito, porque na noite da entrega fun incapaz de articular nin media palabra). Despois desa viñeron outras, salpicadas entre series televisivas, e veu o *Ulises, o Maldito*, proxecto no que entrei, tamén nesta ocasión, de carambola e máis que temerariamente, ao que aínda non sei ben como sobrevivín. O estrés, o frío, as penurias económicas dese ano 2013 e os que seguiron non son un recordo agradable.

E cando pasou a crise, as tarifas en tradución audiovisual non só non subiran senón que baixaran. Pouco e pouco, ende ben, empezaron a chegar encargas de literaria, tamén para castelán, e en 2018 acabei deixando o audiovisual por un conxunto de razóns que levan, todas elas, a incerteza emparellada, e que algún día vou ter que contar en voz alta.

A chispa da paixón por este oficio non a acende o pouco ou moito que me guste a obra á que me enfronto senón cada un e todos os desafíos que o texto me presenta. A linguaxe e o estilo ou estilos que se utilizan no orixinal son o engado: impórtame a forma, non o contido. En calidade de tradutora, non me interesa o que se conta senón como se conta. Nese sentido, para min, o atractivo radica na complexidade do texto e tamén na calidade literaria. Abúrrome como un hámster engaiolado ás voltas na roda cando o traballo avanza nun triquetraque case que mecánico porque non xorden dificultades que

me poñan as neuronas en funcionamento. En cambio, cando atopo problemas: termos, expresións, procesos que descoñezo e que me obrigan a documentarme para entendela e trasladalos da maneira máis fiel posible, nin sinto o tictac das horas. Se queda algo pendente unha vez apago o ordenador, mentres me ducho, mentres como, mentres fago exercicio, incluso ao meu pesar mentres durmo, o cerebro continúa xirando pola súa conta á procura da palabra que falta. Despois, así que entrego o traballo, bórraseme da mente ata que chegan as probas de imprenta, algo que sempre me pilla descolocada —E esta historia de que ía?—. Co texto xa visto por un corrector —tarefa imprescindible que tamén cômpre reivindicar e que tan bos resultados dá cando hai comunicación entre os involucrados no delito—, aproveito esa derradeira oportunidade para puír algunha que outra cousa que non me convencera de todo.

Se me preguntasen que son —á parte de tola, como xa se viu—, diría que a etiqueta que máis me acae é a de artesá da lingua. Como o canteiro, que tanto labra as bágoas desconsoladas da virxe no alto dunha cruz ou o tornarratos dun canizo, pondo en ambos idéntico bo facer e saber, tento abordar coa mesma profesionalidade un tratado insulso ou un excelso poema. Traducir é pórse na pel do poeta, do ensaísta, do dramaturgo ou do historietista, fundirse coa escrita allea. Unha tarefa, en definitiva, de camaleón, que esculca con ollos desorbitados en todos os sentidos (isto é: maneiras, direccións, significados), para que ningún —nin os ocultos— lle fuxa, un camaleón que se mimetiza co texto, atento ao voo das dúbidas.

A especialización (nun escritor concreto, nun xénero determinado) queda reservada para uns poucos. Non teño moi claro se realmente non aspiro a iso ou padezo a síndrome da raposa e as uvas verdes, se me resulta máis estimulante a variedade ou busco consolarme porque non alcanzo a especificidade e é a variedade o que me permite vivir (daquela maneira). Especular sobre esta cuestión, a estas alturas da película, é unha perda de tempo. As miñas aspiracións resúmense en chegar á fin de mes viva e cunha saúde aceptable, traducindo literaturas, a ser posible de boa calidade, pero de calquera xénero. Por unha banda (e sigo tratando de consolarme): especializarse non é perder a ocasión de coñecer mil mundos diferentes? Pola outra (a realidade): aínda dentro dunha mesma categoría, non é cada texto un mundo diferente? Existe de veras a especialización? E se a entendemos como centrarse nun único autor? Pero acaso un único autor non muda ao longo da vida, ao longo dun día, non escala cumes e afunde en abismos? Talvez, logo, non exista a especialización pura. Talvez nin a pureza exista. E é bo que sexa así, creo.

Cando a Xavier Senín lle concederon hai uns días o Premio Nacional á Obra dun Tradutor, unha colega comentou o fascinante que lle parecía que fose a un tempo autor das versións de *Astérix* e Raymond Roussel. A min máis que fascinante paréceme marabillioso poder pasar do divino ao criminal nunha volta de folia. Domar cabalos ou percorrer os Estados Unidos ao volante dun tráiler, padecer os barracóns de Auschwitz no corpo dun mozo polaco ou ver o campo de concentración de Terezín a través dos ollos dun neno checo, asistir a un xuízo ou a un parto, pasear polos baixos fondos, vivir en palacios, calzar babuchas ou alpargatas, botar unha partida de xadrez cun sabio ou xogar ao

curling cun bando de pingüíns desnortados, escandir hexámetros ou contar caracteres para que os diálogos ou pensamentos non excedan o tamaño dos globos, das caixas de texto dos álbums ilustrados, escribir como un ministro italiano de finais do século dezanove ou falar como un matón siciliano da mesma época. Sei que algúns tradutores escollen o que queren traducir. No meu caso —a raposa e as uvas verdes— a elección fúndase en criterios económicos e de carga de traballo, nunca en preferencias como lectora. Deses ingresos depende o sustento dos meus cans e o meu, lambiscos e lecturas incluídos. Tampouco é que en literaria se me presentase aínda ningún dilema ético e non teño nin idea do que faría nese suposto. Prefiro pensar que o rexeitaría, pero... para que cavilar no que aínda non se deu? Teño case a certeza de que os editores non me van meter en tal aperto. Non obstante, nos trinta e pico anos que dediquei á audiovisual, se chego a escoller só o que non me parecía denigrante, é probable que non me quedase máis que un vinte por cento da produción. Mesmo así, neses traballos aborrecibles, non pensei no contido se non na forma e tratei a fala, a lingua, coa mesma consideración, coa mesma entrega, que se fosen obras mestras do cinema. Se me desen a opción de elixir, non me cabe dúbida, cinguiríame ás series infantís de calidade. Estas, cos seus xogos de palabras, rimas e cancións, co reto engadido de ter que casar sempre imaxe e texto, sempre foron o máis gratificante.

1. Como abordo unha tradución?

Salvo que coñeza o texto de antemán, nunca fago unha lectura previa. Prefiro desvelar os seus misterios a medida que avanzo nun borrador, que despois corrixo e emendo as veces que faga falla. Prefiro ver como, aos poucos, vai cobrando forma ata converterse no mellor reflexo do orixinal que sexa capaz de crear. Algúns colegas prefiren lelo ben primeiro e ir anotando e resolvendo os obstáculos que encontran. Para iso cómpre ser moi competente. A min esa lectura previa a fondo non me serve, porque só reparo nas dificultades se leo e traduzo mentalmente e, entón, por que non escribir xa esa tradución? O método era ben útil outrora, cando os ordenadores non existían ou non estaban ao alcance de calquera, cando os borradores eran manuscritos no sentido etimolóxico e o texto definitivo se pasaba despois a máquina. Cos procesadores de texto, que permiten localizar e modificar todo o que nun primeiro, segundo ou enésimo momento non se viu, a min non me resulta práctico. Dado que cando leo, entendo, en xeral, o que o texto di, só reparo nas dificultades moi evidentes, quizais nalgunha palabra ou expresión que descoñeza. As outras, a maioría, as máis sutís fóxenme. Entre entender e traducir ben transcorren moitas horas de traballo. Se lese antes o texto coa mesma profundidade que necesito para traducilo, á parte de chafarme o pracer de ir descubrindo devagar o argumento —que é un dos atractivos da literaria—, perdería o tempo, tan valioso. Por descontado, se existen traducións do libro en cuestión a outros idiomas que coñezo, adoito consultalas á procura de inspiración nos casos que máis se me resisten.

2. Traducir ou escribir

Un tradutor é un escritor frustrado? Non necesariamente. Nin sequera sei se nos máis dos casos. Hai escritores que traducen e ben, certo,

pero creo que para ser tradutor non abonda só con saber escribir, senón que hai que estar feito dunha materia, nin mellor nin peor, peculiar, unha materia flexible e modelable, sensible, capaz de desprenderse do influxo do orixinal e á vez serlle fiel. Un tradutor debe ter ouvido fino, como un bo poeta, aínda que non escriba poemas nin prosas. Ten que saber deixarse guiar pola intuición para percibir se a palabra, a frase, a oración casan xa non só co significado do orixinal senón tamén co seu estilo, e dubidar ante as disonancias. A un escritor non adestrado como tradutor, imaxino, pódelle custar acoplarse á voz allea, ou no outro extremo, pode incluso ter un respecto mal entendido polo orixinal que o conduza a calcos innecesarios, a non dubidar do que soa estraño por consideralo parte do xenio ou enxeño creativo. A modo de exemplo, circulaba polas redes aí atrás un... —non o vou chamar tradución—... un fenómeno cuspidado por un poeta nunha respectable colección de poesía dunha respectable editora. A descrición que fai o poeta metido a versionador libre da obra explica todo ben: «sintaxe sabotada, absurdo, sen sentido, surrealista, espello deforme, grotesco imaxinario colectivo...». E non será ese o resultado da súa interpretación? Non, non abonda ser poeta para ser tradutor de poesía, aínda que si, ao aparecer abonda, ser un cara lavada. Presinto que seguir por aquí é encerellarse nunha discusión inútil. Hai bos e malos escritores, hai bos e malos tradutores, hai bos e malos escritores/tradutores. Teño clarísimo que son unha bióloga frustrada, pero non unha escritora frustrada: faime moi feliz este esixente oficio. Amais, os tradutores temos unha vantaxe clara con respecto aos escritores: escribimos sen sufrir os bloqueos e os medos á páxina en branco. Como moito, podemos atoarnos nunha expresión, pero iso non nos impide proseguir confiando en que, como un obxecto ou un recordo perdido, no momento máis inesperado xurda da memoria ou a encontremos tras unha busca intensa polos recursos humanos directos ou internáuticos. Síntome máis cómoda sen ese desacougo.

3. Hai xente aí?

As máis das veces tradúcese a soas. Para quen non soporta a soidade ou non ten condicións axeitadas no domicilio particular existen espazos de traballo compartidos. Polo meu carácter, necesito estar en soidade. Calquera interrupción desconcéntrame e retomar o fio, volver mergullar no texto, leva o seu tempo.

Pero a soas ou en compañía necesitamos dos outros (esta vale para un almanaque). É obvio que ninguén pode saber de todo. Tamén que non sempre podemos atopar pola nosa conta os recursos que nos fagan falla a cada momento. Durante anos (batallañas) dediqueime a acumular coleccionables de todo tipo: atlas, enciclopedias universais e temáticas, artigos de prensa sobre todo tipo de deportes... Era fundamental ter o número de teléfono de coñecidos especializados en calquera eido, desde a medicina ata á mecánica. Nunha tradución pode aparecer de todo. De pronto, case sen nos decatarmos, temos a solución á nosa incógnita aí ao outro lado da pantalla. Porén, en moitas ocasións, non é tan doado encontrala, nin sequera saber por onde empezar a buscar. Para navegar por ese universo paralelo hai que coñecer as rutas non marcadas en mapa ningún. Por sorte, sempre hai, algures, quen percorreu

antes ese itinerario, así que nos casos máis desesperados, pódese gritar: «Oi! Botádesme un cable con tal expresión? Alguén sabe como se chama este tipo de sombreiro?». Non hai por que avanzar polo texto ás apalpadelas. Só por iso paga a pena estar nunha asociación.

Pero as asociacións ofrecen algo aínda máis importante, vital. O contacto cos colegas, ben a distancia, ben arredor dunha mesa, neste oficio máis ou menos solitario, é crucial para non sucumbir. Os colegas atúranche un desabafo, unha gargallada, un choro e mesmo un ripio. Axúdante con formación e información, con asesoría xurídica e, no peor dos casos, na defensa dos dereitos asoballados. As asociacións profesionais están compostas por persoas que nalgún momento tiveron os mesmos problemas ca ti. Pódense converter nunha mesa de braseiro que cun café e unhas pastas nos acolle para comentar penas e alegrías, na barra dun bar que cun viño e unhas lascas de xamón polo medio forxa amizades. E tamén ofrecen experiencia e apoio, asesoramento sobre a ilegalidade de certas cláusulas contractuais. Todas organizan deseguido cursos de formación, nun abano que se amplía ao estaren as máis inseridas na rede Vértice². Tamén montan charlas, coloquios e mesas redondas dirixidas a achegar a figura do tradutor aos lectores. Convén ter en conta que como traballadores autónomos estamos moi desprotexidos no mercado. Así como pasamos do divino ao criminal nunha volta de folia, despois de entregarlle uns meses da nosa vida a unha novela, podemos ser vítimas reais de atraco a man armada, cando un editor non nos paga e aínda nos humilla nas redes sociais ou na prensa; ou cando unha editora che rouba unha tradución alegando que é pésima e despois a publica con levísimos retoques para tratar de librarse da acusación de plaxio... É bo saber que os riscos de ser autónomo e pequeno son moitos. Se unha empresa entra en concurso de acredores, non vas ter ningunha posibilidade de cobrar os traballos que che debe, porque antes, na cola, están Facenda, a Seguridade Social e, se sobrou algo, os empregados... De modo que si, a soas, pero acompañados. Esa é a miña recomendación do día: Asociádevos!

2 En: <http://www.redvertice.org/>

**A LINGUA GALEGA COMO VANTAXE COMPETITIVA
NO MERCADO GLOBALIZADO DA TRADUCIÓN E DA
INTERPRETACIÓN:
MANIFESTO “O GALEGO SUMA E MULTIPLICA”**

Lara Domínguez-Araújo e Patricia Buján Otero

Universidade de Vigo

laradoar@uvigo.gal e buxan@uvigo.gal

[Recibido 25/05/20; aceptado 14/07/20]

A continuación reproducimos integramente o manifesto redactado e feito público durante a última fin de semana de maio de 2020 para visibilizar a vantaxe competitiva que supón a capacitación na lingua galega, ao mesmo nivel que a castelá, como lingua de traballo do alumnado da titulación de Tradución e Interpretación da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo. O manifesto, ideado e redactado inicialmente por Lara Domínguez e impulsado grazas á colaboración de Patricia Buján, baséase na experiencia e coñecemento da realidade profesional das persoas que o asinan, quen avalan, coa súa traxectoria, a vantaxe competitiva que lles supuxo a lingua galega para abrirse camiño e vivir da profesión.

1. O galego suma e multiplica

Desde a nosa experiencia e coñecemento de primeira man sobre as saídas laborais da tradución e a interpretación, **damos o noso apoio á proposta de bilingüismo equilibrado** —defendida polo Consello de Departamento de Tradución e Lingüística da Universidade de Vigo para a súa implantación no vindeiro curso académico 2020/2021— pola súa adecuación e pertinencia para a formación de profesionais competentes no século XXI.

Pensamos que unha formación que **combine de forma igualitaria a tradución e a interpretación co galego e o castelán como linguas activas** vai reverter nunha mellor preparación para o mundo profesional, pois a práctica destas por separado leva á conciencia sobre as interferencias entre ambas e a mellor expresión e calidade lingüísticas nas dúas, algo fundamental como carta de presentación e garantía de continuidade laboral no sector.

Como profesionais formadas na súa maioría na FFT da UVigo que exercemos a tradución e a interpretación en todo o mundo, **damos fe de que o galego nos abriu portas de emprego ao longo da nosa traxectoria profesional**. Ademais, gustaríanos destacar que este tipo de oportunidades nos permitiu, nun gran número de ocasións, traballar tamén coas mesmas

empresas, clientes finais e axencias de tradución desde e cara ao castelán, polo que podemos afirmar, sen ningunha dúbida, que o galego non só suma, senón que **multiplica**.

Como mostra, achegamos, en primeiro lugar, algúns dos ámbitos e encargos nos que traballamos co galego e, en segundo lugar, unha listaxe — non-exhaustiva pero coidamos que representativa— de empresas, institucións e clientes finais que solicitaron os nosos servizos de tradución, revisión, corrección, localización, interpretación e terminoloxía entre o galego e outras linguas (alemán, castelán, catalán, croata, dinamarqués, francés, húngaro, inglés, italiano, noruegués, portugués, serbio, sueco, xaponés...).

2. Ámbitos e encargos

Medicina e sanidade

- Interpretación simultánea en congresos especializados
- Interpretación consecutiva e de enlace en servizos asistenciais (citas médicas e hospitalais).
- Tradución, revisión, validación e deseño de proxectos:
 - Consentimentos informados para participantes en ensaios clínicos
 - Textos informativos para participantes en ensaios clínicos
 - Consentimentos informados para probas de diagnóstico
 - Guías de formación para pacientes
 - Protocolos clínicos
 - Entrevistas cognitivas para pacientes con doenzas crónicas
 - Contratos de ensaios clínicos entre equipos de investigación/hospital e laboratorios farmacéuticos para hospitalais
 - Manuais de formación para servizos sanitarios
 - Cuestionarios de resultados comunicados por pacientes para seguimento de doenzas crónicas
 - Cuestionarios de saúde e de calidade de vida
 - Cuestionarios diagnósticos
 - Sistemas interactivos de resposta por voz
 - Proxectos de entrevistas de validación lingüística das traducións dos documentos dos ensaios clínicos e de cuestionarios...

Economía e finanzas

- Tradución, localización, revisión e xestión de proxectos:

Presenza en liña de entidades bancarias

- Formularios

- Contratos bancarios
- Análises de mercado...

Software e tecnoloxías da información

- Interpretación consecutiva e de enlace en roldas de prensa de presentación de novos produtos
- Tradución, localización, revisión e xestión de proxectos:
 - Páxinas web
 - Aplicacións informáticas
 - Interfaces de dispositivos portátiles
 - Interfaces de electrodomésticos
 - Manuais de uso
 - Navegadores web
 - Correspondencia comercial
 - Contratos
 - Novas tecnoloxías de I+D
 - Programas informáticos
 - Videoxogos
 - Comunicación empresarial de empresas de videoxogos
 - Notas informativas en portais web para as persoas usuarias...

Agricultura, pesca e alimentación

- Interpretación simultánea en congresos especializados
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Receitas
 - Etiquetaxe
 - Descricións de produtos para os sectores vitivinícola, avícola, micoloxía e pesca
 - Material publicitario para os sectores vitivinícola, avícola, micoloxía e pesca
 - Manuais sobre pesca e marisqueo
 - Cuñas e folletos publicitarios para empresas de alimentación
 - Tendas en liña...

Educación

- Interpretación consecutiva de conferencias divulgativas en institutos
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:

- Proxectos interdisciplinares
- Aplicacións
- Unidades didácticas...
- Plataformas de aprendizaxe
- Material lúdico infantil...

Industria e empresa

- Interpretación de enlace:
 - Negociacións comerciais
 - Visitas guiadas a fábricas

- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Memorias anuais
 - Notas de prensa
 - Textos de etiquetaxe e publicidade para empresas do sector téxtil
 - Convenios colectivos
 - Manuais sobre saúde e seguridade laboral
 - Manuais de sociedades laborais
 - Memorias de actividade...

Arquitectura

- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Textos de convocatorias de premios
 - Catálogos de restauración de obras
 - Publicacións especializadas
 - Páxinas web...

Turismo

- Interpretación simultánea en congresos especializados en turismo e sobre o Camiño de Santiago
- Sitios web, folletos e catálogos sobre turismo,
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Textos para gravacións de audio de autobuses turísticos
 - Folletos para concellos (Carballo, Fisterra, Vigo...)
 - Manuais de formación para empresas turísticas

- Paneis informativos
- Documentos sobre o Camiño de Santiago
- Revistas de investigación e catálogos sobre o Camiño de Santiago...

Medios audiovisuais

- Interpretación consecutiva de conferencias de presentación de proxeccións cinematográficas
- Interpretación de enlace en entrevistas con artistas relevantes (do cine e da literatura)
- Tradución para a dobraxe:
 - Series de animación
 - Filmes
 - Documentais
 - Series de ficción
- Tradución de subtítulos:
 - Longametraxes de ficción para salas de cine
 - Documentais para presentacións locais
 - Para ciclos de cinema ao aire libre
 - Curtametraxes e longametraxes para festivais nacionais e internacionais de cine
- Revisión lingüística de producións audiovisuais
- Revisión lingüística de dobraxe

Industrias do luxo

- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Textos específicos do sector da xoiaría e reloxaría
 - Textos divulgativos para o sector da cosmética e perfumaría
 - Textos promocionais para o sector da alta costura...

Ciencia e sociedade

- Interpretación simultánea:
 - Congresos especializados do terceiro sector

- Encontros divulgativos sobre política e sociedade
 - Seminarios de debate
 - Xornadas divulgativas
 - Congresos especializados sobre o medio mariño
 - Xornadas sobre literatura
 - Interpretación consecutiva:
 - Visitas a Galicia de altos cargos da Unión Europea
 - Reunións con ONG
 - Roldas de prensa
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Informes científicos
 - Artigos científicos
 - Guías didácticas sobre ciencia
 - Informes divulgativos sobre pesca
 - Tratados teóricos de física de primeira orde...

Automoción

- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Materiais promocionais
 - Instrucións (vídeos explicativos de distintas funcións do automóbil)
 - Catálogos...

Administración, política e sector institucional

- Interpretación simultánea:
 - Entrevistas en directo a representantes diplomáticos na CRTVG
 - Intervencións de representantes electos na cámara alta
 - Intervencións de representantes en institucións europeas nas que se permite o uso de linguas autonómicas
- Interpretación consecutiva e de enlace:
 - Reunións entre representantes políticos europeos
 - Roldas de prensa de representantes políticos estranxeiros
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Boletíns oficiais do Estado
 - Seguros
 - Revistas sobre administración pública

- Temarios para oposicións á Xunta de Galicia...

Cultura e comunicación

- Interpretación consecutiva:
 - Conferencias de presentación de ciclos de arte
 - Entrevistas radiofónicas
 - Roldas de prensa (presentación de exposicións artísticas, presentación de ciclos de música)
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Textos explicativos de exposicións de arte
 - Catálogos para exposicións
 - Catálogos artísticos
 - Interfaces de xogos interactivos en exposicións...

Edición

- Interpretación simultánea en congresos internacionais
- Tradución, revisión e xestión de proxectos:
 - Contratos de cesión de dereitos de autoría
 - Catálogos de presentación de obras literarias
 - Obras de teatro
 - Libros de narrativa
 - Revistas xeralistas
 - Poemarios
 - Contos para publicacións periódicas
 - Libros de texto
 - Manga
 - Obras de investigación
 - Obras de divulgación
 - Banda deseñada
 - Álbum ilustrado
 - Ensaio
 - Cancións
 - Biografías
 - Literatura infantil e xuvenil
- Elaboración de glosarios multilingües para material didáctico de aprendizaxe de linguas (francés)...

3. Listaxe de entidades

- A Mesa pola Normalización Lingüística
- ABA films
- Abanca
- Acción contra a Fame
- ACNUR
- AGE
- Agrega
- Agroseguro
- Agrupación Empresarial de Sociedades Laborales de Galicia (AESGAL)
- Aira Editorial
- Alcatel
- Alfaguara
- Alsa
- Alvarellos
- Amnistía Internacional
- Android
- Anfitriones turismo
- Asociación Española de Dermatoloxía e Venereoloxía
- Asociación Galega da Lírica
- Axencia Tributaria
- Axencias de localización
- Axencias de localización de software
- Ayuda en Acción
- BabalúVox
- Baía Edicións
- Baía Edicións
- Banco Sabadell
- Banco Santander
- Barilla
- BBC Scotland
- Bbo subtitulado
- BEST DIGITAL
- Blackberry
- BNG
- BOE
- Boletín Oficial do Estado
- Caes Seguros
- Caixanova
- Canon
- Carrefour
- Caser Seguros
- Catro Ventos Editora
- Centro Galego de Arte Contemporánea
- Chrome

- Chromecast
- Cidade da Cultura
- Cinemar
- Clece
- Clúster Audiovisual Galego
- Clúster Saúde de Galicia
- Concello da Coruña
- Concello de Poio
- Concello de Vigo
- Consellería de Cultura e Turismo
- Consellería de Innovación e Industria
- Consellería de Medio Ambiente, Territorio e Infraestruturas
- Consello da Cultura Galega
- Coordinadora Galega de Festivais de Cinema
- Corporación Hijos de Rivera S.L.
- Correos
- CRTVG
- Cruz Vermella
- CTV Producciones Audiovisuales
- DaedalicEntertainment
- DDA | Sonorización, locución e dobraxe
- Dirección Xeral de Turismo
- Dr. Alveiros
- ECC
- Ediciones Antígona
- Edicións Xerais de Galicia
- Editorial Galaxia
- Empresas de maquinaria
- Empresas de telefonía móbil
- Empresas do sector agroalimentario
- EnerGalicia
- Entreculturas
- Eroski
- Escola Galega de Administración Pública (EGAP)
- Everycode
- Fabulatorio
- Facebook
- Federación de Asociacións Galegas de Familiares de Enfermos de Alzheimer e Outras Demencias (FAGAL)
- Festival de Cans
- Fiare Banca Ética
- FIATC Seguros
- Filmin
- Firefox
- Fundación Arquia
- Fundación Barrié
- Fundación Caixa Galicia

- Fundación Carlos Casares
- Fundación Galiza Sempre
- Fundación Luis Seoane
- Fundación Uxío Novoneyra
- GADISA
- Gas Natural
- Gato Salvaje Studio
- General Óptica
- Gmail
- Google
- Google Home
- Google Maps
- Google My Business
- Google Pay
- Google Search
- Grupo Nove
- Health Research Associates Inc.
- Huawei
- Hugin e Mugin
- ICÓN
- IKEA
- Imaxe Galega
- Imaxin Software
- Implicadas no Desenvolvemento
- Inditex
- INEM
- Instituto Aragonés de Salud
- Instituto de Investigacións Mariñas
- Instituto de Seguridade e Saúde Laboral de Galicia (ISSGA)
- Irmás Cartoné
- IT
- Johnson & Johnson
- Kalandraka
- Kutxabank
- "la Caixa"
- Laiovento
- Larsa
- Lumen
- Marcha Mundial das Mulleres
- McGraw Hill
- Merck
- Microsoft
- Ministerio de Cultura
- Ministerio de Exteriores
- Miramemira
- Motorola
- Museo de Arte Contemporánea de Vigo

- Museo de Pontevedra
- Museo do Pobo Galego
- n-550
- Naturgy
- Navigator
- Netflix
- Nokia
- Novacaixagalicia
- NUMAX
- ONCE
- Open Office
- OPPO
- Orange
- Osakidetza (Servizo vasco de saúde)
- Oxford University Press
- Parlamento de Galicia
- Pearson
- Pixel
- Polygon-e
- Proxecto Laces Economía Social
- Qualcomm
- R Cable y Telecable Telecomunicaciones, S.A.U.
- RBA Libros
- Reale Seguros
- Renault
- Renfe
- Repsol
- Reverso Comunicación Cultura e Lingua SL
- Revista Galega de Teatro (Erregueté)
- Rinoceronte
- RWS
- S.A. de Xestión do Plan Xacobeo
- Samsung
- Scouts de España
- SDI Media Iberia
- Seguridade Social
- Segurisa
- Senado
- SERGAS (Servizo Galego de Saúde)
- SGAE
- Sindicato Labrego Galego
- Sociedad Estatal de Loterías y Apuestas del Estado
- SODINOR
- SONGASA
- Sony
- Sony Ericsson
- Studio XXI Producciones

- Subtextos
- Subtitularte, S.L.
- Telefónica
- Telegram
- The European Association of Daily Newspapers and Regional Languages (MIDAS)
- Tórculo Comunicación Gráfica S.A.
- Trea Ediciones
- Triodos Bank
- Turgalicia
- Tusquets
- UDC
- Universidade de Santiago de Compostela
- UnoTV
- Urco Editora
- Vacafilms
- Vídeo Galicia
- Vitaldent
- Vodafone
- Waze
- Yoigo
- YouTube
- Zona Franca de Vigo

4. Asinantes

Ainoa Antelo Pérez. Graduada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora e revisora autónoma en campos como a localización de software ou a tradución audiovisual. Traballa principalmente do inglés ao galego. Zas.

Alba Calvo Porrúa. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Localizadora de máis de 500 videoxogos, con 12 premios e nominacións. Vigo.

Ana Buján Fra. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora autónoma. Especializada en tradución xurídica, así como no turismo e na industria do luxo (xoiaría, reloxaría, cosmética e perfumaría, alta costura). Tradutora xurada francés-galego. Vigo.

Ana Hermida Ruibal. Diploma de Estudos Avanzados en Tradución e Paratradución pola UVigo. Colaboradora da Universidade de Lisboa e do Instituto Camões de Vigo. Tradutora, correctora e coordinadora de proxectos autónoma. Pontevedra.

Ana Varela Miño. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora e intérprete da Administración de Xustiza. Poeta. Premio Francisco Añón e Premio Gonzalo López Abente de poesía. Narón (Ferrolterra).

Antía Veres Gesto. Tradutora autónoma especializada en tradución editorial e galardoada co I Premio Realía de Tradución (2017) e co XVIII Premio Plácido Castro de Tradución (2019). Premio Extraordinario Fin de Carreira da

UVigo. Tradución de produtos dixitais e material de mercadotecnia de diversas empresas. Vigo.

Anxos Sobriño Pérez. Licenciada en Filoloxía Galego-Portuguesa. Lingüista na Audiencia Provincial de Pontevedra, onde se desenvolven labores de asesoramento lingüístico, corrección e tradución. Entre 2002 e 2005, tradutora-intérprete na Dirección Xeral de Xustiza. Pontevedra.

Béatrice Pépin. Licenciada en T&I (homologación). Erasmus, lectora de francés e profesora interina na UVigo. Tradutora e revisora autónoma con dobre perfil: económica e financeira; humanística e eido cultural. Ten publicada *Terre de Galice, histoire d'un finistère européen* (PUR, 2019), a versión cara ao francés da *Historia de Galicia* do profesor Ramón Villares. Vigo.

Cristian Marcote Lobelos. Graduado en Tradución e Interpretación pola UVigo e estudante do Mestrado en Comercio Internacional na mesma universidade. É tradutor e revisor por conta propia con 5 anos de experiencia no eido técnico e financeiro. Vigo e A Coruña.

Cristina Marey Castro. Graduada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Diploma en Xénero, Cultura e Poder pola UNSAM-IDAES (Arxentina), onde ademais está a rematar un Mestrado en Antropoloxía Social. Tradutora e revisora autónoma. Bos Aires.

David A. Álvarez Martínez. Licenciado en Filoloxía Inglesa e Alemá pola USC. Mestrado en Tradución Audiovisual en ISTRAD / Universidade de Cádiz. Docente de lingua alemá e tradutor editorial dende o sueco e o alemán. Secretario da Asociación Galega de Xermanistas e co-organizador da I Xornada de Tradución Literaria Alemán-Galego. Premio da Gala do Libro 2018 ao libro mellor traducido por *Pippi Mediaslongas* (Kalandraka). Santiago de Compostela.

Erín Moure. Doutora Honoris Causa pola UVigo. Poeta e tradutora por conta propia. Poeta en inglés e galego. Tradutora ao inglés de *Os eidos* de Uxío Novoneyra, *Carne de Leviatán* de Chus Pato Montreal (Quebec), e *Follas Novas* e *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, entre outras obras. Montreal (Quebec).

Fernando Moreiras Corral. Licenciado en Tradución e Interpretación e Mestrado en Tradución Audiovisual pola UVigo. Leva publicadas 29 traducións ao galego dos eidos literario, ensaístico e divulgativo. Ameaza con que sexan máis. Premio Plácido Castro 2010. Vigo.

Francisco de Borja González Tenreiro. Tradutor e intérprete nacido em Ferrol, licenciado em Direito, especializado em tradução jurídica e financeira. Mais de 15 anos de experiência. Reside entre Galiza e Portugal.

Gabriel Álvarez Martínez. Doutor en Tradución e Paratradución pola UVigo. Mestrado en Lingüística e Comunicación pola Universidade de Kobe (Xapón). Tradutor de literatura xaponesa (Haruki Murakami, Banana Yoshimoto, Hiromi Kawakami, Jun'ichirō Tanizaki) e de máis dun centenar de volumes de manga. O Carballiño.

Iria Castro. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora e intérprete autónoma en diferentes campos: localización de software, *marketing*, ciencias sociais... Secretaria da Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación. Castroverde (Lugo).

Iria Sobrino Freire. Doutora en Teoría da Literatura e Literatura Comparada pola USC. Profesora de Didáctica da Lingua e a Literatura na UDC. Tradutora literaria. Autora da tradución *Un cuarto de seu* de Virginia Wolf. A Coruña.

Iria Taibo. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo e presidenta da AGPTI. Tradutora e intérprete autónoma. Colaboradora regular de Baía Edicións, A Mesa pola Normalización Lingüística e a Fundación Galiza Sempre. Oleiros.

Jairo Dorado. Tradutor e intérprete autónomo, Axente Intérprete de Conferencias (AIC) perante as institucións europeas con inglés, croata, portugués, serbio, bosniaco, montenegrino e galego ao castelán. Tradutor ao galego do serbio, croata e húngaro. Leipzig.

Javier Peleteiro Nieto. Licenciado en Tradución e Interpretación pola Uvigo. Enxeñeiro de localización, tradutor e revisor autónomo especializado en tradución técnica. Colaborador habitual para clientes finais como Microsoft, Samsung e Google. Vigo.

José Miguel Braña Montaña. Licenciado en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutor autónomo especializado no terceiro sector e a economía social. Cofundador de Catro Ventos Editora. Las Palmas de Gran Canaria.

José-Luis Pérez Morais. Tradutor e intérprete xurado de francés con 15 anos de experiencia. Colabora con editoriais en libros de aprendizaxe de idiomas e leva publicadas unha ducia de traducións no eido da medicina natural e alternativa. Traduce acotío en comunicación empresarial, turismo e o mundo do luxo (moda, reloxaría, cosmética e estilo de vida). Vigo.

Lara Domínguez Araújo. Doutora en Tradución e Estudos Culturais pola UAB. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Mestrado Europeo en Interpretación de Conferencias pola Universidade de Lisboa. Intérprete e tradutora autónoma. Vigo.

Lara Santos Suárez. Intérprete xurada inglés-galego. Intérprete de conferencias para axencias e institucións nacionais (congresos científico-técnicos, economía, política laboral, proxectos europeos, ciencias do mar e da terra, temas pesqueiros e navais, bioloxía, política agrícola e pesqueira etc.). Tradutora (textos xerais e especializados: ambiente, sector naval, administración e servizos públicos, medicina etc.). Miño.

Laura Linares Fernández. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Lectora de galego na Universidade de Cork, onde está a rematar o seu doutoramento sobre tradución de literatura galega. Tradutora autónoma. Cork (Irlanda).

Laura Sáez Fernández. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora e intérprete autónoma. Autora de numerosas traducións literarias ao galego (*Harry Potter, O Grúfalo...*). Fundadora de Patasdepeixe editora. O Grove.

Manuel Arca Castro. Graduado en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutor especializado en dobraxe con máis de 400 capítulos de producións audiovisuais vertidos ao galego en dous anos de carreira profesional. Compostela.

María Alonso Seisdedos. Tradutora audiovisual e literaria de alemán, catalán, francés, inglés, italiano e portugués a galego e a castelán. Premio AELG á Mellor Tradución de 2009. Premio Nacional á Mellor Tradución 2014 pola tradución colectiva de *Ulises* de James Joyce. Premio Xela Arias 2018. Goián.

María López Suárez. Licenciada en Filoloxía Galega. Editora, revisora, correctora e tradutora autónoma. Colaboradora habitual de Edicións Xerais, Kalandraka e NUMAX. Narón (Ferrolterra).

María Magdalena Fernández Pérez. Profesora asociada da Universidad de La Laguna. Coordinadora académica do Mestrado Propio en Interpretación de Conferencias (ULL). Intérprete e tradutora autónoma. Tradutora ao galego de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. La Laguna (Tenerife).

María Mediero Mayán. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora, revisora, editora e amante de todas as linguas, pero sobre todo da nosa, que aínda ten moito que dicir. Especializada en transcreación, tradución editorial e literaria. Traballa do italiano, portugués e inglés ao galego e castelán. É tradutora xurada de inglés-galego. Vigo.

María Reimóndez. Doutora en Tradución e Interpretación pola UVigo. Intérprete, tradutora, investigadora e escritora. Alén do amplo traballo de tradución literaria cara ao galego, dedícase á interpretación de simultánea, onde traballa con frecuencia co galego ante medios de comunicación e en comisións de investigación do Parlamento de Galicia ou en encontros pesqueiros, culturais ou de sindicatos. Tradutora, correctora e avaliadora de traducións de documentos médicos en galego para axencias de tradución internacionais. Impartiu conferencias sobre T&I co galego como lingua de traballo en universidades como a de Varsovia, Leipzig ou Colgate University.

Mariana Guiadanes Figueiras. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Como autónoma, o galego abriuse camiño traducindo para clientes finais como Microsoft ou Huawei. Na actualidade traballa por conta allea traducindo e revisando principalmente documentación relacionada con produtos sanitarios e o seu software, así como consentimentos informados e prospectos. Vigo.

Martiño Prada Díaz. Director de localización de Spotify de Nova York. Foi xefe do programa de localización de títulos de Netflix e de localización de contido de Asia e India para esta empresa, así como xerente sénior do programa de localización en GoPro, en California. Antes exerceu como tradutor por conta allea e propia e como xefe de produción de servizos de localización. Licenciado en Filoloxía Inglesa e Hispánica e DEA en Tradución e Lingüística pola UVigo. Master of Arts in Translation and Localization Management no Middlebury Institute en Monterey, California. Nova York.

Olga Castro. Doutora en Estudos de Tradución pola UVigo. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo e en Xornalismo pola USC. Profesora de Estudos de Tradución e Hispánicos na University of Warwick. Vicepresidenta da Asociación Británica e Irlandesa de Programas de Posgrao en Tradución e membra correspondente da Real Academia Galega. Secretaria (2009-2012) e vicepresidenta (2012-2015) da Asociación Internacional de Estudos Galegos. Sutton Coldfield (Gran Bretaña).

Patricia Buján Otero. Doutora en Tradución pola UVigo. Tradutora e editora por conta propia. Colaboradora habitual de Samsung, Deutsche Bahn e Daimler Chrysler. Diversas estadias de traballo en tradución literaria en Berlín, Hamburgo e Straelen (programa Toledo da Fundación Robert Bosch e o Deutscher Übersetzerfonds). Tradutora de *Verbo da teoría da relatividade restrinxida e xeral* de Albert Einstein. A Estrada e Barrantes.

Patricia Sotelo. Tradutora, revisora, correctora e transcritora autónoma. Licenciada en Tradución e Interpretación (UVigo) e en Filoloxía Inglesa (USC). Mestrado en Aprendizaxe de Linguas Estranxeiras (University of Iowa) e en Edición (USC). Especialista en Tradución e Lingüística (UVigo), membro de TALG (Tecnoloxías e Aplicacións da Lingua Galega) da UVigo. Socia da AGPTI e de ATRAE (Asociación de Tradución y Adaptación Audiovisual). Tradutora xurada inglés-galego. Vigo.

Ramón Méndez González. Doutor en Tradución e Interpretación pola UVigo. Coordinador do Título de Especialista en Tradución para a Industria do Videoxogo. Localizador de máis de 700 videoxogos, con 27 premios e nominacións. Xornalista e autor de 5 libros, con 5 premios e nominacións. Vigo.

Raquel Da Silva González. Tradutora audiovisual autónoma na combinación de inglés, portugués e italiano. Trece anos traducindo para a dobraxe debuxos animados, películas, documentais e series. Entre algúns dos moitos títulos que traduciu cara ao galego encóntranse: *Hunger games*, *Breaking Bad*, *Magnum*, *Doraemon* e *Dragon Ball*. Tradutora xurada de inglés-galego-inglés. O Milladoiro (Ames).

Raquel González Rama. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo e Diplomada en Biblioteconomía e Documentación pola Universidade de León. Tradutora e intérprete autónoma especializada en dereito, economía e turismo. Vigo.

Raquel Senra Fernández. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Mestrado en Libro Ilustrado e Animación Audiovisual pola Facultade de Belas Artes de Pontevedra (UVigo). Experta en Literatura Infantil e Xuvenil pola USC. Tradutora, ilustradora e animadora da lectura por conta propia. Especializada en transcreación e localización de páxinas web, colabora con empresas do sector da moda, turismo e educación, así como co mundo do libro, no que realiza traballos de tradución, ilustración e animación á lectura. Colaboradora en publicacións sobre investigación en Literatura Infantil e Xuvenil. Santiago de Compostela.

Roberto Romero González. Licenciado en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutor e revisor en réxime autónomo especializado en localización, tradución de materiais deportivos e textos técnicos. Madrid.

Rosa M.^a Camiña Pérez. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Traballa no eido da tradución dende 1985 nos ámbitos máis diversos, cunha ampla experiencia no ámbito da dobraxe, pero tamén no artístico, turístico e divulgativo. Vigo.

Rossana Couto Lago. Licenciada en Filoloxía Inglesa pola USC e en Tradución e Interpretación pola UVigo. Mestrado en Tradución Médico-sanitaria da Universitat Jaume I. Diploma in Translation de Chartered Institute

of Linguist. Tradutora médica para laboratorios farmacéuticos e CRO, especializada en documentación para ensaios clínicos. Tradutora xurada de inglés a castelán. Ordes.

Ruth Layús. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Responsable do equipo lingüístico de galego de Google. Xestora de traducións tradRLQ de inglés e francés a galego e castelán. Tradutora de *Guía do autostopista galáctico*. Ourense.

Saleta Fernández. Licenciada en Tradución e Interpretación pola UVigo. Tradutora autónoma especializada en tradución institucional, nomeadamente para a Comisión Europea e para diferentes organismos e axencias europeas a través do Centro de Tradución dos Órganos da UE de Luxemburgo. Vigo.

Samuel Solleiro. Licenciado en Filoloxía Hispánica e Antropoloxía. Mestrado en Tradución Institucional pola Universidade de Alacante. Traballa por conta propia como tradutor e revisor nos ámbitos audiovisual e editorial, e dedícase principalmente á subtitulación. Traduciu tamén libros de Mary W. Shelley, Marcel Schwob, Raymond Radiguet ou Nobuhiro Suwa. A Coruña.

Tamara Andrés. Graduada en Tradución e Interpretación pola UVigo e doutoranda en Tradución e Paratradución. Tradutora e revisora de textos no eido editorial (Kalandraka, Galaxia, Urutau). Finalista en 2018 do Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández e do I Premio María Victoria Moreno de Literatura Xuvenil. Combarro.

Tomás Pérez Pazos. Tradutor autónomo de biomedicina e farmacia. Mestrado en Tradución Científico-Técnica pola Universitat Pompeu Fabra. Licenciado en Tradución e Interpretación pola UVigo. A Pobra do Caramiñal.

A INTERPRETACIÓN EN GALICIA: ENTIDADES E EMPRESAS ORGANIZADORAS DE CONGRESOS, AXENCIAS E INTÉRPRETES TÓMANLLE O PULSO AO MERCADO

Lara Domínguez Araújo
Universidade de Vigo
laradoar@uvigo.gal

[Recibido 01/10/20; aceptado 13/11/20]

Nesta crónica damos conta do falado no encontro «Tomamos o pulso ao mercado da interpretación en Galiza» que se celebrou no salón de actos da Facultade de Filoloxía e Tradución das Lagoas (UVigo) durante a mañá do 7 de febreiro de 2019, coa colaboración da Vicerreitoría de Extensión Universitaria e o Grupo de Investigación en Estudos Literarios e Culturais, Tradución e Interpretación BiFeGa (e mais particularmente a súa sección BITRAGA).

A presentación da xornada correu a cargo do decano da facultade e profesor de interpretación Luis Alonso Bacigalupe e da presidenta da Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación (AGPTI), Iria Taibo, e as conclusións por parte da vogal de interpretación da AGPTI, Lara Santos, e da profesora Ana Luna Alonso.

A xornada supuxo un fito histórico xa que por primeira vez se abordaron, nun mesmo encontro, as necesidades e prácticas do mercado da interpretación desde dúas perspectivas ben diferentes: a das entidades e empresas xestoras ou contratantes dos servizos de interpretación e a das profesionais que os prestan. Ademais, resultou moi frutífera e coidamos que o feito de abordar a evolución do mercado desde a crise de 2012 dálle un novo valor ante a situación do sector no momento de publicación deste número (de incerteza e adaptación ás consecuencias da pandemia da covid-19 na celebración de encontros e congresos internacionais). Xa que logo, co fin de que poida ser de utilidade na nova conxuntura social, tentamos reflectir polo miúdo as opinións e debates que alí se expuxeron en cada unha das mesas redondas nas que se estruturou (unha formada por axentes que contratan os servizos e outra por profesionais da interpretación), así como nos debates co público posteriores a estas.

1. A interpretación desde o punto de vista das axencias de tradución e as empresas de organización de eventos

A primeira mesa redonda reuniu dúas empresarias da tradución e da interpretación, Aída Cordeiro e Elena Martín, e dúas representantes do sector da

organización de eventos, Ana Trevisani e Belén Vallina. A moderadora foi Lara Domínguez, autora desta crónica. Ao comezo da mesa redonda, as relatoras presentáronse e explicaron o seu papel na cadea de prestación de servizos de interpretación en congresos e outros encontros, do que foi derivando un debate sobre a necesidade de visibilización e flexibilidade por parte do colectivo de intérpretes, que expoñemos a continuación.

1.1 O papel dos distintos elos na interpretación de congresos

Cordero, experta en organización de eventos e comunicación, asesora aos clientes sobre como responder cando as súas necesidades de comunicación requiren interpretación e coordina ditos servizos na súa empresa Attesor Traducción y Comunicación (A Coruña). Martín, licenciada en Tradución e Interpretación pola Universidade Pontificia de Comillas, explicou que, ademais de dirixir e xestionar os proxectos de tradución e interpretación da súa empresa NartranTranslations (Vigo), exerce como intérprete na maioría das interpretacións xestionadas por esta.

Trevisani, presidenta da asociación galega de empresas organizadoras profesionais de congresos OPC Galicia, definiu a organización de eventos como un traballo moi complexo, que require a coordinación de moitas fronteiras e procesos (desde entender o que precisa o cliente até a totalidade da produción e a comunicación) e no que a interpretación representa un elo fundamental, debido ao carácter cada vez máis internacional dos eventos que se celebran. Ten unha dilatada experiencia como empresaria e aproveita para felicitarse ao sector, con quen nunca tivo problemas (de feito coñece algún dos presentes na sala).

Vallina, do Vigo Convention Bureau, describiu o papel desta fundación como intermediaria —e única en Galicia con entidade xurídica propia— e facilitadora de servizos para a organización de eventos de turismo MICE (encontros, eventos, congresos e incentivos) na cidade de Vigo. Concorda con Cordero na importancia de identificar ben as necesidades do cliente e mais o tipo de servizo que se quere ofrecer; este é o motivo polo que desde Vigo Convention Bureau derivan á AGPTI o asesoramento sobre servizos exclusivos de interpretación.

1.2 Necesidade de visibilización e recoñecemento (propio) das empresas e profesionais galegas

Vallina expón o seu abraio ante a constatación, desde a súa experiencia (centrada na área de Vigo) de que moitas empresas de Madrid dean servizos en Vigo de forma habitual —nomeadamente, explica, hai organismos e empresas desta cidade ou mesmo “contedores” nos que se organizan eventos que traballan con empresas de fóra de Galicia—, cando hai moitas empresas galegas, coma as presentes na xornada, que os fornecen. Pregúntase se se deberá á falta de conexión entre a facultade e as empresas de tradución co sector ou se acaso as empresas de aquí tamén traballan fóra.

Trevisani aproveita para dirixirse ao público, composto en gran parte por intérpretes e estudantes de interpretación, para salientar que o feito de seren excelentes profesionais do ámbito non as exime de traballar e funcionar como

empresas. A anterior crise económica atinxiu todos os sectores (descolocando o mercado e tamén o mundo da organización de eventos): algunhas empresas caeron, outras sobreviviron... e de súpeto xurdiron numerosas empresas non profesionais que ofrecían solucións desde a casa só cun ordenador.

Por outra banda, moitas veces, en Galicia, percíbese a sensación de que calquera empresa de Madrid ou Barcelona é mellor que unha empresa galega, a modo de mantra perverso até hai uns anos. Hoxe, afirma Trevisani, Galicia está moi ben representada a nivel español no *ranking* das mellores empresas organizadoras e este cambio veu provocado, fundamentalmente, pola unión como colectivo e pola posta en valor das empresas organizadoras profesionais, de tal xeito que á Administración (xefatura de servizo, subdireccións da Xunta, concello, asociación, federación) non se lle ocorre chamar a alguén non profesional para organizar un evento.

1.3 A crise económica e a profesionalización: promoción, flexibilidade e dignificación como colectivo

Trevisani explica que a crise levou a que non só as propias empresas de organización de eventos, senón todos os demais axentes necesarios no proceso (empresas de apoio técnico, de produción, de escenografía...) tivesen que saír ao mercado a venderse, explicando a calidade e valor do seu traballo; un labor de promoción que, para Trevisani, non se levou a cabo desde o colectivo de intérpretes (ou ben a súa proxección non atinxiu o ámbito da organización de eventos). Neste sentido, non ten dúbida de que faltou unha promoción sistemática e comercial do papel das profesionais da interpretación —seguramente polo feito de que sempre se contratan mediante outros axentes, encargados da organización dos eventos nos que prestan servizos (cf. 1.4)— e vai máis alá, interpelando o público: «a cantos despachos chamastes os intérpretes aquí presentes?» Anima á promoción e posta en valor do papel dos intérpretes pois cómpre cambiar o feito de que en Galicia aínda haxa moitas organizacións que non valoran unha profesional da tradución (isto é: que, se poden conseguir o servizo pola metade de prezo, vano contratar). Tal situación, de auténtico escándalo para Trevisani, non se dá cando quen organiza o evento son empresas de organización de eventos pertencentes ao colectivo que representa, que son os primeiros e grandes valedores da importancia dunha interpretación de calidade.

Así e todo, durante a crise, botou en falta unha maior flexibilidade por parte do colectivo de intérpretes, tal e como tiveron que facer as empresas de organización de eventos para adaptarse ao cliente e ás súas necesidades. Especifica que, coas mudanzas no mercado, cumpría unha maior capacidade de adaptación económica, horaria, creativa, imaxinativa... de reinvenção, en definitiva, que en ocasións non sentiron por parte do colectivo de intérpretes; descúlpase polo atrevemento e pensa que pode deberse a ausencia de contacto directo con clientes por parte das profesionais da interpretación, que non tiñan esa visión de primeira man das necesidades.

Domínguez agradece a franqueza e pregúntase, abraiada, polo feito de que ao cliente non lle importe a calidade da interpretación, cando é a que posibilita un dos principais obxectivos dos congresos (a comunicación

e transmisión de información entre as persoas asistentes). Trevisani explica que si chegaron a ela algunhas malas experiencias con intérpretes, das que soubo por clientes da administración e da empresa privada. Aínda que a maioría destas experiencias se dan con xente non profesional, cómpre educar o cliente e ensinarlle cal é o camiño «facendo despacho» —engade—, isto é, explicándolle que hai unha forma de facer as cousas ben e que, se estas se fan por menos diñeiro, iso é «pan para hoxe e fame para mañá»; porque a túa xente, os asistentes, non van quedar contentos se non hai unha boa tradución —se o tradutor non toma en serio o seu traballo, non leu os textos, non se documentou sobre a temática...— e a impresión que vas dar será terrorífica, á parte de que as intérpretes non son unha partida barata (aínda que pague a pena gastala).

Trevisani defende o labor das intérpretes e pensa que a solución pode pasar por denunciar as persoas que exercen sen título (igual que non pode exercer a medicina alguén que non ten o título) ou outras formas que impidan este tipo de situacións que, insiste, non se deben permitir nunha sociedade avanzada do século XXI. Domínguez explica que na profesión de tradución e interpretación non se permite a organización colexiada (xa se intentou) e salienta a coincidencia do expresado por Trevisani coas campañas da AGPTI de contratación de profesionais cos folletos «Se estás enfermo/a, non vas ao veterinario/a», que facían fincapé na importancia do servizo profesional de interpretación.

Martín concorda con Trevisani e ponse como exemplo de empresa que xurdiu só cun ordenador, traballando desde a casa durante a crise, no seu caso, de forma profesional. Non foi unha tarefa doada e ela si chamou a moitas portas; con todo, está de acordo con Trevisani en que hai unha gran parte do colectivo de intérpretes que non chama a ningunha porta, senón que espera a que lles chegue o traballo. Neste sentido, destaca Martín, saír a venderse é fundamental —é totalmente comprensible que haxa intérpretes que prefiran non montar toda unha estrutura empresarial (que implica traballo de xestión, facturación, trato co cliente, pelexar os orzamentos, pelexar para que paguen as facturas, adiantar pagamentos etc.)— pero si cómpre que saian venderse ás axencias de interpretación.

Vallina tamén concorda en que o colectivo de intérpretes é o único que se limita a mandar un orzamento cando se lle pide: non chama despois por teléfono, non peta na porta, non hai un contacto habitual entre a fundación e as intérpretes (algo que si se dá cos demais provedores de servizos), malia o volume de congresos e eventos da área metropolitana viguesa. Por outra banda, afirma que é verdade que ás veces hai un descoñecemento por parte dos clientes ou axentes intermediarios —que non distinguen entre tradución e interpretación, por exemplo— sobre o que é e implica interpretar, pero por iso é importante o *knowhow* das intérpretes para o transmitir e bota en falta un maior labor comercial por parte do colectivo, de ofrecer servizos a clientes potenciais e adaptalos ás súas necesidades, como no caso das axencias de viaxes.

Martín fai fincapé en que hai moi boas axencias de tradución e empresas de organización de eventos que traballan por dignificar a profesión e que o cliente valore o servizo dun intérprete e entenda as súas necesidades. Cómpre ser flexibles, concorda con Trevisani, dentro dunhas condicións

dignas, «sen prostituírnos». As súas profesoras eran intérpretes da Comisión Europea e eran excesivamente estritas coas normas laborais: as medidas das cabinas, a interpretación exclusiva á lingua materna, apagar o micrófono no minuto exacto en que terminaba o horario acordado..., algo que ela non comparte, xa que «se tes que quedar dez ou quince minutos máis do acordado, quedas —estás a dar un servizo e hai que ser profesional—, obviamente dentro duns mínimos (non é o mesmo que a cabina sexa un pouco máis pequena do recomendado a que non haxa aire ou luz suficientes)». Sobre a intrusión profesional e a calidade, Martín salienta que o cliente logo se decata cando lle ofrecen unha interpretación ruín e axiña escarmenta e procura outras solucións no futuro. Moitas veces a ela contáctana axencias de viaxes non especializadas na organización de congresos (non aquelas outras que si adoitan ofrecer estes servizos, ou mesmo son OPC, como apuntan Vallina e Trevisani) e piden «tradutores» sen distinguir entre modalidades de interpretación (simultánea, consecutiva, murmurada...) ou con combinacións pouco realistas e xornadas maratonianas para unha soa persoa.

Domínguez apunta que, pola súa experiencia, en Galicia a capacidade de adaptación das intérpretes non é pouca e, de feito, hai un proxecto na AGPTI de catalogación da variedade de cabinas de interpretación nas que se traballa —impulsado por María Reimóndez e Lara Santos— que precisamente ten como obxectivo denunciar as condicións nas que se interpreta na modalidade de simultánea. Cordero fai fincapé na dificultade de encontrar conexións nun grupo formado por autónomos, porque a maioría das empresas de tradución que hai en Galicia son pequenas ou medianas e o colectivo de profesionais da tradución e a interpretación está formado na súa maioría por autónomos. É un tipo de traballo pouco social e atopar o punto de conexión que faga forza e músculo para loitar por un ben común é complicado.

1.4 A interpretación profesional como investimento crucial, a dificultade de comunicación directa cos clientes e a importancia de dicir que non

Cordero, retomando a cuestión da intrusión profesional, apunta que o problema reside en que non se concibe a interpretación como un investimento, senón como un gasto. Así, moitas veces, ao dar orzamentos de interpretación —xustos, dentro do prezo do mercado—, o cliente responde «é que a miña profesora de inglés o fai por 20 euros» (ao que non cabe outra resposta ca «pois contrátaa a ela, a ver como sae»). Desde a súa experiencia como organizadora de eventos (que non son festas, senón que teñen uns obxectivos que alcanzar), recalca a importancia da comunicación neles e pregúntase que pode haber máis importante nun evento que a comunicación, pois se esta falla para unha parte do público —porque non entende ben, por unha mala interpretación—, vai ser un fracaso e moito diñeiro tirado ao lixo.

O cliente non está concienciado sobre o feito anterior debido ao excesivo número de intermediarios (quen contrata pide orzamento de parte da axudante, de quen organiza...) e á dificultade de transmitir a información. O resultado é que, por moito que se lle explique á persoa con quen se está a falar que aquilo ten un custo (porque van intérpretes profesionais con experiencia,

cultura... que preparan días antes o tema, que teñen moita formación e moitas horas de cabina), esa información moitas veces non chega á persoa que toma a decisión sobre o orzamento.

Polo tanto, o labor de comunicación cos clientes é crucial e xornadas como a presente son moi importantes para dar a coñecer a profesión. Aínda hai pouco, Cordero organizou unha interpretación (cuxo orzamento era moito máis elevado na parte técnica que na de interpretación) e, así e todo, non lle protestaron polo prezo do micrófono, nin das cabinas... senón polo das intérpretes. Pregúntase o motivo xa que, de protestar, cumpriría facelo por todo. Entende que, ao final, o importe de organización dun evento acaba sendo elevado —e, ao precisárense varias xornadas de interpretación o orzamento aumenta considerablemente— pero cómpre valorar a profesión e, aínda que resulta desesperante seguir oíndo o de «isto faino a miña veciña que sabe inglés, ou francés», pensa que a orixe desta incompreensión recae na falta de valor que se lle dá á comunicación.

Trevisani intervén para incidir en que iso non o vai facer ninguén polas intérpretes: «a dignidade e a profesionalidade do voso traballo só a podeades defender vós, non hai ningunha fada madiña que fale do bos que sodes, non». Cada profesional ten a responsabilidade de facer unha posta en valor de si mesma/o. Con todo o seu agarimo, pregunta: «quen pode dar a batalla por ti? Ti, e toda a cadea; se nós o temos moi claro, como é o caso nos OPC, ímolo facer; e, de feito, facémolo». Vallina interrompe para dar conta do que leva pelexado polo colectivo de intérpretes, igual que por outros, como o de guías de turismo. É algo necesario, incide Trevisani, e Cordero apunta é que ese é un dos obxectivos da xornada.

Trevisani comparte unha anécdota que reflicte moi ben a consideración da interpretación como investimento crucial e de ata que punto depende da sensibilidade da persoa coa que negocias. Aconteceulle había oito anos, nun congreso organizado pola administración autonómica dun tamaño e importancia considerables (1.500 persoas, idiomas pouco habituais coma o xaponés) cando, co evento xa moi organizado —isto é, que non había marcha atrás—, o cliente negouse en redondo a pagar como cumpría pola interpretación. Ante esa situación, Trevisani decidiu retirar a interpretación dos servizos dos que se encargaba, de tal xeito que foi o cliente quen a contratou pola súa conta, pois ela non se facía responsable, co nivel de esixencia que implicaba o congreso —no que se ocupaban de todo o demais (comunicación, produción, dinamización, secretaría técnica, protocolo...)—, dos problemas que sabía se podían derivar dunha interpretación que non cumprise cos estándares profesionais. De feito, houbos e custoulle un desgusto co cliente pero ela non tivo dúbidas do papel da interpretación e defendeuna. Anos despois aínda se falaba do tema nesa administración autonómica, que conservou como cliente (sen que continuase a persoa con quen negociou).

Martín intervén para mostrar a súa comprensión e apoio, pois sabe o complicado que é dicirlle a un cliente «iso non o fago» pero ás veces é necesario; ela tamén perdeu algún cliente por ese motivo pero parécelle fundamental. Son momentos cruciais nos que pos todo en xogo pero ás veces cómpre dicir «non é un capricho senón unha condición *sine qua non* da miña responsabilidade e

profesionalidade: isto non o fago», conclúe Trevisani. Martín aproveita para dirixirse ao público deixando claro que é importante que saiba que se pode, e se debe, dicir que non.

Cordero apoia a Martín: non hai que ter medo a dicir que non, por dignidade da profesión (se non, cada vez se baixa máis), «porque os servizos son necesarios e se todos nos mantemos nuns mínimos, finalmente acabarán contratando alguén e todos nos moveremos nos mesmos prezos e a decisión do cliente basearase na calidade que ofrezca cada un». Relata a súa experiencia traballando para outros, mesmo antes de ter unha empresa (pois ela ten uns mínimos éticos e por menos non contrata ninguén e puntualiza que é unha responsabilidade como empresa de tradución non baixar duns mínimos); nomeadamente, nun evento de catro días a dez idiomas tivo que plantarse — coa presión dos comerciais, do director da empresa— e explicar «non, é que por menos non se pode» e finalmente o cliente aceptou.

1.5 O mercado galego da interpretación de congresos: presente e futuro, *in situ* e en remota

En resposta á pregunta de Domínguez sobre a situación actual da interpretación de conferencias en Galicia, Vallina describe o bo momento do mercado vigués na data da xornada, que crecía un 35%, cunha demanda cada vez maior dos servizos debido á globalización. Destaca o portugués e o inglés como idiomas moi habituais, ademais doutros aos que se recorre de cando en vez coma o francés, o alemán e o italiano e apunta que os eventos se moven pola rendibilidade. Por outra banda, tamén hai que ter en conta que o turismo está a crecer (non só o MICE) e que hai outros sectores en auxe que poden precisar servizos de interpretación, coma as empresas relacionadas coa pesca ou coa automoción, debido á internacionalización. Os destinos do aeroporto de Vigo ou mesmo do Porto ou outras cidades veciñas deixan a súa pegada no tecido socioeconómico e as axencias de viaxes son unha porta á que teñen que petar as intérpretes.

En relación coas axencias de viaxe, Martín transmite a súa incredulidade ante o descoñecemento do servizos de interpretación por parte dalgunhas delas; calquera empresa (axencia de viaxes, de organización de eventos, de tradución...) que ofrece un servizo ten que coñecer como funciona. Vallina, porén, non está de acordo. Cordero media recoñecendo que ás veces ten que contratar servizos que non domina, polo que opina que se cadra non hai que entender o servizo pero si facilitalo, isto é, que non teñan medo a pedirlle aos relatores as ponencias, que fornezan toda a información necesaria para os intérpretes (programa, etc.), para que ese intermediario non se converta nunha barreira: «eu tiven moi bos clientes de axencias de viaxes que tiñan unha parte de organización de eventos pero si facilitaban a información que precisaba; noutras ocasións tiven outro tipo de intermediarios que só buscan unha comisión e non facilitan nada», que son aos que se refería Martín.

Domínguez intervén para trasladar o familiar que lle resulta como intérprete a sensación dos «intermediarios como barreira» e aproveita para mencionar a guía *A interpretación, a escolla acertada* da AGPTI (tradución da orixinal de Chris Durban), de grande utilidade divulgativa para os clientes

(dispoñible en papel para os asistentes á xornada, e tamén en PDF de acceso libre na web); nela explícase dun xeito moi sinxelo, para quen non coñeza o sector, cales son as modalidades de interpretación, por que é mellor unha intérprete profesional que o cuñado que marchou a Londres unha semana etc. Domínguez elóxíaaas por explicaren os motivos das condicións profesionais e o que se precisa para ofrecer un bo servizo e enlaza a cuestión co comentado por Trevisani ao respecto do valor da preparación previa de lectura e aprendizaxe terminolóxica sobre os temas, que agradece enormemente. De feito, ten a impresión de que, ultimamente, baixo o pretexto da protección de datos — algo chocante pois sempre se asina un acordo de confidencialidade—, non se subministra información, de tal xeito que recibe mensaxes de correo electrónico nas que se fala de documentos que todo o mundo ten á súa disposición agás as persoas que van interpretar.

Para Trevisani, tal situación —non dar ás interpretes a información que necesitan para facer o seu traballo— é aberrante, con todas as letras, e afonda na diversidade de clientes; por exemplo, nos congresos médicos están tan avanzados e precisan tanto o traballo de interpretación que hai intérpretes especializadas en corazón, ollos, traumatoloxía... porque é un vocabulario tan concreto... e nese eido non hai dúbida do valor das intérpretes; o mesmo acontece en reunións de empresas sobre pesca ou o naval. Con todo, o labor de evanxelización é preciso, nun outro nivel, o segundo, quizais, para facer ver o valor dunha boa intérprete, aínda que o mercado non é lineal e hai xente e empresas que o teñen moi claro —e por exemplo nun congreso de cardioloxía non se concibe non pasar a presentación— pero noutros casos non pasan o material porque nin o cliente o ten e, xa que logo, hai que educalo, e venderse e darse a valer. Isto non significa facer presión, senón explicar que, para facer ben o traballo cómpre que se forneza o contido con antelación —non ás dez da noite do día anterior, porque a intérprete así non o vai poder ler, nin documentarme sobre o tema—, independentemente da preparación que se poida facer unha busca autónoma.

Cada vez Galicia fai eventos máis grandes e importantes, felizmente, aínda que é verdade que non deixa de ser un antollo de mercado e os destinos están nunha guerra fratricida continua para agarrar os congresos grandes —hai moita guerra entre as cidades e os destinos—, por non falar dos pazos de congresos, nos que é brutal. É certo que en Galicia se traballa moitísimo inglés e portugués e algunha queixa que deu un organizador grande é que outros idiomas —italiano, xaponés, chinés, árabe...— hai que traelos de fóra, evidentemente, continúa Trevisani, porque non hai volume de tradución en Galicia para que un intérprete desa lingua viva aquí. Oxalá en dez anos teñamos un, porque significará que hai traballo abondo. Por iso os organizadores lle teñen medo a esa partida, porque se hai que traer intérpretes de fóra os custos dispáranse pero o traballo é de todos: atraer a Galicia máis eventos porque se hai máis eventos todos os provedores traballarán máis, ese é o obxectivo, e aí cómpre estar todos xuntos, cos escenógrafos, cos técnicos de audiovisuais...

Domínguez intervén para falar do francés e aclara que hai máis intérpretes de linguas “exóticas” do que se podería pensar nun primeiro momento: se entramos no buscador da AGPTI hai un par de persoas de xaponés,

de italiano hai bastantes... Trevisani agradece a aclaración e descúlpase por ignorar eses datos pero pregúntase por que non lle chegou esa información a ela, anima ás persoas a petar nas portas e conclúe que hai que comunicarse máis. Domínguez concorda e agradece a suxestión pero advírtelle da posible avalancha de intérpretes chamando á súa porta, que ela se mostra encantada de recibir.

Cordero introduce o tema da interpretación remota, que nun futuro inmediato fará posible ter unha intérprete de árabe sen asumir custos de viaxe, aloxamento etc. Son avances que están brindando moitas oportunidades ás pequenas e medianas empresas galegas e ás intérpretes ás que se abren moitas fronteiras.

Trevisani afirma que na súa experiencia aos clientes dálles medo que non estea a intérprete presente pero é consciente que nun par de anos a revolución tecnolóxica vai estar tan avanzada que non vai haber volta atrás. Ela nunca o probou porque o cliente non se atreveu; xa que logo, para o cliente a presenza das intérpretes é unha garantía absoluta pero non hai dúbida de que ese é o camiño e non vai tardar nada en chegar.

Para Vallina é unha cuestión psicolóxica. Ela si ten experiencia en interpretación remota, en dous eventos organizados pola Comisión Europea e funcionou moi ben, se cadra porque na Comisión Europea xa non teñen esa barreira psicolóxica que aínda hai aquí. Domínguez afirma que en Bruxelas teñen máis experiencia coa interpretación remota, pois levan máis anos probándoa, e Vallina explica que se debe a unha necesidade de reducir custos e, no canto de traer a intérpretes presenciais durante cinco días, se se fai en interpretación remota, facilítase moito o traballo, como dicía Cordero. Trevisani pregunta directamente se alguén do público ten experiencia en interpretación remota.

Martín di que fixo algunha interpretación remota para algún cliente directo, mediante Skype, pero que non é o máis cómodo porque a conexión falla, non hai unha visión directa da persoa que está a falar... e afirma que non lle gusta persoalmente, aínda que está aí.

Domínguez afirma que esta tecnoloxía chegou hai tempo pero que houbo malas experiencias e pregúntase pola vantaxe da interpretación remota, cando supón unha dependencia da tecnoloxía e de moitos factores que non se poden controlar, fronte á interpretación presencial cando hai intérpretes en Galicia e non hai que pagar desprazamento. Trevisani recoñece que a ela a tranquilidade de ter os intérpretes *in situ* lle gusta moito máis pero pensa que a interpretación remota é un tsunami que non se pode parar.

2. Debate posterior á primeira mesa redonda

Na quenda de preguntas piden a palabra varios intérpretes profesionais, así como un alumno e un representante da industria, cuxas intervencións e respostas dos membros da mesa recollemos a continuación.

2.1. O concepto “flexibilidade” e as condicións materiais (presenza física das intérpretes, estado calamitoso dalgunhas cabinas e comisións)

A Neal Baxter, intérprete e docente da Facultade de Filoloxía e Tradución da UVigo, sorpréndelle a chamada á flexibilidade, aínda que poida entender a súa lóxica desde a postura empresarial; parécelle totalmente improcedente, dado que as intérpretes levan dez anos sen subida de tarifas (moi poucos sectores profesionais con este tipo de formación poden dicir o mesmo porque é moitísimo tempo e os custos de vida van subindo). Engade que as condicións habituais, que el coñece de primeira man por traballar nelas, son absolutamente execrables: desde as cabinas fixas, de obra, con matarratos, ás portátiles insalubres con temperaturas de 40 °C durante dous días continuos, sen entrada de aire nin auriculares. Por este motivo opina que á profesión hai que lle demandar o contrario da flexibilidade; os clientes teñen que saber que esas condicións non son, en absoluto, ningún tipo de garantía dun traballo de calidade, porque non se pode traballar «por catro patacóns» en condicións «de merda» e logo pedir flexibilidade. Para Baxter, cando se fala de flexibilidade, o que subxace é traballar máis horas, por menos cartos e en peores condicións, algo absurdo dadas as condicións que relata (menciona o caso de xente que traballaba no mesmo sector que, por convenio, gañaba máis por hora limpando os baños que interpretando na mesma empresa).

Baxter enlaza coa incógnita de canto cobran as empresas (canto cobran todos os intermediarios, de canto son as comisións ao cliente e mais á intérprete, como fan —ou facían— algunhas empresas); nomeadamente, afirma que lle interesaría saber, en aras da transparencia e da flexibilidade, canto cobran, porque —bota cálculos— un congreso de tres días e tres cabinas, con dúas persoas, son dezaioito xornadas; se se colle unha comisión do dez por cento, por poñer unha cifra, sobre dezaioito xornadas traballadas con estas tarifas, o orzamento dispárase moitísimo, por suposto. Daquela, cando se fala de flexibilidade, afirma que tamén se podería pensar en flexibilizar as comisións ou ser transparente con respecto a elas (canto está pagando o cliente en realidade?).

Martín respóndelle encantada e explica que cando ela falou de flexibilidade, en ningún momento mencionou as tarifas; na sala hai moitos intérpretes que traballaron con ela e poden corroborar que as súas tarifas son profesionais —Souto asente á beira de Baxter—, nin de broma permitiría que se traballase en cabinas a corenta graos. Ela é a primeira que cando leva intérpretes o primeiro que fai é probar o son, comprobar que hai auriculares, auga, información, que todo funciona... Ela vela porque os seus intérpretes estean nas mellores condicións posibles. En canto á comisión, fala da súa experiencia (non pode falar polos demais e pode ser un caso distinto porque ela é intérprete): se ela vai interpretar, o que quere é interpretar, así que o máis probable é que non leve ningunha comisión, porque a ela lle interesa que saia o traballo, para poder ir ela e gañar ela diñeiro. E se vai interpretar cun compañeiro, este cobra o mesmo ca ela e non queda con ningunha comisión e ela asume o risco de cobrar —que se cadra non cobra—, de pagarlle ao compañeiro, de falar e negociar co cliente, de que todo estea en orde, e o

compañeiro simplemente aparece alí á súa hora e non se ten que preocupar por nada; ela a cambio busca que a chame ese compañeiro cando haxa unha interpretación. Tamén é certo que se a ela lle chega unha interpretación de francés, de italiano, ou doutra lingua coas que non traballa, como está a asumir os procesos de xestión que hai que facer, si leva unha comisión. Non ten problema de falar de diñeiro; a comisión é baixa no seu caso; se ela lle cobra ao cliente 450 euros por unha xornada completa, o intérprete cobrará 430, esas son as cifras nas que se manexa. Hai de todo, conclúe, pero pensa que non hai que ser tan duros.

Baxter respóndelle que o seu caso é diferente, porque non é o mesmo que unha empresa te contrate como intermediario a que ela vaia tamén como intérprete; interésanlle máis as axencias. Martín explica que a axencia tamén ten que cobrar pola xestión e Baxter insiste en preguntar canto cobran esas axencias.

Cordero, no seu caso, hai anos que non traballa como tradutora ou intérprete, leva moitos anos dedicada á xestión de proxectos, pero tamén traballou como tradutora e algunha vez como intérprete (e foi daquela cando se deu de conta de que non era o dela). Con isto quere dicir que comprende a situación. Non tivo o pracer de traballar con Baxter pero hai persoas alí presentes que traballaron con ela e ela sempre respectou as tarifas, en ningún momento regateou nin baixou os honorarios.

Evidentemente Cordero ten que sacar unha comisión, porque ten unha empresa que manter e empregados. En España o sistema fiscal non favorece aos autónomos nin ás pequenas empresas, xa que logo, cómpre sacar unha comisión. Asemade, as empresas invisten moito diñeiro en mercadotecnia, en mantemento da web, en SEO, en SEM, en todas as licenzas para os traballadores (de xestión, Trados, Office, OCR...). Por outra banda, nas interpretacións é nos proxectos nos que menos gañan. No seu caso, cando ten unha interpretación, vai ver a sala e comprobar, co técnico, as súas condicións; deciden onde e como se colocan as cabinas, revisan, está no día do evento... Os orzamentos de interpretación hai que refacelos ata dez veces, porque mudan mil cousas. Algunha vez lle pasou que a fin de semana anterior a un evento que empezaba un luns, o venres ás dez da noite, cunha interpretación a moitísimas linguas, que ía ser consecutiva, de súpeto o cliente dáse de conta de que é simultánea; iso supón toda a fin de semana de mudanzas; moitos dos intérpretes que estaban precontratados xa non serven; son moitas horas de traballo para as empresas tamén, por iso insiste en que, se non lle sacan diñeiro... por amor á arte non o facemos, teñen que tirar un beneficio. Ela pasou por varias empresas de tradución, antes de ter a dela, e, aínda que hai empresas que non respectan as tarifas, a súa experiencia é que se respectan uns honorarios dignos como tónica xeral e as tarifas poden diferir en apenas cinco ou dez euros arriba ou abaixo; isto é, non hai grandes diferenzas no que respecta á interpretación (a tradución é outro caso á parte).

Ademais, persoalmente, Cordero, os seus compañeiros actuais e pasados, os seus xefes, respectan moito o traballo de interpretación e velan por el. Ela, se contrata unha intérprete, é a primeira que quere que as intérpretes teñan as mellores condicións do mundo para poderen traballar ben; porque,

ademais, se os intérpretes o fan mal, non lle van dicir que estaban a corenta graos ou que non tiñan visibilidade do escenario, vanlle dicir: «isto está mal, os teus servizos son unha merda», perdoando a expresión. E sempre chegan as queixas, nunca chega o que se fai ben, así que, nese sentido, cando se fala de flexibilidade —ela non falou dela pero empatiza co que se dixo— pensa que non se referían aos honorarios.

Trevisani intervén para darlle a razón a Cordero e dirixirse a Baxter: «tíveches moi mala sorte porque eu, esas situacións que viviches non as vin na miña vida e non discuto que sexan verdade; tes todo o dereito a esixir a quen te contrate non traballar nesas condicións, todo o dereito». Parécelle arrepiante o relatado por Baxter e non se pode consentir. Con respecto ás tarifas, Trevisani afirma que os OPC tamén levan dez anos sen subir tarifas, o que non significa que estea ben nin que haxa que conformarse.

Cando se refería á flexibilidade, Trevisani quería dicir, por exemplo, a que, nunha tempada na que as cousas pintan feas hai que adaptarse e deixar esa tarifa —que probablemente sexa inxusta porque o IPC sobe e a nómina non, pero durante estes anos de crise terrible a deles tampouco subiu—. As empresas viviron situacións dramáticas e algunhas tiveron que cerrar; ela ten dez persoas empregadas e viuse na situación de que ou ían tres á rúa ou renunciaban ás extras; daquela, houbo unha renuncia colectiva e durante tres anos non se puideron pagar esas horas; foi un acordo colectivo marabilloso do que aínda se emociona ao se lembrar: fixeron un sistema de banco de tempo. A iso se refire con flexibilidade; cómpre ter imaxinación; arranxouse así e esta situación mudou para ben, pois xa saíron todos do pozo pero así foi durante tres anos. E cóntao con orgullo —recoñecéndolle a Baxter: «dirás: que explotadora», pero non (nin a cobraba ela nin a cobraron os demais, foi tarifa plana para todos)—.

Ela non pensa nin di en ningún momento que os intérpretes teñan que cobrar menos pero si que se viu (nunca nunha situación técnica como a que viviu Baxter), por exemplo, en situacións, esporádicas, nas que quedar uns dez ou quince minutos de máis era un problema ou recibiu unha mala cara mentres o cliente lle suplicaba que non marchasen porque había un faladoiro moi interesante. Se a flexibilidade está relacionada coas comisións, ela non ten inconveniente en falar claramente ao respecto, aínda que non sexa un tema amable; no seu caso, a tarifa que se lle dá, como entende que é a tarifa oficial, nin se lle ocorre subila e ela queda cunha comisión do 5%, que é coa que adoita traballar cos intérpretes. Porén, lamentándoo moito, ten que recoñecer que lle parece pequena, pois pensa que o mínimo, por todo o que Cordero xa explicou, sería un dez por cento, para estar nunha situación de maior equilibrio cos intérpretes.

Domínguez intervén para apuntar que precisamente o 10% foi o que se recomendou sempre desde a AGPTI e aclara que, aínda que xa hai moitos anos que non se publican os resultados dunhas enquisas que se facían para ver o que estaban a cobrar as persoas asociadas —por mor de cuestións de competencia (houbo varias asociacións ás que multaron por facer públicos os resultados desas enquisas porque a comisión de competencia entendía que era pactar tarifas e intervir no mercado)—, daquela, cando eran públicas, nesas

tarifas das que fala Baxter —porque, efectivamente seguen iguais dez anos despois, cando son moito máis baixas que as do resto de España, ou polo menos que Madrid e Cataluña que é o que coñece ela—, xa se falaba dun dez por cento («ata un dez por cento de desconto») para os intermediarios, dez por cento «como máximo» pero sempre a cifra que se propuña era un 10 %.

Trevisani, coas empresas coas que traballa ten un cinco, o que lle crea un trastorno e explica por que: á parte da estrutura humana grande (necesaria para poder organizar grandes eventos e que te contraten para eles, así como contratar provedores), todos somos persoas e temos que comer todos os días, por iso o seu compromiso na súa empresa é que as autónomas cobren a trinta días e iso sempre se respecta, aínda que se cadra ela cobra o congreso a noventa ou cento vinte días, algo moi habitual. A iso refería con flexibilidade, a eses pequenos matices. Ela reclama ese dez por cento, a cambio de que se entenda que ás veces tardan moito en cobrar e fan de banco durante tres meses. Ademais, o intermediario fai máis que chamar e mandarte a traballar: pide ponencias, información sobre o que se vai falar, actualización... «E buscar o cliente», intervén Martín, «pois non chegan e petan á nosa oficina». Trevisani concorda con ela, e conseguir o cliente, efectivamente, porque eles defenden a necesidade de que estean os intérpretes e ela si que considera que é xusto pór un dez por cento. Volve lamentar o vivido por Baxter —«historias para non durmir», en palabras de Domínguez, quen lle dá a palabra a Reimóndez e Piñón, intérpretes presentes tamén no público.

Reimóndez concorda con Baxter no que respecta á necesidade de flexibilidade, pero déixao para a mesa redonda seguinte, na que participa como relatora, aínda que lle dá a impresión de que viven en mundos paralelos, porque o estado das cabinas en Galicia —como xa dixera Domínguez— e as cuestións dos cinco minutos, media hora ou ata unha hora de máis, son cousas habituais na súa práctica e ás veces son demasiado flexibles. Reimóndez fai fincapé no feito de que as intérpretes son as primeiras que defenden a profesión: primeiro porque están alí, co seu corpo, nos eventos, son as que dan o servizo profesional e as que moitas veces teñen que falar con clientes —non só as empresas intermediadoras— e teñen que presentar moitas veces en que consiste o seu labor. A AGPTI leva facéndoo xa vinte anos e pensa que é moi perigoso — sobre todo porque hai alumnado presente— que quede no aire a idea de que non fan nada por defender a profesión e precisan adaíles, porque lle parece inxusto e incerto. Son as intérpretes quen falan con clientes, con persoas, a través da asociación en moitos eventos e se non cadran cos axentes pensa que a responsabilidade, se cadra, é polas dúas partes, non só pola das intérpretes.

Ademais, Reimóndez opina que se invisibilizan moito as condicións nas que se interpreta: o traballo tamén implica —ademais de estar en cabina, que consome moito tempo, non só no espazo físico no que se fai, senón antes ou despois— a carga engadida de explicar permanentemente o que fan e que a xente non pense que se dedican ao teatro. Pensa que é importante que quede dito no auditorio: as profesionais da interpretación son as primeiras que defenden a profesión e por iso crearon a AGPTI, a pesar de seren autónomas e de todas as dificultades engadidas que teñen, para colectivizar a defensa da

profesión. E está moi ben que todas a defendan porque todas teñen un papel importante pero preocupáballe que quedase no aire a idea de que as intérpretes non fan nada por dar a valer o seu traballo, cando non é así: «estamos todos os días coas mediadoras, cos clientes finais e coa sociedade en xeral explicando, unha e outra vez, a que nos dedicamos e por que cobramos o que cobramos»; porque hai motivos claros, igual que se acababa de explicar moi ben por que é necesaria unha comisión —e cando se fai o traballo de mediación é lóxico cobrala—tamén é moi importante explicar, e iso fano as propias intérpretes, por que cobran as tarifas que cobran e por que, igual que cando se compra un teléfono móbil por dez euros xa se sabe que non vai facer ningunha chamada, pois o mesmo pasa que cando unha intérprete cobra cen euros por un servizo, xa se sabe que non é profesional, só polo prezo que dá. Entón, todo ese traballo tamén o fan as intérpretes, diariamente, e mais coa súa presenza e a súa profesionalidade nos eventos e simplemente quería que quedase iso dito, porque lle preocupa esa mensaxe sobre todo porque se está a falar ante alumnado.

Trevisani intervéñ para aclarar que ela non quería transmitir a idea da que fala Reimóndez e descúlpase se así o fixo, pois non era a súa intención. Pensa que na mesa, desde o primeiro momento, se defendeu o traballo de interpretación e mesmo se puxeron exemplos de como defender a necesidade de que sexan as profesionais quen cobren ese servizo fronte a quen non o son, como o exemplo de había uns anos do que falara. Cre que o bo do encontro é que por primeira vez sentan e escóitanse e contan as cousas; por suposto que non pretendía agredir, nin moito menos; leva toda a vida defendendo as profesionais da interpretación. Si pode que faltara comunicación co colectivo de intérpretes desde o mundo OPC; probablemente o encontro debería suceder antes pero xenial que acontecera xa. Non lle gustaría que se quedase coa percepción que acababa de transmitir Reimóndez, porque o respecto cara ao colectivo de intérpretes é solemne, porque son imprescindibles.

Piñón, intérprete, intervéñ desde o público para agradecer as achegas da mesa e centrarse na cuestión dos horarios e a flexibilidade. Concorda con Reimóndez en que as intérpretes son as que están alí fisicamente e moitas veces non se fala de que é un traballo moi físico, á parte dun traballo moi canso física e mentalmente; entón, o tema de dez, quince minutos... Claro que poden ser flexibles, pero ás veces eses dez ou quince minutos veñen despois dunha conferencia solta dunha hora ou hora e media e pode haber casos nos que dez ou quince minutos son un mundo, mesmo fisicamente e para a saúde do intérprete. Quere recalcar que non é unha cuestión de capricho nalgúns casos. E outras veces pídeselles flexibilidade nos horarios en modalidades de interpretación que non son simultánea, por exemplo, pídesse: queremos unha intérprete acompañante, ten que estar oito horas acompañando nunha visita, e esa visita convértese nunha consecutiva de oito horas cun só intérprete. Ela tivo que aprender a defenderse moito nos seus vinte anos de carreira porque non quere ter un ictus etc.; pode parecer un pouco esaxerado pero, por exemplo, ela ten un problema de hipertensión e descubriuno nunha cabina, porque lle empezou a dar unha especie de taquicardia e foi nunha conferencia solta. Comprende que desde fóra ás veces poida parecer un capricho pero realmente

é algo moi físico e as intérpretes saben o que precisan. É habitual, por exemplo, que unha interpretación de acompañante se converta nunha consecutiva, ou que se utilice o sistema *infoport* como se fose algo que puidese facer calquera, cando realmente é como unha simultánea, moitas veces. «Ou peor, é un horror», apunta Martín desde a mesa. Ou peor, continúa Piñón, efectivamente, porque ás veces estás na sala e non oes ben. Entón para ela sempre se necesitan dous intérpretes, e cando traballa con *infoport*, aquí, e fóra de Galicia, sempre se considera —e se paga— como unha simultánea.

Cordero tamén salienta máis adiante, citando a Piñón, que cómpre ser conscientes do grande estrés mental polo que pasa un intérprete, que ten que estar o suficientemente nervioso como para estar esperto as oito horas ou o tempo que teña que traballar, pero non tanto como para que eses nervios lle impidan perder o fío, porque con que se despiste nunha frase, perde o fío do discurso. Require moito adestramento, un nivel cultural moi alto porque nunha ponencia hai alusións culturais e iso é algo que non todo mundo é quen de facer; hai moita xente que estuda tradución e interpretación e non todo o mundo vale para intérprete, só uns poucos dan feito ese traballo. É un traballo de excelencia e por tanto, hai que pagalo como se merece.

Domínguez pensa que o feito de que as persoas da mesa pidan flexibilidade reflicte que parten dunhas condicións dignas —que hai xente que as dá— e iso é algo bo, pois tamén dixeron que había que dicir que non; por iso o da flexibilidade o toma dun xeito máis propositivo que de crítica destrutiva.

2.2 Interpretación desde e cara ao galego

Un alumno intervén para trasladar a súa decepción polo tratado na mesa redonda, que lle pareceu unha terapia de grupo e ao que non lle viu moita utilidade. Pregunta polo traballo coa lingua galega, porque se falou de que hai traballo, que crece e está moi ben en Galicia e dos prezos, nos que se está mal, e el, que estuda en galego, quere saber que tipo de traballo hai con galego e o volume, porque se din que están traendo moitas empresas de fóra do país, entende que a interpretación ao galego é escasa ou case nula. El será flexible e aínda que de entrada pensa «o castelán para os de Castela», se ten que traballar en castelán, farao, pero gustaríalle saber cal é o volume de traballo que hai en galego.

Intervén Domínguez, salientando o positivo e extraordinario que lle resultaría a ela cando estudaba ser testemuña dunha terapia así e agradece a intervención. Cordero toma a palabra para contar que ela pensa que a demanda de interpretación de galego só a tivo unha vez debido a que todas as persoas galegofalantes entenden tamén castelán e non ao revés. Tradución si que algo máis pero interpretación de galego, aínda que si se fai, ela tivo moi pouca demanda. Domínguez pregunta se se ofrece, ou se xa se dá por feito que se interpreta ao castelán cando se pide o servizo, porque moitas veces, explica, piden «intérprete de inglés (xa, se din intérprete é moito) e xa se dá por feito de que é ao castelán», pregunta. Cordero di que se ofrece como calquera outro idioma pero, normalmente, cando se fai un orzamento para un servizo de interpretación nun evento, e queren reducir custos, no primeiro que escatiman é en galego porque dan por feito que todos os galegos que están no evento van

entender tamén castelán, así que eliminan o custo (a xornada completa dun intérprete pode ser arredor dos cincocentos euros), o do galego.

Trevisani di que ese foi un dano colateral terrible da crise. A última vez que ela tivo catro idiomas, con tradución ao galego, foi no 2010. É certo que o primeiro motivo foi económico, foi a crise desapiadada, e agora, como se supón que, efectivamente, ao saber falar castelán, quen é galegofalante o entende perfectamente, é moi raro que o pida. Parécelle importantísimo, mesmo sen ser ela galegofalante, e a última vez foi no 2010, nada menos, nun foro gastronómico. Así que por esa vía, facendo un exercicio de realidade, está complicado, vivir da tradución en galego... moi complicado. Cordero pensa que son moito máis proteccionistas os cataláns e os vascos. Tamén dependía do momento político; exactamente, houbo un momento co bipartito no que a administración contrataba moitísima tradución ao galego, continúa Trevisani. Agora mesmo, aínda que hai sensibilidade cara á lingua, non é a mesma, evidentemente, e non se quere meter en temas políticos, pero efectivamente, non é a mesma, dito dunha maneira moi suave. O galego caeu practicamente do circuíto de interpretación profesional.

A Martín nunca lle pediron interpretación cara ao galego. Si é certo que hai congresos nos que hai políticos que falan galego e hai que interpretalos a francés e a inglés. Practicamente nunca se fai galego-castelán porque, ao final, a cabina está para facer a inglés e a francés, e entón non se pode interpretar. Ela soamente interpretou de galego a español unha vez. Houbo un par de veces, fai memoria, no que había unha cabina solta e ofreceron facer a interpretación a galego (non se acorda por que) e dixeron: non, non (con cara de desprezo) e creo que se fixera portugués ao final —afirma dirixíndose a un intérprete do público—; isto é: ofreceran facer interpretación co galego e dixerónlles que non.

Domínguez explica o caso ao que se refire Martín, que lembra perfectamente pois ela foi unha das intérpretes que estaba na cabina. «Isto pasa moito e seguro que vos interesa. Pode ser que o galego de entrada estea moi invisibilizado, non?, porque ou non se demanda, ou non se ofrece pero dáse por feito. Entón, ás veces, nos congresos, a parte institucional de inauguración ou de clausura, etc., aí si que está presente o galego. Entón, por iso, cómpre ter intérpretes de aquí tamén, ou que polo menos teñan un coñecemento pasivo do galego, para poderen interpretar cara a outras linguas, nos congresos». E o caso do que estaban a falar no que ela tamén estaba presente foi precisamente porque había cabina de portugués. Entón: que facían as intérpretes da cabina de portugués cando falaban en galego? Interpretaban...? Daban por feito que os portugueses ían entender galego e, xa que logo, interpretaban ao castelán, porque había moita xente do resto de España? Ou interpretaban na cabina de portugués ao portugués, porque se entendía que o galego era outra lingua, que nós tamén a falabamos e estábamos en cabina portuguesa e interpretabamos ao portugués? Este foi o quid da cuestión, falouse cos organizadores e non tiveron en conta o resto dos castelánfalantes, dos casteláns que non sabían galego; tomaron o galego coma se fose castelán e non lles importou que o resto da xente non seguise ben o discurso, aínda que no resto de relatoras escolleron castelán como lingua de traballo das cabinas (castelán-inglés, castelán-francés,

castelán-portugués) así e todo, cando falaron en galego, desapareceu o castelán, porque nas demais cabinas facían portugués, francés e inglés. A Martín o que máis lle chama a atención neses casos é o «nah, es gallego, da igual», tómano así, mesmo cando ela non é galegofalante.

Vallina, sobre o galego, di que eles empregan máis tradución, porque, ao fin e ao cabo, son administración pública. É verdade que a interpretación en galego é escasa a que lles solicitan. Domínguez pecha o tema resaltando o acaído que resulta, e que se cadra se pode retomar na seguinte mesa redonda.

2.3 Experiencias con interpretación remota, novas tecnoloxías e o futuro da profesión

En calquera caso, Trevisani queda desconcertada pola insatisfacción do alumno, que non lle gusta e preguntalle que bota en falta, que non dixeron ou si esperaba. «Pregunta», dille Martín. O alumno quería saber do galego porque estuda en galego e ese era o seu interese. Parécelle que houbo unha competición por quen o pasou peor e viviu máis situacións dramáticas e persoalmente sae pensando que, se xa tiña poucas expectativas polo país onde vive, agora ademais pensa que vai estar a corenta graos nunha cabina e vanlle pagar pouco así que preguntase que facer, porque agora que está a acabar a carreira non vai cambiar e ademais gústalle o que fai.

Trevisani respóndelle que o que se escoitou foi algunha situación real de malos tempos para a lírica, que os houbo e cre que está ben que se saiba que existiron. Sobre o futuro — porque o público é novo—, diríxese ao estudantado para transmitir que se valora moito aos intérpretes, son moi necesarios e agora a loita debe ser a dignificación do seu traballo, igual que a do dela, de OPC. O mundo de organización de feiras, congresos e eventos (MICE) ten futuro en Galicia pero non é fácil, ningún sector o é. Engade que daría igual se estudase medicina ou unha enxeñería, o alumnado tería que enfrontarse a un MIR, tería que poñer o lombo, traballar duro para ter un bo traballo. No entanto, Galicia está moi ben considerada no mercado nacional. Escoitáronse os lamentos porque estes anos foron duros —non foi unha queixa, foi unha realidade, do punto de vista das intérpretes e do das organizadoras de congresos—; escoitar iso parécelle interesante para o alumnado. Só dixeron que non foi fácil —hai que pelexalo cada día— pero o resumo é «Galicia ten futuro MICE; xa que logo, vós o tedes», independentemente de que o galego teña pouco, desgrazadamente, conclúe Trevisani.

Con respecto á interpretación á distancia, Piñón afirma que pode funcionar peor ou mellor pero ela ten moi boas experiencias. Mesmo moitas veces é mellor que estar na sala de conferencias porque depende da sala de convencións, de como están as cabinas. Ás veces traballas nun pazo de congresos pero estás nunha sala á parte, cun monitor e tampouco ves o relator. Ten varias experiencias con interpretación remota e mesmo puido dirixir a pantalla directamente ao relator ou ás diapositivas ou velas directamente, cousa que ás veces, cando estás alí fisicamente é moi difícil —vese fatal, óese fatal e non podes nin ver os beizos do relator nin as diapositivas—. Foron distintas experiencias. Algunha vez a fixo desde a casa, interpretando para un congreso en Barcelona, e outras veces, cunha axencia de tradución e interpretación, que

dispón de cabinas na propia axencia e fano remoto pero sempre mandan unha persoa alí. Xa que logo, ten moi boas experiencias e pensa que si que é o futuro e o presente, case, pero claro, depende que haxa todo ese equipo, e que sexa bo e que arroupe aos intérpretes que están interpretando. Ela fíxoo para congresos médicos e foi ben. En conclusión: non sempre a presenza física das intérpretes alí quere dicir que as condicións vaian ser boas.

Intervén unha persoa no público e di que pertence á empresa privada, contrata tradutores, intérpretes, que o futuro é pensar en traballar en conxunto e abre o melón —co que espera saír vivo de alí, bromea— da tecnoloxía que substitúa aos profesionais da interpretación. Pregunta: que vai pasar se o día de mañá, tendo en conta que a partida de interpretación orzamentaria para a interpretación é tan alta, aparece un Steve Jobs e monta un aparato que traduce idiomas...?

Cordero responde que todas as ferramentas están programadas por lingüistas, polo que sempre vai haber unha parte humana que primeiro as programe e despois o revise. Ademais, ela veo como unha axuda para o futuro: cada vez hai máis demanda de tradución e moita máis da que dá tempo a traducir e ela pensa que as máquinas veñen como aliadas para axudarnos a abarcar máis traballo en menos tempo e a mellorar a calidade, pero en ningún momento ve que vaian poder substituírnos porque tanto a tradución escrita como a interpretación son procesos cognitivos: trasládanse conceptos dun idioma a outro e pensa que as máquinas aquí van axudar pero que sempre imos facer falta. Así que para o estudiantado, «non vexades un futuro negro, todo o contrario: eu vexo un futuro brillante con moitas oportunidades para facer un bo traballo entre todos, cunha parte máis artificial e outra máis humanista».

Domínguez pecha o debate agradecendo a participación das relatoras e facendo fincapé nas coincidencias e na posta en común de necesidades como primeiro paso para a mellora da profesión.

3. A visión das profesionais da interpretación

A segunda mesa redonda reuniu catro profesionais de prestixio do mercado galego, Michael Skinner, María Reimóndez, Iria Castro e Tania Souto e a moderación correu a cargo do doutor Luis Alonso Bacigalupe, decano e profesor de interpretación, quen comezou presentando as persoas convidadas e pedíndolles que contasen como empezaron na profesión para ilustrar o alumnado.

3.1 Traxectorias profesionais

Michael Skinner, intérprete de longo percorrido, é licenciado en historia da arte pero tamén fixo algunhas materias da licenciatura en tradución e interpretación. Chegou ao mundo da interpretación por casualidade. O seu pai é bilingüe inglés-castelán (criouse en Arxentina pero é de orixe británica) e a súa nai, galega, quixo que nacesse en Galicia. Naceu en Vigo e séntese moi identificado coa súa terra malia sufrir xenofobia de pequeno polo seu nome estranxeiro; de feito, pasou de oír «ti non es de aquí» a «ti como falas galego?». Sufriu acoso escolar de neno e, a partir dunha experiencia horrible diante de miles de alumnos do seu colexio, colleulle medo a falar en público; por iso

se sente moito máis á vontade na cabina de interpretación simultánea. Un día, cando traballaba na Televisión de Galicia como axudante de produción, chegaron unhas persoas dun programa que tiña un convidado estranxeiro para dicirlle «se podía facer aquilo que saía no programa de... esa cousa de que pos uns cascos e vas repetindo e non sei que...». El probou e foi ben (tiveron que repetir algunhas tomas por problemas técnicos) e foi o intérprete, por exemplo, das intervencións de Peter Arnett desde Bagdad.

Cando terminou o seu contrato na TVG, unha persoa de Madrid fíxolle unhas probas e díxolle que valía para o oficio. El fora facer uns exames da Comisión Europea en Madrid pero fíxoos con resaca e chulería e non o admitiron porque pensaron que non tiña o perfil. De todas formas, el prefíre a chuvia viguesa polo que gastaría o soldo en viaxes desde Bruxelas, así que empezou a traballar de intérprete por casualidade e logo, foi enlazando polo boca a boca. A el o de petar na porta (coa onomatopeia “toc, toc”) lémbrralle ao trastorno obsesivo compulsivo, que se cadra ten, como moitos outros trastornos que teñen as persoas que se dedican á interpretación pola mala vida que levan.

María Reimóndez é licenciada da facultade e considérase afortunada por saír ao mercado cando só traballaba Skinner e, no seu caso, tivo a sorte de que este lle dixó que valía para o oficio e ela tiña claro que era a súa profesión, que ama profundamente, que a fascina: «que che obriga a estar permanentemente ao día, a estudar, a moverte, a saír». Hai moita xente que non vale para interpretar, ás veces por capacidades técnicas e outras polo tipo de vida, porque os nosos horarios son moi distintos aos da xente que se dedica á tradución escrita. Tivo a sorte de saír nese momento, hai xa máis de vinte anos, e atopar a persoas que andaban á procura de xente. Na súa visión histórica do mercado, da que falará despois, si é certo que, por desgraza, percibe unha destrución de mercado nos últimos tempos.

Unha característica especial na súa formación é que é licenciada por galego, de feito sempre di que ela só fala castelán cando lle pagan. É certo que a maioría das cabinas que se contratan son cara a castelán pero tamén, como intérpretes hai capacidade para incidir nas cousas e hai moitos traballos onde por lóxica lingüística, a lingua que utilizan, independentemente da que apareza no contrato, acaba sendo galego, polo contexto no que se está a traballar, non tanto nas cabinas, pero si en moitas roldas de prensa, en visitas, en formacións... si que teñen capacidade para facer moitas cousas, déixao aí e logo xa dirá para que.

Iria Castro licenciouse en 2012 na facultade e despois fixo un mestrado en comercio internacional e traballou noutro sector ata decidir dedicarse ao que quería: á tradución e á interpretación, que foi a súa carreira e era ao que realmente quería dedicarse. Comezou traballando só de tradutora porque ela, naquel momento saíu coa idea de que o mercado da interpretación era moi pequeno, que nunca ía traballar de intérprete... e non é certo; hai que ser perseverante e buscar as oportunidades porque si se dan. Un antigo compañeiro de carreira contactouna porque traballaba habitualmente con el como tradutora para unha axencia e precisaba unha compañeira de cabina e díxolle «Iria, ti animaste?». E ela dixó que si de cabeza. Levaba seis anos

sen entrar nunha cabina pero a cousa saíu bastante ben e desde hai dous anos traballa habitualmente como intérprete.

Castro tamén é licenciada por galego e antes pensa que quedou un pouco a idea de que nunca se contratan servizos de interpretación cara ao galego e non se fai, é probable. Pero quere salientar que non só os intérpretes licenciados por galego, senón os intérpretes de Galicia e que son galegos, en xeral, é algo moi habitual que se entenda que coñecen o portugués e que traballamos co portugués, téñano ou non de lingua pasiva. É algo bastante habitual e ela xa o atopou en varios congresos: que, como es galega, automaticamente vas saber interpretar de portugués. Noutras palabras: é algo que se podería ver como unha vantaxe, digamos, a pesar que sería mellor que tivésedes portugués como lingua pasiva, sobre todo para entender algúns acentos. Pero gustaríalle salientar que é unha vantaxe engadida.

Estudou a licenciatura de tradución e interpretación en Vigo e fixo todas as materias de interpretación que podía. Tiña como lingua C alemán e fixo simultánea de alemán —a pesar do desastre que foi aquilo—, simultánea de portugués, fixo todas as materias posibles para poder formarse. E hoxe, como dixera Reimóndez, hai que seguir en continua formación porque se tratan moitos temas cando se traballa.

Tania Souto di que lle fai moita ilusión participar porque é un pouco *guiiri*, ao ter o groso da súa experiencia fóra da terra e non tanta coma os demais relatores, nin sequera como Castro, no mercado galego. Faille moita ilusión porque aquí comezou todo e tamén por compartir mesa con esas institucións que ten ao lado (referíndose aos demais membros da mesa). Ela comezou en Vigo, tamén por galego e despois, por diversas circunstancias persoais, marchou. Estivo principalmente en Italia, rematou a licenciatura en Barcelona e logo fixo o posgrao en París, no ISIT, e unha cousa levou a outra.

Antes o alumno que falou dixo «aquí estades todos falando das vosas cousas e nós non entendemos nada». Pois ela pensa que vai ser así moito tempo, porque tamén, cando se traballa, o modo de chegar ao mercado e de traballar está feito de acontecementos fortuítos. Porque ela, por exemplo, estivo vivindo e traballando sobre todo, os últimos vinte anos, en París. E alí tamén lle chega moita xente que acaba de licenciarse, e que está comezando —e sobre todo cando ían españois puñanos en contacto con outros intérpretes e preguntábanlle: como facemos?— e nunca sabe moi ben que responderlles. Sempre lles di: «ser bos compañeiros e facer moi ben o voso traballo». Con “ser bos compañeiros” —que se cadra soa un pouco a “unicornios e corazonciños” cando non se refería a iso—, e está un pouco feito “á francesa”, eufemisticamente, quere dicir respectar tarifas, non quitarlles os clientes aos demais —cousas que, claro, para os profesionais xa se dan por feito pero se cadra para os estudantes non.

Isto é relevante porque case todos comezaron a traballar por casualidades, por estar no momento e no lugar adecuado, os contactos etc. Por exemplo, en París, que é un mercado moi distinto ao galego, por motivos obvios —xeograficamente está situado nun lugar que apaña moito para facer reunións, non só grandes congresos como aquí, senón reunións máis pequeniñas, tamén porque os franceses valoran moito a súa lingua e existen interpretación e por

moitos motivos— e hai moito volume de traballo. Alí, por exemplo, queren poñer máis filtros e entón tense moito en conta de que escola vés, se estás na AIIC... e ao final os compañeiros máis novos —non os da vella escola— din que o diploma —porque alí se fala moito de se se ten ou non o diploma— cho dá o mercado e, se non, o compañeiro. Porque ao final, a maioría do traballo chégache así.

Ela está contentísima de coñecer todas as persoas que fan de intermediarias que participaron na primeira mesa, que non coñecía —agás unha— porque é verdade que hai pouco diálogo; aquí podería parecer máis doado, ao ser Galicia máis pequiñiña pero mesmo aquí pensa que a maioría do traballo chega dos compañeiros, entre xente coñecida e contactos. Por iso, cre que o mellor para traballar é ser bo compañeiro, non só traballar ben, senón tamén respectar o traballo. Ademais, está segura de que todos os que se dedican a este traballo é polo amor á arte de interpretar —ademais hai que pagar facturas, claro— pero pode ser moi inestable, crear moita inseguridade... (ten que ser unha paixón, porque se non, non se fai). A pesar de que a cousa estea aquí medio “grisácea” ás veces na interpretación, anima ao público a seguir adiante se o ten decidido. «Non é que cousa estea moi boiante no mercado pero é o que hai», remata.

3.2 Radiografía do mercado galego desde a crise

Alonso Bacigalupe propón varios temas de debate relacionados co mercado: a temática, o ámbito e a cantidade de traballo, as linguas en xeral e o papel do galego en particular, a procedencia das intérpretes, as modalidades de interpretación, as diferenzas entre mercados ou a posibilidade de que se prescindira da interpretación polo emprego dunha lingua franca coma o inglés.

3.2.1 O mercado galego vs. o parisino

Souto céntrase na comparación con outros mercados —sobre todo o de París e o europeo— co galego. Ela chegou no 2010, intentou traballar en Galicia e ese ano dábase unha boa conxuntura pois era a presidencia española da UE (traballa de cando en vez para a Comisión Europea), era o Xacobeo e tiña traballo. Porén, a partir do 2011 houbo unha caída en picado. E entón marchou de novo porque na asociación á que pertence, AIIC, hai un concepto de domicilio persoal, profesional e fiscal separados e, xa que logo, podía vivir en Galicia e ter o domicilio profesional en París, como fixo, coa posibilidade de cambialo cada seis meses, non menos. Daquela foino cambiando para poder vir de cando en vez a Galicia e intentar traballar aquí, para ver como ía a cousa, e logo marchar para facer cartos e volver, etc. Ese vaivén posibilitoulle contrastar os dous mercados, aínda que, obviamente, non son comparables; como dicía antes, en París, por exemplo, ás veces a xente queda cunha empresa de camioneiros, para facer unha reunición e coller un voo de baixo custo; fana alí no aeroporto e marchan, e así sáelles máis barato que ir en coche da Coruña a Vigo.

En Galicia, cando chegou, a situación chamoulle a atención por estraña (porque a xente lle preguntaba en París polo mercado galego), en primeiro lugar, porque non sabía onde estaba a xente, os intermediarios.

Retomando o tema de petar na oficina destes, ela en París non o tivera que facer porque xa tiña os contactos (tivo moita sorte, traballou moito, desde sempre). En Galicia enviou currículos e ninguén lle respondeu nunca; despois, coa AGPTI e coas compañeiras, si conseguiu traballo. Ela dicíalles que non sabía como ía a cousa en Galicia porque o que vía era que, nos traballos que fixo, non sabía o que me ía atopar: unhas condicións moi boas ou terribles, que as hai (antes dicían que esaxeraba Baxter, non: hai de todo, hai que ir preparados para que haxa condicións malas, aínda que non sempre son malas, senón non farían ese traballo). Compañeiros boísimos, moito, e outras veces outros que, ou ben non se dedican profesionalmente, ou... non saben; moita heteroxeneidade. O mesmo nos intermediarios: algúns que o fan xenial e outros que non teñen nin idea da interpretación.

Souto tamén nomea a «picaresca española», porque non hai moita transparencia, que foi o que máis lle chamou a atención en comparación co mercado de París. Tamén traballou en Italia, en Barcelona, en Madrid e noutros mercados franceses, como Alsacia ou a Costa Azul. Para ela a principal diferenza co mercado galego é a transparencia. Aquí hai, directamente, compañeiros que non queren falar do que cobran, axencias que pagan a cada un algo distinto — cando se animan a falar entre as intérpretes, nunha conferencia: a ti canto che pagan?, xorde— e iso para ela era inconcebible. O mercado parisino ten moitos defectos pero si que hai moita colexialidade —non hai un colexio oficial pero, aínda que as tarifas non poden ser oficiais por motivos xurídicos, respéctanse bastante, poden variar de vinte euros ou así, se varían moito máis é o que lle chaman alí mercado gris ou mercado negro— pero todo o mundo cobra o mesmo nos equipos. Os intermediarios poden permitirse iso en París porque hai máis volume de traballo e normalmente xa saben que da interpretación non van sacar nada, sacan de todo o que acompaña á interpretación.

En resumo, o mercado galego parecíalle menos dinámico pero grazas á xornada vai cunha idea distinta porque se dixo que había moitísimas cousas en Galicia, aínda que ela non sabe quen as fai e gustaríalle moito participar nese auxe. Tamén lle parece que se valora moi pouco a profesión («sempre hai un cuñado que estivo de Erasmus nalgures e que o fai por dous patacóns e así non imos a ningún lado»), e en xeral o propio, como xa se dixo.

3.2.2 Os inicios da profesión en Galicia

Reimóndez relata a evolución da profesión desde que empezou a traballar até o momento actual. Naquela altura, que foi tamén o inicio do mercado profesional en Galicia, fíxose durante moito tempo un gran traballo para dignificar a profesión (Reimóndez, Skinner, Mirás, Santos etc.), de tal xeito que se soubese que aquí había intérpretes de calidade e mudar a crenza, ao xeito daquela outra de que os nenos viñan de París, moi estendida —da que seguramente Skinner terá coñecemento previo— de que só se podía garantir un servizo de interpretación de calidade se se traían intérpretes de Madrid. Naquel mercado empezou a traballar ela e durante moitos anos fíxose moito esforzo por dignificar a profesión, por mostrar que en Galicia había xente que traballaba con calidade e deste xeito chegouse a unha situación de certa estabilidade na que a crenza xa formaba parte do pasado.

Daquela aconteceu a crise e, a pesar do dito na mesa anterior, Reimóndez afirma que moitas axencias comezaron a contratar persoas non profesionais e houbo unha enorme destrución do mercado. Sábese que houbo traballo pero non quen traballaba, aínda que si se sabía que non se cobraban as tarifas nin se cumprían as condicións de traballo. Xa que logo, a xente empezou a ter malas experiencias, porque, como se comentou antes, cando unha interpretación sae mal, todo o mundo o sabe —unha tradución que está mal feita pode ter máis ou menos repercusións pero unha interpretación mal feita é evidente no momento en que acontece—, é unha vergoña para quen organiza o evento e hai casos de escándalo (algúns moi públicos). Daquela, cando as persoas que organizan os congresos en Galicia empezan a ver que as “intérpretes” non ofrecen un servizo de calidade, vólvese á época anterior, a cando ela empezara a traballar.

E agora, no seu caso, e Skinner tamén pode dar conta diso, moitas veces traballan aquí pero chamadas por axencias de fóra, porque se volve a esa mentalidade de que en Galicia non hai intérpretes —coma nas loitas feministas, que se está permanentemente volvendo a reclamar a existencia como persoas—; volvese a unha situación na que é moi importante volver traballar ese aspecto da profesionalidade e de crear colectivamente tamén. E é curioso, porque, como xa se comentou, as tarifas, en Madrid, son máis elevadas e hai uns gastos de desprazamento. Polo tanto, hai algo aí que non encaixa. E para ela é que cando hai unha mala experiencia na organización dun congreso, ao final se vai ao seguro porque o barato, sae mal.

3.2.3 A excelencia e as tarifas como marca de calidade

Skinner afirma que a calidade é crucial e advirte ao alumnado de que cada traballo é un exame no que hai que aspirar a sacar unha matrícula de honra, non se pode facer menos dun sobresaliente (dun oito e medio para arriba), non vale un aprobado raspado —se cadra para tapar un burato, porque é certo que hai veces que a xente vai a algunhas reunións a lucirse, a comer e a beber e non lle interesa moito a comunicación e así pasa a mediocridade que pasa pero máis nada.

Díxose antes que a interpretación é un servizo de excelencia, implica ter unhas capacidades que deben remunerarse de xeito correspondente: é un traballo moi estresante, que implica inestabilidade laboral e moitos gastos (non só as axencias os teñen, tamén os intérpretes: desde a cota de autónomos, que a acababan de subir, a moitas outras cousas). Ademais, cómpre facer valer o que se cobra —porque é o que vai determinar, entre outras cousas, se unha persoa é profesional ou non—, igual que en calquera produto —como o símil do teléfono móbil (se cho venden por dez euros, xa sabes que non vai funcionar)—: un coche non cho van vender por cincocentos euros, pois as intérpretes teñen que transmitir tamén o valor económico do que fan. É imposible ser profesional cobrando unhas determinadas tarifas, igual que se explicou antes o que cobraban as axencias e por que cobraban, as intérpretes tamén teñen que saber explicar por que cobran. As tarifas son unha marca de profesionalidade e parécelle moi importante que o teña en conta a xente que está en formación.

Reimóndez recomenda tamén que o alumnado estude consecutiva porque non todo é interpretación de congresos —hai moitas outras modalidades— e é moi importante saber interpretar nas dúas modalidades porque nunca sabes o que pode pasar nun evento: pode fallar unha cabina e tes que saír alí e como non se teñan as técnicas, a ver que se fai. Ás veces hai encontros bilaterais mesmo con linguas como o alemán, que non é unha lingua moi frecuente. Con esta lingua —da que interpreta, nun traballo en concreto no que se necesitaban tres persoas, recibiu unha solicitude de orzamento dunha entidade (como unha cámara de comercio) para unha visita que ían ter; como son tres persoas as que teñen alemán na AGPTI, fixeron un orzamento conxunto e non se aceptou. Entón: quen fixo ese traballo? Esas son as preguntas que hai que facerse. Porque hai que pensar que a interpretación é un traballo profesional en moitos niveis.

Hai traballo pero quen o fai —é unha pregunta que se fai desde hai varios anos—, porque nos últimos tempos traballa moito máis fóra de Galicia ou a través de axencias que non son de aquí que con axencias galegas, entón aí está pasando algo ao que hai que lle prestar atención. En definitiva, pensa que a situación que relatara —de volta aos tempos en que os intérpretes viñan de Madrid— segue presente no mercado.

Skinner afirma que moito do traballo se pide a academias de idiomas (porque a xente pensa que alí é onde falan inglés) e moitas veces non saben xestionar ben a interpretación nin as súas condicións. Por outra banda, a profesión non está regulada, polo que non se pode falar de intrusión senón de competencia desleal.

Outra cousa que lle aconteceu a Skinner había pouco foi que unha institución pública, para un congreso, pedía que os intérpretes tivesen título ou doutoramento..., algo que lle afectaría a el persoalmente, pois non está titulado, aínda que leva case trinta anos pagando impostos e traballando na profesión. Naquel caso pedían que a xente estivese moi, moi preparada e presentaban currículos pero despois o traballo facíao xente que non ten eses currículos. Quéixase de que non haxa unha fiscalización aí e —á parte de que lle están a quitar traballo a el— tamén estean a malgastar impostos.

Souto retoma a cuestión da competencia desleal por parte de persoas que non son intérpretes. No estado español sae moi caro ser autónomo (hai que financiarse ter fillos e estar enfermos —nunca estamos enfermos—) e iso fai que a xente teña necesidades e se cadra por aí van os tiros... Ás veces non te aceptan unha tarifa, un orzamento e logo sabes que o fixo alguén que coñeces, e por que o fixo?, pois porque cobraría menos (outras veces non). E ás veces tamén testemuñou pouca seriedade por parte dos clientes —pero aí están os intermediarios para ensinalles; e as intérpretes, ao chegaren ao terreo, para facelo sempre de maneira moi agradable e pedagóxica, porque eles non teñen por que saber en que consiste o noso traballo—; forma parte do noso traballo, non só dos intermediarios, educar o cliente, eles non teñen por que saber. Logo ás veces saben e queren facer as cousas mal, entón aí non debemos aceptar.

Souto comenta que en París se respectan moito as tarifas e as condicións. Aquí cando chegou e algún coñecido que tiña un familiar que estaba a estudar tradución e lle pedía consello, non sabía que dicir; chamábana

e dicíanlle: é que estou aquí negociando cun cliente e, claro, eu sempre traballo soa pero isto paréceme xa demasiado. E ela preguntaba: por que traballas soa? «Non podes traballar soa, non podes cobrar menos de x cartos. Non podes facer unha serie de cousas que os que ides comezar nisto, non o fagades.» Compensa máis aceptar un traballo de interpretación cada dous meses e traballar, limpando, como fixo ela, nun hotel, e ir dignificando pouco a pouco o teu traballo e chegar a ter un traballo do que podes vivir, que non andar a tirar para abaixo o traballo por ti e por todos os demais. A iso se refería cando dicía ser bos compañeiros, simplemente a traballar xuntos e cre que a xuntanza vai por aí: intentar falar entre nós, ver que é o que pasa etc.

Ademais, o feito de estarmos nunha rexión periférica xeograficamente fai que os congresos que hai, en xeral, non todos, sexan moi “glamurosos”. A ela, que viña de París, chamoulle a atención e parecíalle todo moi selecto en Galicia. Pensa que é porque implica moitísimos gastos e daquela, cando aquí fan congresos, como van gastar tantos cartos en tantas cousas (voos, hoteis), que non escatimen nas nosas tarifas, porque están xustificadas. Non coñezo ningún intérprete rico, nin os que traballan 200 días ao ano, ningún, porque hai moitos gastos, por diferentes cousas. Está ben pagado pero non son loucuras.

3.2.4 A interpretación ao galego desde o punto de vista das profesionais

En canto ás linguas, variedades e temas, a Reimóndez interésalle moito o galego por convicción política e por igualdade; cando non hai galego nun congreso as persoas galegofalantes non teñen dereito a expresarse na súa lingua. Houbo unha época, durante o bipartito —como se falou antes con datas moi concretas— na que si, desde a AGPTI se fixo moito traballo para que a Xunta apoiase as cabinas de galego, de tal xeito «que se dese un servizo é un dereito que as persoas galegofalantes temos e que se nos quita cada vez que non hai cabina de galego». Pensa que a fusión —da que falaba Castro— do portugués, do galego e o castelán, que acaba sendo o mesmo, tamén é unha maneira de conculcar os dereitos dos galegofalantes, porque ao final dá igual galego, que portugués, que castelán... e suponse que interpretan de todo, cando non é así.

Souto resalta a pouca valorización do propio, incluíndo a lingua galega —non porque ela pule especialmente polo galego, xa que non estivo a vivir en Galicia, pero cando chegou o primeiro que fixo foi apuntarse á Escola de Idiomas ao C1 para refrescalo un pouco e viu que non facía falta—. Estivo por Barcelona e viu que era indispensable ter un bo catalán para traballar, aínda que fose pasivo.

Reimóndez cre, desde o punto de vista da diversidade lingüística, que é importante que haxa cabinas de todos os idiomas, porque, ao final, a xente que non fala a lingua do imperio sempre está en desvantaxe. Ese tamén é outro campo de activismo, no que tamén cómpre dar a batalla como intérpretes. Engade que si hai certos espazos nos que se empeza a ver que, por exemplo, o inglés é lingua de contacto; o que pasa é que «nós temos unha sorte, un pouco desgrazada, que é a hexemonía lingüística do castelán, que lles pasa igual que aos franceses (aos franceses é máis por orgullo patrio, aos españois é

por incompetencia; como non aprenden ningún idioma... moitas veces ten que seguir habendo cabina de castelán porque son os únicos que non falan a outra lingua máis hexemónica, que é o inglés)», apunta.

En relación coa lingua galega, Skinner afirma que hai xa moitos anos que non fai cabina de galego. A última ocasión fora con Domínguez, nun encontro sobre feísmo na arquitectura, alí había moitas linguas: portugués, había de todo. Parécelle moi ben que haxa moitas linguas pero quere aclarar que non se debe confundir o feito de sermos galegos con falarmos portugués. A el custoulle bastante aprender portugués, sobre todo o de Portugal —aínda que o de Brasil tamén, segundo que acentos— e non se pode asumir que, por sermos galegos, alguén pode falar portugués alegremente porque se está a quitar traballo a unha persoa que ten esa combinación lingüística (esa cabina).

Castro, con respecto do portugués, quere aclarar que ela non se ofrece, por ser galega, como intérprete de portugués, senón que moitas veces o organizador do congreso non diferencia —ou o orador portugués lle dixo que ía falar en castelán e despois chega e fala en portugués, porque asume que como estamos aquí pegados, xa sabemos—; ese caso podería darse, a pesar de que non lle quere quitar o traballo a ninguén de portugués. Entón, se ao final o podes facer, sacas o traballo adiante pero claro... «non é que nos vendamos como tales, senón que moitas veces os organizadores non o saben e o orador fala e ao final hai que sacar o traballo».

3.3 Dedicarse á interpretación: que é unha boa interpretación e como chegar a vivir do oficio

Skinner concorda con Souto na importancia do fortuíto: as coincidencias e as casualidades funcionan moito e o diploma dácho o mercado e o compañeiro, desde logo. Pode haber xente con moito título pero... eu sempre comparo: podes aprender o código de circulación de pé a pa pero despois colles un vehículo e na estrada es un desastre, ou podes saír cunha licenciatura en medicina pero a neurocirurxía chegan ben poucos porque é unha cousa moi delicada.

Bacigalupe resume o falado facendo fincapé no feito de que o mercado sempre estivo moi mal e nunca foi obstáculo para que a xente puidese vivir da interpretación (cita o profesor LUGRÍS nunha cerimonia de gradación) e na necesidade dos contactos e en agardar a oportunidade e aproveitala con moi boa nota, pois se espera que os intérpretes fagan un traballo excelente. A continuación, pregunta polos parámetros ou factores que se valoran para caracterizar unha boa interpretación: que é o que máis aprecia o público do traballo das intérpretes?, que é o que fai que o voso traballo sexa bo?, pregunta ás relatoras.

Skinner responde citando na lingua do imperio anglosaxón: *interpreters have but two regrets, when you hit, no one remembers, and when you miss, no one forgets*; isto é, «os intérpretes só temos dous lamentos, cando damos no cravo, ninguén se lembra, e cando nos equivocamos, ninguén se esquece». Daquela, hai que coidar o detalle ao máximo. Para dar unha boa prestación, hai que entrar nunha especie de comunión psicolóxica coa persoa que estea falando e as persoas que saben falar en público —que non é o seu

caso—, fano máis doado para os intérpretes porque, se teñen o discurso ben estruturado, é máis fácil engancharse nese discurso e entrar nesta especie de comunión psicolóxica. Cando contan chistes, ou cousas así, saber estar, saber darlle a actuación, é un pouco meterse na pel da persoa, pero para iso a persoa ten que tamén dar o seu relatorio con antelación para que se poida preparar, loxicamente. Nos seus tempos, cando había que levar aqueles dicionarios gordos, de medicina, levabas quilos e quilos enriba. Agora cunha tableta — aínda non sabe funcionar con ela, é vello de máis para iso— ou ordenador —co que aínda se vai zafando un pouco— e Internet acabouse o de andar con dicionarios. A voz... depende, si que lle dixeron que tiña unha voz bonita. Que máis fai falta? Prepararse.

Reimóndez lembra unha das primeiras veces que traballou con Skinner, que lle dixo: es boa intérprete, agora veremos se es boa persoa. É certo, como dicía Bacigalupe, que a interpretación acontece en espazos humanos moi pequenos —como son as cabinas cando hai simultánea—, co cal hai quen fala xa de modais de cabina, de convivencia, nas que hai certas cousas que non se deben facer, porque son moi molestas (comer cousas que fagan ruído ou que cheiren que feden, ou teclear como unha maniática no ordenador cando a outra persoa está interpretando...), cousas que para nós son de comportamento correcto dentro da cabina. Por suposto, a puntualidade, que é como nas traducións os prazos, unha intérprete ten que estar sempre media hora antes do inicio da interpretación, polo menos o primeiro día, para comprobar que todo está en orde, que as cousas están como deben —moitas veces non están pero non está na man dos intérpretes reconstruír as cabinas e cousas similares— pero é moi importante. O comportamento entre as compañeiras, que xa comentou Souto, todos ese aspectos máis profesionais.

Por outra banda, Reimóndez quere recuperar unha palabra que se empregou antes dun xeito que non lle gustou: a flexibilidade. Pero non entendida como a capacidade de adaptarse “a non sabe que” —porque non lle quedou moi claro— e a ela normalmente a flexibilidade que lle piden non é aceptable; xa se falou da importancia de dicir non, que é moi importante para as intérpretes, a importancia de saber negociar e iso vai tamén polo tema do galego —«temos que ser capaces tamén de negociar moitas veces as nosas condicións de traballo, mesmo as linguas; o que falamos, pois ese *batiburrillo* galego-castelán-portugués ás veces non hai que aceptalo»—. Para ela a flexibilidade é outra cousa, é flexibilidade mental, poder pasar de temas e de contextos moi distintos, porque un día estás traballando con labregas e vas ver ovellas, e outro día estás a traballar en conferencia de ministros e ministras; a flexibilidade de convivir con grupos humanos moi diversos e a rapidez mental e a poder asimilar moita información.

Reimóndez fai fincapé en que as intérpretes sempre se seguen preparando, como dixera Skinner, e recalca que unha cousa que é moi importante, bastante distinta da tradución escrita, é que hai que aprender sobre a marcha. Por exemplo, se estamos nun congreso e temos a sorte de que se fale nos dous idiomas —que non sempre é así—, temos que estar permanentemente aprendendo de como falan nese congreso en concreto de certa cousa; porque dá igual o moito que ti te preparases previamente, cando chegas alí, se nun

congreso tal danlle por chamarlle “stent” a unha cousa que ti liches que lle chaman “prótesis”, ou viceversa, tes que afacerte a utilizar a terminoloxía que usa o grupo para o que estás interpretando. Son cousas moi básicas pero é moi distinta á tradución escrita, onde sempre se nos di que vaiamos por certos vieiros. No caso da interpretación, tes que estar continuamente aprendendo, e aprendendo dos compañeiros e compañeiras. Canto máis traballas, e con xente mellor ca ti, e con xente que é moi boa, máis vas a aprender. Para ela foi fundamental, para chegar a un nivel de interpretación profesional, é moi importante traballar e convivir con profesionais porque é unha aprendizaxe, que che están a dar no propio contexto de traballo e nunca deixas de aprender. Eu sempre que traballo con alguén procuro tamén esa colaboración de preparar e de apoiarse na cabina como seres humanos e como profesionais e esas son capacidades que, como dicía Michael na súa sentenza, algunhas as traemos por formación pero moitas témolas que traer como persoas, que ao final é o que somos.

Con respecto ao que se aprecia nunha interpretación, Castro nomea o emprego da terminoloxía do congreso —non só a que estudaches, senón a que se utiliza no congreso— e a fluidez —que a produción sexa boa—. Como non ten tanta experiencia coma os demais membros da mesa, ela segue a preparase moitísimo, intentar ver vídeos dos oradores, se os hai, buscar gravacións para escoitar as súas voces, intentar ler todo o que poida sobre o congreso (ler, estudar, pedir información —porque moitas veces non a pasan—, rastrear Internet para atopar o último artigo na revista especializada que publicou o señor ou señora...). Na cabina, moitas veces está tan nerviosa e tan centrada que nin o mira, e é moito mellor telo na cabeza que no glosario impreso ou no ordenador. O seu consello para o alumnado é que preparen moitísimo os congresos, e os exames.

3.4 Abrir o melón: eivas da situación actual e traballo colectivo como vía de futuro

Reimóndez afirma que o primeiro é falar entre as profesionais da interpretación, como dicía Souto, e é moi importante empezar por aí («falando entre nós e organizándose, que para iso está a AGPTI»). Insiste en aconsellar ás persoas que teñan pensado dedicarse á interpretación que valoren a profesión, pois «somos nós as primeiras que defendemos a nosa profesión co noso traballo e co que todos os días temos que estar facendo fronte». Despois, co resto dos actores, hai unha cuestión que se lles escapa ás persoas que estiveron na mesa anterior; por exemplo, cando sae unha convocatoria para un congreso organizado pola Xunta, como mencionou Skinner, as intérpretes —autónomas—, non poden concorrer; están sempre en mans de empresas mediadoras. Se esas mediadoras fan ben o seu traballo, estupendo, pero —como se demostrou durante a crise— moitas veces non o fan ben, porque as persoas que contratan a xente por cen euros son mediadoras moitas veces, non é nin sequera o cliente final; estas cousas hai que abrilas e falar delas.

Ademais, no caso das intérpretes, é moi difícil ir individualmente ás institucións, ou nin sequera, en moitos casos, saber —como se falou antes da falta de transparencia— quen organiza un congreso para poderen chegar

a esa axencia ou institución. Reimóndez pensa que na mesa anterior parecía que as intérpretes quedaban na casa agardando a que as chamasen e non é así; toda intérprete intenta moverse —á parte de que as chamen colegas e axencias que as coñecen, que é o máis habitual; o lóxico, de feito, despois de vinte, vinte e cinco ou trinta anos de experiencia—, seguen mandando currículos (ela segue a mandar currículos e leva máis de vinte anos traballando). Xa que logo, cómpre contextualizar un pouco o falado na mesa anterior: non están agardando a que soe o teléfono, cal actrices de cine esperando por un guión. Todas intentan buscar traballo de forma autónoma pero é moi complicado, para as intérpretes, chegar individualmente a quen organiza (ao cliente final ou a quen está mediando en todo ese proceso), sobre todo no campo dos congresos, que implican moitos servizos.

Daquela, pensa que hai que facelo de modo colectivo, e para iso tamén esta xuntanza, para que a AGPTI teña unha visibilidade que ata agora non se lle recoñeceu. Sorprendeulle e preocúpoulle bastante, como socia cofundadora da AGPTI —xunto con, entre outras, Lara Santos, coordinadora das xornadas e tamén presente alí— que alguén do eido da organización de congresos en Galicia non saiba da AGPTI e pensa que a responsabilidade non é só da asociación (ela, que leva na organización desde o principio, sabe que se fixeron moitas cousas ao longo destes anos e desde o principio un dos traballos foi visibilizar a asociación e a profesión); deduce que tampouco hai moito interese na colaboración por parte de certos sectores e agarda que iso cambie a partir das xornadas. Na súa opinión a falta de interese débese a que resultan incómodas, xa que non están para calar a boca e aceptar calquera cousa.

Na realidade de Galicia, como comentaba Piñón, as condicións que se piden vense moitas veces coma se fosen caprichos, como se cobrásenos «o ouro e o mouro» e non é así: parémonos a mirar todos os gastos das intérpretes, a irregularidade do traballo, as condicións de saúde e seguridade laborais, que son inexistentes. Skinner e ela teñen traballado en congresos de saúde e seguridade do traballo, no Pazo de Congresos de Santiago, cun plafón diante da porta —ou sexa, que se hai un incendio morren elas, as primeiras— e estaban a falar de saúde e seguridade no traballo. É un tema que nunca se aborda no caso da interpretación; traballan moitas veces en condicións insalubres, nas que, en calquera outra profesión, de vir unha inspección caeríalles o pelo pero non se fala nada diso.

Xa que logo, a mellora da profesión, ou se fai colectivamente ou a nivel individual é imposible, porque unha persoa soa non ten capacidade de incidir nun mercado que está completamente desmembrado e no que, como dicía, non se sabe onde están os actores.

Desde o punto de vista das intérpretes, é moi complicado interactuar cos outros elos da cadea, cando nin sequera saben que existen as intérpretes (e non é por falta de intentos de comunicación) debido á inxente intermediación (cando chega o traballo, moitas veces xa hai tres ou catro mediadores, ou máis, polo medio, por iso non reciben as relatorios, nin se sabe se hai un *infoport* ou resulta que precisan simultánea e piden consecutiva): «da persoa onde nace a necesidade ata ti, hai moitas persoas polo medio, cobrando comisións —e logo din que as nosas tarifas son caras— e que dificultan moito o noso traballo».

Reimóndez reitera que a única maneira de resolvelo é o traballo colectivo, «a través da AGPTI, que é a asociación que temos para traballar estes aspectos e despois as persoas individuais terán a porta aberta para falar como provedoras de servizos cos distintos axentes». En calquera caso, recalca que as intérpretes non quedan na casa a agardar a que as chamen pero o problema supera o traballo individual de cada un e por iso é tan importante hoxe esta xornada tamén, porque é a maneira de abrir todas estas cuestións e que poidamos empezar a crear o mercado que merecemos, que non é o que temos.

Castro, con respecto da profesionalidade, quería comentar a importancia de estar informados e especialmente gustaríalle recalcar o que dicía Reimóndez do asociacionismo, porque a AGPTI leva facendo moitos anos un traballo moi importante para dignificar e visibilizar o labor de tradución e de interpretación. E ten a impresión de que nos últimos anos a xente parece que se desentende e non se lle dá o valor que se lle debería dar a este tipo de asociacións: pode ser fonte de información para os estudantes e interesados, mesmo para os organizadores de congresos (grazas ao buscador de profesionais, onde poden atopar os profesionais que necesitan).

Souto intervéen porque ten que marchar. Concorde por completo co que dixo Reimóndez, e no que coinciden todos (colaboración, visibilidade, transparencia, colexialidade, falar xuntos...) e aquí en Galicia ela tamén quere e está moi contenta e emocionada polo encontro. Á parte do ideal de reunírense unha vez ao mes, a última semana, por exemplo, para repetir a xuntanza, que non é moi factible, propón seguir falando sempre.

Comenta que, por exemplo, en París, o xeito de organización—e por iso pensa que hai máis transparencia— é un sistema, que aquí non é aplicable, que é o das secretarías. Hai catro secretarías en París, por exemplo, e todos os intérpretes están nunha e se non están agora, estiveron cando comezaron. Con todos os defectos que teñen estes sistemas de apadriñar e de cooptación, que é a porta aberta a moito favoritismo, é certo que hai un pouco de organización, tamén ser sempre membro dunha asociación é moi importante. O sistema de secretarías non tería moito sentido en Galicia, por tamaño, porque son as que che levan a axenda, teoricamente, pero ao final son intermediarios que non levan comisión, senón que ti lles pagas algo ao mes e non che garanten que busquen traballo. Son reguladores, non sabe se é un bo ou mal sistema pero o resultado é que alí non ve estas cousas que ela ve aquí, por necesidade, seguramente, de aceptar cousas que non se poden aceptar, que haxa traballo e non se saiba quen o fai. Que non saibamos onde mandar un currículo, que non nos respondan se o facemos...

Todas esas cousas precisan diálogo e un pouco de coordinación —horizontal, non piramidal— pero si un pouco de coordinación, e sen dúbida a AGPTI e a Facultade de tradución e a interpretación, son os espazos que hai, así que dinamicémoslos —elas xa os dinamizan moito— pero os demais metámonos máis e os novos tamén. E que remate un pouco a política que ve aquí de que o leve o traballo “o mellor postor”, ve moitas veces que os traballos van para quen cobra un pouco menos, quen “flexibiliza” no mal sentido, etc.

Non quere abrir a caixa de tronos da interpretación a distancia porque é un tema moi espiñento. Ela non está moi de acordo coa interpretación

a distancia. Se se fai ben, non hai problema, ela ten traballado en París bastantes veces, por exemplo, para a ONU, que a fai, pero os intérpretes son implacables coas esixencias, porque teñen que ser en condicións moi determinadas, comezando por cobrar a mesma tarifa que se estás alí. Coméntao porque ela xa escoitou por aquí un compañeiro —ningún profesional que estea na sala— que lle dixo: «eu estou encantado coa interpretación a distancia porque para xente coma ti, non está ben, pero para xente coma min, que non traballo de intérprete, está *guai*, porque estou na casa, estou a facer unha interpretación con tradución asistida, e ao mesmo tempo teño a interpretación, que nin sequera me ven e podo cobrar 50 euros...». Pero que é isto? —pregúntase. E diso hai moitos casos, e tamén en Francia e noutros mercados que coñece. Entón, advirte: moito coidado. «Se se vai facer, porque non queda máis remedio —que a ela non lle gusta nada, porque se perden moitísimos dos elementos propios da interpretación, que é unha cousa moitas veces diplomática, protocolaria, política e outras cousas que non son de comunicación meramente lingüística—, tense que compensar. Non é unha cousa para facer por cincuenta euros na casa mentres fago o café e meto os pasteis no forno ou así, non, non pode ser».

Reimóndez, sobre o futuro da profesión, comenta que hai pouco nun congreso no que se falaba de intelixencia artificial —porque as intérpretes saben moitas cousas, por estaren en moitos espazos de privilexio, teñen moita información de moitos temas—; dicíase que a intelixencia artificial aprende ela soa pero vai haber cousas que nunca vai ser capaz de facer. Isto dicíano os expertos en intelixencia artificial. Hai cousas para as cales o ser humano é insubstituíble e Reimóndez pensa que a interpretación é unha delas, porque interpretar non é só unha capacidade lingüística: se tes que ir a un hospital, a comunicarlle a unha persoa que ten unha enfermidade terminal... pregúntase como unha máquina pode facer ese traballo. Inclúe unhas capacidades que só os seres humanos, polo de agora, temos, e pensa que en moitos séculos, se non acabamos antes co planeta, seguiremos tendo.

4. Debate posterior á segunda mesa redonda

Alonso Bacigalupe abre a quenda de intervencións do público, que dá pé a un debate no que destacan os temas da formación en interpretación e a interpretación nos servizos públicos.

4.1 A formación continua ou especializada en interpretación

Preséntase Óscar Curros —xornalista de formación que se dedica á tradución desde que viviu en Brasil e se identifica con Skinner por non ter a carreira de tradución e interpretación— e pregunta por como especializarse en interpretación en Galicia, á marxe do grao, para non depender de formación (e mercados) doutros lugares (Madrid, París, EUA...) e a prezos razoables.

Reimóndez aproveita para dicir que unha das razóns polas que as intérpretes cobran o que cobran é porque teñen que pagar a formación —no seu caso a súa lingua C foi alemán na facultade pero non tivo a fortuna de Castro de que houberse clases de interpretación e formouse pola súa conta—, cos seus cartos e ir facer os cursos e pagalos, e non son baratos. Entón, hai que pensar tamén neste tipo de cuestións.

Ademais, continúa, en canto á formación de fóra do ámbito universitario, hai un problema grave no acceso a linguas que non están no ensino regrado. Na interpretación comunitaria —que é unha modalidade moi complexa—, cando saímos de inglés, francés, castelán e galego e catro ou cinco linguas que se imparten nos cursos regrados, non hai intérpretes que teñan habilitación para poder traballar —e normalmente son outros idiomas os que se necesitan para a interpretación comunitaria—; daquela, téñense que desenvolver alternativas de formación —como sabe que, de feito, se fai— para habilitar a persoas que non poden ter unha formación regrada, porque non existe neses idiomas, pero son necesarias no mercado porque hai moita demanda de interpretación comunitaria —talvez en Galicia non tanto pero noutros lugares do estado sen dúbida— co tema da migración ou doutras cuestións polas que son necesarios idiomas que non se imparten nas facultades.

É complicado, afirma Alonso Bacigalupe, porque son estudos caros, para pouca xente e non se pode esperar, por desgraza, que haxa formación para intérpretes en todas as universidades —nin sequera en todas as comunidades autónomas—, non o ve factible. Hai que ter en conta que é un mercado bastante limitado, en canto ás necesidades de emprego e non tería ningún sentido, seguramente, ter vinte mestrados en interpretación en España. Agora mesmo que el coñeza, hai tres funcionando e a formación que se ofrece é unha formación moi cara, claro —pero o profesorado é moi caro, os equipamentos son moi caros tamén etc.—. Tampouco tería moito sentido doutro xeito: «imaxinemos que tivésemos un mestrado... —de feito tentamos ter un mestrado en interpretación de conferencias aquí, que morreu por motivos que non procede analizar agora—; é unha cuestión económica fundamentalmente, nese momento era unha cuestión de número de estudantes, que non eran suficientes á vista dos órganos de goberno da universidade... é unha cuestión moi complexa».

Alonso Bacigalupe si cre que debe quedar claro, na súa opinión, que a profesión relativamente é minoritaria, se se lle permite —asenten os demais membros da mesa—, cre que si; por exemplo, «pensemos, nun minuto, cantos intérpretes activos pode haber agora mesmo no mercado galego, en todas as combinacións de linguas: corenta, trinta, máis?, entre todas as combinacións... cantos en total? Non moitos máis, non creo que superen os cen, digamos, nin moito menos.». Hai un alto nivel de temporalidade, non hai choio todos os días; é moi diferente cando estás en Viena, ou en Bruxelas, ou en Estrasburgo, onde hai organismos internacionais que fornecen un fluxo constante de traballo aos intérpretes pero aquí a inmensa maioría dos traballos son congresos altamente estacionais, que acontecen fundamentalmente na primavera, no outono e despois chega un longo período do inverno no que non hai traballo ningún, no verán non hai practicamente nada.

4.2 A interpretación nos servizos públicos

Alonso Bacigalupe prosegue referíndose, neste caso, ao ámbito da interpretación comunitaria ou interpretación nos servizos públicos —da que fala Reimóndez—, no que si hai moitas necesidades, e que leva a un debate moi complexo, porque nese ámbito dáse unha desigualdade socioeconómica

entre os receptores dos servizos de interpretación. Claro que hai formación para intérpretes de congresos, porque as persoas que reciben ese traballo, ese servizo fornecido polos intérpretes, son persoas de un alto status socioeconómico, cultural e político, mentres que as potenciais receptoras da interpretación nos servizos públicos son xente dun baixo nivel socioeconómico e cultural, entón hai moito que falar respecto desa cuestión. «É algo que estamos a debater constantemente porque realmente hai unha desigualdade moi potente», conclúe.

Reimóndez apunta, ao fio diso, que cómpre saber que a interpretación que se dá noutros contextos —alén da interpretación de congresos— son servizos —que os estados están obrigados a ofrecer pola directiva europea, por exemplo, nos xulgados ou nas comisarías— externalizados e subcontratados a empresas que chaman para ofrecer 50 euros a hora e cousas así —e que loxicamente non aceptan, pero alguén está facendo ese traballo—. Por exemplo, a ela aínda había pouco tempo a chamaran para facer unha interpretación dese calibre —que é sumamente complexa, porque hai que mediar e hai cousas moi complicadas— e sabe que alguén está interpretando por cincuenta euros. De aí a importancia de valorar a profesión e de dicir que non, xa non só polo dano que se lle fai a esta, senón por responsabilidade cara ás persoas que reciben o servizo, e máis nestes casos. Porque unha persoa que cobra dez euros... hai o caso famoso do intérprete que foi interpretar e foi detido na comisaría e, por moito que nos dea a risa, esas cousas pasan con frecuencia, cando vai calquera. Que garantías legais ten a persoa que está a recibir a interpretación cando quen interpreta para ela non é intérprete (porque cobrando 23 euros ou 10 euros...)?, pregunta.

De feito, coa transposición da directiva europea, retoma Alonso Bacigalupe, levan moitos anos, xa non sabe nin canto tempo (sen ir máis lonxe, o mes anterior unha persoa da facultade participara, unha vez máis, nunha xuntanza no ministerio sobre a transposición da directiva europea). O que acontece é que ten un custe e, efectivamente, o estado decidiu optar por esas subcontratas a empresas que ofrecen o servizo pero que son empresas con persoas que, literalmente, van polas paradas do metro, en Madrid, e cando atopan alguén dunha determinada nacionalidade, dinlle: «ti poderías traducir un pouco?», que é o que se di nestes casos —e iso teno escoitado el en diversas xuntanzas que houbo para tratar a cuestión—. «Hai un problemón na profesión especialmente no ámbito dos servizos públicos, evidentemente, onde non se dan pasos, non se conseguen grandes progresos».

Con respecto á formación especializada e permanente, é complicado. «Por exemplo, imaxinemos; estamos nunha facultade de tradución. Aquí recíbense cada ano 120 estudantes novos; deses, cantos van acabar facendo interpretación avanzada? (30, 40, 50?) E despois, deses cincuenta, cantos van acabar no mercado? Son relativamente poucos», apunta Alonso Bacigalupe e insiste en que son estudos moi caros (de equipamento, de profesorado), para un grupo de estudantes relativamente pequeno, polo que é moi complicado. O que se pode facer son, efectivamente, mestrados (de feito hai intérpretes do panorama europeo que, de cando en vez, os fan para refrescar os seus coñecementos técnicos, aínda que teñan unha gran experiencia profesional). E

nestes momentos nesta universidade, que é a pública de Galicia que ten estudos de Tradución e Interpretación, as posibilidades de que haxa un mestrado en interpretación de conferencias son mínimas, dada a situación dos estudos.

Unha intérprete principiante do público tiña unha pregunta para Souto, que xa marchou, en relación cos domicilios: «existe ou está obsoleto o concepto de domicilio profesional?». Ao viaxarmos moito e non haber fronteiras, pregunta que se pode facer para que todos poidamos traballar en todos os lados pero ao mesmo tempo non provocar situacións inxustas en relación coas tarifas. E por outra parte, como comunicar as malas praxes das axencias —aínda que poida estar moi claro entre os intérpretes quen traballa por pouco, ou traballa mal ou non respecta as condicións—, ao ser nova, pregúntase se tamén se comenta que tales axentes contratan desta maneira e como comunicalo dunha forma que tampouco sexa ofensiva (isto é, facer bloque e colectivo sen que haxa que publicar unha lista negra, supón): que dereitos habería nese sentido?

Reimóndez reitera que a xente que vén traballar aquí non é porque cobre menos, é que cobra máis. Por iso comentaba que o problema non é ese, senón o que explicara ela. A xente que vén de Madrid —tanto Skinner coma Reimóndez son membros de AICE e as tarifas de AICE son máis elevadas que as que se cobran en Galicia— É certo que cando traballas noutro mercado (tamén traballan a miúdo en Portugal e alí hai outra tarifas) respectas —para a alta ou para a baixa— as tarifas que están establecidas nese mercado; é unha cuestión profesional. Ela se traballa para alguén de Francia que paga 600 euros a xornada vai traballar por esa tarifa, xa for en Vigo ou en Calatayud, porque é a tarifa que hai no mercado de onde vén a organización.

Porén, o paradoxo, no caso galego, é o que comentaba antes ela mesma, que a xente que vén traballar a Galicia cobra máis ca eles, ten tarifas máis altas. Xa que logo, non é un problema de tarifas, senón de destrución de mercado, de regresar a unha época na que as intérpretes viñan de Madrid. Entón os clientes finais, que queren garantir un servizo de calidade, chaman a unha axencia de Madrid porque pensan que aquí non hai persoas capacitadas para facelo, debido ao proceso de destrución que houbo.

Entón, que veña traballar quen queira (veñen traballar non por destrución de mercado, senón porque o mercado está destruído internamente). En canto ás malas praxes das axencias, Skinner e ela teñen unha experiencia de hai moitos anos, que deixaron de traballar para unha axencia —non os volveron chamar máis— porque descubriron accidentalmente que cobraban desprazamentos, cobraban unha serie de cousas que eles non recibían, e cando intentaron falar da situación, deixaron de chamalos; hai outras persoas que seguen traballando para esa axencia, que aínda está no mercado.

Reimóndez pensa que é importante ter un debate internamente, non pensa que se poida facer nada de maneira activa contra esas prácticas, salvo coñecelas entre elas; pensa que foi moi importante a merenda-conversa que se fixo recentemente (eses espazos que crea AGPTI) para falar un pouquiño máis en confianza, porque hai temas que son delicados de tratar publicamente. Poder falar entre nós, como dicía Souto, falar abertamente entre nós que se cobra, que axencias ofrecen que condicións de traballo. Fóra diso, non hai ningunha

ferramenta que se poida utilizar («xa non nos deixan nin ter tarifas oficialmente declaradas como tales, se xa non nos deixan ter esa mínima ferramenta»), non cre que se teña moita máis capacidade pero polo menos a nivel interno saber e coñecer. Ela, ás veces, ten ido a traballos simplemente por saber que fai esa axencia; e ás veces ten aceptado tarifas máis baixas para coñecer (quen é esa axencia, a quen contrata..., como traballa), ás veces tamén facemos ese traballo de investigación.

Alguén do público pregunta se todo o que se falou non se podía solucionar intentando colexiar a profesión. Alonso Bacigalupe explica que non hai posibilidade de colexiar novas profesións, hai xa un tempo que as directivas e normativas de competencia din que non se poden crear ese tipo de pactos, de tal xeito que aqueles colectivos que xa foron colexiados no pasado manteñen o seu status de colexiación (daquela poden marcar tarifas e demais) pero non se permite que outros colectivos novos se colexien. Esta é unha vella reivindicación do mundo da tradución e a interpretación desde hai moitos anos pero agora non se pode.

Alonso Bacigalupe agradece a participación e o coñecemento compartido polos membros da mesa, para quen pide un aplauso e dá paso ás conclusións.

5. Conclusións

As conclusións estiveron a cargo de Lara Santos, intérprete de conferencias e vogal de interpretación da AGPTI, e da Dra. Ana Luna Alonso, profesora titular do departamento de Tradución e Lingüística e responsable do grupo de investigación BITRAGA (Biblioteca da Tradución Galega), que colaborou na organización das xornadas.

Santos lembra que o principal obxectivo da Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación (AGPTI) e da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo coa organización da xornada era analizar as mudanzas que o mercado da interpretación vén experimentando en Galicia nos últimos anos e como isto lles afecta aos distintos elos da cadea, para tratar de amosar unha panorámica que reflectise o mellor posible a situación actual do sector e os principais retos a que se enfrenta, de maneira que entre todos sexa posible chegar ás mellores solucións posibles. A continuación reproducimos os puntos esenciais do comunicado feito público pola AGPTI a modo de conclusións da xornada, cuxa palabra clave foi «colaboración».

As entidades de organización de congresos e xestión de interpretación sinalan cinco ideas:

- A necesidade de organizarse entre todos os elos da cadea e traballar como colectivo.
- A gran complexidade do oficio do intérprete e a inmensa calidade destes servizos en Galicia.
- A necesidade de máis flexibilidade no sector.

- A necesidade de deseñar estratexias para educar o cliente, para orientalo adecuadamente sobre a modalidade de interpretación que se axeite máis a cada evento e de transmitir a ineludible necesidade de documentación e preparación previa que ten sempre un intérprete e a importancia de facilitar toda a información posible para que esa preparación poida levarse a cabo e resultar un evento realmente positivo.
- A conveniencia de que o colectivo de intérpretes traballe no desenvolvemento dunha maior estratexia e visión empresarial.

A segunda mesa volveu incidir na importancia da colaboración, entre intérpretes e cos demais elos da cadea, e salientou os seguintes puntos:

- A importancia de entender a complexidade do traballo de interpretación.
- A necesidade de formación continua e de preparación a conciencia de cada traballo como condición indispensable para ofrecer sempre a máxima calidade.
- A profesionalidade implícita como factor clave á hora de determinar os nosos honorarios.
- A necesidade de saber traballar en equipo e defender os intereses da nosa profesión como colectivo.

Como se recolle no comunicado final da AGPTI, todas estas son características básicas e fundamentais para o bo labor de calquera intérprete, e serán as únicas que nos permitirán mudar a percepción que parece detectarse noutros sectores de que o que vén de fóra sempre é mellor. En definitiva, acadar unha maior visibilidade, ofrecer unha total transparencia, avanzar como colectivo e colaborar con todos os demais axentes parecen ser a clave do futuro dos profesionais da interpretación en Galicia.

Para terminar, a profesora Luna clausura a xornada agradecendo o esforzo de todas as persoas convidadas e ofrece o seu apoio e mais o espazo da universidade para futuras actividades e encontros da AGPTI —como organización que naceu á raíz da formación da facultade—, así como para os comunicados públicos e reivindicacións necesarias para a profesión e mais o futuro profesional do estudantado actual.

Ela desfrutou moito a xornada, aínda que houbo algún momento de tensión, pois tamén é parte do debate necesario, e valóraa como formación para profesorado e alumnado. Agarda que fose de interese para todas as persoas presentes ou que o queiran ver na rede, agora ou en vinte anos, cando xa o estudantado sexa profesional, como as intérpretes convidadas.

**A TRADUCIÓN LITERARIA ALEMÁN-GALEGO:
BREVE ESTADO DA CUESTIÓN E BALANCE
DA I XORNADA DE TRADUCIÓN LITERARIA ALEMÁN-
GALEGO**

Patricia Buján Otero
Universidade de Vigo
buxan@traducion.gal

Silvia Montero Küpper
Universidade de Vigo
smontero@uvigo.gal

[Recibido 02/09/20; aceptado 06/11/20]

O ano 2018 estivo sinalado na edición de traducións en Galiza por unha particular casualidade: sen diálogo nin acordo previo, tres editoras galegas publican tres obras do autor austríaco Stefan Zweig, en concreto, *Momentos estelares da humanidade* (en tradución de Laureano Araújo e publicada por Kalandraka), *A impaciencia do corazón* (traducida por Rosa Marta Gómez Pato, publicada por Hugin e Mugin) e *Novela de xadrez* (en tradución de Patricia Buján e Saleta Fernández, e editada por Irmás Cartoné). Dous anos despois, o 25 de xaneiro de 2020, a Asociación Galega de Xermanistas (AGX) organiza en colaboración coa Universidade de Santiago de Compostela e a Universidade de Vigo unha xornada dedicada á tradución literaria alemán-galego.

Cos obxectivos de dar maior visibilidade ao alemán en Galiza e contribuír á súa expansión, a Asociación Galega de Xermanistas, que nace en 1996 entre estudantes de Filoloxía Alemá da Universidade de Santiago e está á súa vez asociada á FAGE, centrou a súa actividade fundamentalmente na área da docencia, fornecendo formación ao profesorado e reclamando unha maior presenza do alemán no ensino. Porén, nos últimos anos, tamén derivou o seu interese dunha forma máis directa cara á tradución, tanto polo propio interese das persoas que xa eran asociadas coma pola incorporación de novas socias con perfil profesional exclusivo de tradución (doutoras e licenciadas en Tradución e Interpretación).

En 2018 xorde así da man do actual secretario, David Álvarez, a idea de organizar unha xornada de tradución literaria alemán-galego que, após a aprobación por parte da asemblea da AGX, foi tomando corpo a medida que incorporaba ao equipo de traballo representantes das institucións académicas

galegas nas que actualmente se imparte formación neste par de linguas, nomeadamente, Silvia Montero Küpper, docente da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo e membro do grupo de investigación BiFeGa-BITRAGA, e Rosa Marta Gómez Pato, docente da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago. Completa o equipo Patricia Buján Otero, tamén socia da AGX e membro do antedito grupo BiFeGa da UVigo. Alén disto, contou coa colaboración da AGPTI (Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación), o servizo de intercambio académico austríaco ÖAD e a Biblioteca de Tradución Galega (BITRAGA).

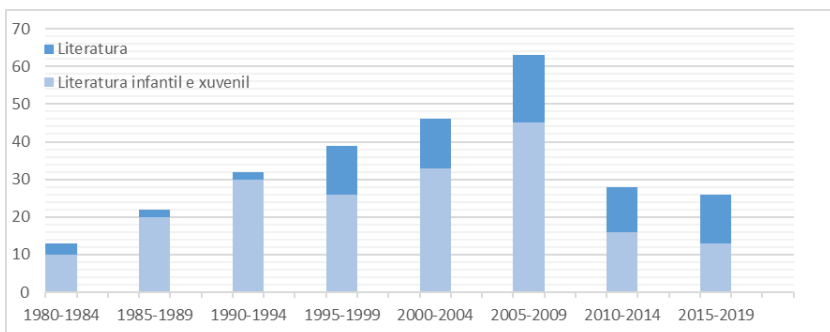
Nesta primeira xornada que tivo lugar en Compostela o 25 de xaneiro de 2020 déronse cita profesionais da tradución (non só de alemán e non só de tradución editorial), docentes e alumnado universitario e contou cun total de 35 persoas inscritas, acadando así o máximo de inscricións. Precisamente por ese carácter iniciador, o programa procurou cubrir variedade de intereses e tipoloxías textuais e organizouse en catro tipos de actividades: conferencia, mesa redonda, obradoiro e traducións xustificadas.

A conferencia inaugural foi impartida por Silvia Montero Küpper co título «Panorama das traducións alemán-galego». Trázase nas seguintes liñas un bosquejo da actividade no que á tradución editorial neste par de linguas se refire. Nos anos 1980-2019 publicouse un total de 306 volumes de textos escritos orixinarmente en alemán. Entre estas traducións figuran unicamente 33 volumes que non pertencen ao xénero literario; trátase de ensaios de temáticas diferentes, publicacións de carácter divulgativo ou de ámbitos especializados, firmados por autores coma Karl Marx, Rainer Maria Rilke ou Albert Einstein, entre outros. A gran maioría das traducións de obras literarias alemás dirixese a un público infantil ou xuvenil e só un 29 % da literatura alemá vertida ao galego se publica para un público adulto. Esta cifra non diverxe substancialmente da tendencia xeral, pois a porcentaxe das intraducións literarias galegas para persoas adultas nestas décadas tamén é inferior á da literatura infanto-xuvenil (LIX), que suma ao redor dun 60 %.¹

No conxunto das intraducións ao galego, os textos dos ámbitos xermanófonos representan tan só o 6,9 % das traducións galegas nos anos 1980-2019. Non obstante, e de establecermos unha prelación de linguas e culturas importadas ao sistema cultural galego, os textos alemáns sitúanse na 5.^a posición, sendo o español e inglés as linguas máis traducidas, seguidas do francés e catalán. Con todo, e a pesar de que cada vez haxa máis profesionais que traducen do alemán, en termos cuantitativos, as intraducións alemás están a minguar no mercado editorial en galego a favor de traducións de obras italianas.

A seguinte gráfica visualiza a evolución das traducións literarias alemángalego dende 1980:

¹ As cifras e porcentaxes calculáronse a partir da base de datos Bitraga, que rexistra as monografías de textos literarios e non literarios. Os datos aquí expostos refírense sempre a monografías. Quedan excluídas as traducións de relatos, poesía, ensaio etc. publicadas en revistas coma *Grial*, *Ólisbos* e *Galicien Magazin*, entre outras.



Gráfica 1: Cronoloxía da tradución literaria do alemán 1980-2019

Salta á vista a evolución ascendente do volume das traducións que, a partir do lustro 2010-2014, se inverte de maneira pronunciada e que se podería asociar co retroceso xeral das traducións editoriais como consecuencia da crise financeira de 2008. A gráfica revela, asemade, que dende 1995 os textos alemáns para adultos, se ben de xeito tímido, se van abrindo camiño. Trátase primordialmente de textos de autorías clásicas, nun senso amplo, coma Goethe, Büchner, Kafka ou Böll. Alén de non contar cun elenco suficiente de literatura contemporánea, a imaxe que obtemos da literatura e cultura alemás a través das traducións está, así mesmo, minguada pola práctica ausencia de textos de autoras (por exemplo, no caso da literatura para adultos, 7 autoras *versus* 41 autores).

Apuntamos neste contexto as posibilidades que pode brindar a subsidiariedade do sistema literario galego, un aspecto ao que tamén se teñen referido outras autoras e que se concretaría, fundamentalmente, na aposta das editoras por obras e xéneros menos representados nas outras linguas próximas, pero máis innovadores e diversos.

Neste sentido, fronte aos considerados “clásicos” da literatura en lingua alemá, que xa van conformando no sistema literario galego un corpus salientable, apostaríase por creacións máis contemporáneas e pola recuperación de obras que quedaron fóra dese canon clásico. A este respecto, a literatura alemá brinda un vasto corpus creativo no que mergullarse. Téñase en conta que esta literatura non só abrangue un territorio xeográfico e sociocultural extenso, senón tamén unha amplísima diversidade de orixes culturais nas autorías e de linguas en contacto. Dende hai anos teñen na literatura alemá unha presenza senlleira as autoras e autores con pasado migratorio, ben por seren segunda ou terceira xeración de emigrantes (descendentes de traballadores emigrantes turcos, gregos, italianos... dos anos cincuenta e sesenta, como Navid Kermani ou Fatma Aydemir), ben por se asentaren en Alemaña fuxindo de conflitos bélicos, como o dos Balcáns nos anos noventa (como Meral Kureyshi e Saša Stanišić), ou por atoparen asilo político nestes países (como o iraquí Abbas Khider) e sen esquecer as autoras pertencentes a minorías de lingua alemá asentadas noutros territorios (maioritariamente, no antigo Bloque do Leste), como foi o caso da premio Nobel Herta Müller. Alén disto, neste espazo

atopamos minorías lingüísticas e culturais que a miúdo crean nas dúas linguas, como o caso de Maja Haderlap, autora austríaca pertencente ao pobo esloveno de Carintia, ou a suíza Leta Semadeni, falante de baixo engadino, un dos dialectos do romanche. Non en van, o último premio do libro alemán de 2019, o *Deutscher Buchpreis*, que se dá a coñecer durante a Feira do Libro de Frankfurt, foi para o antes referido Saša Stanišić pola súa obra *Herkunft* ('Orixe'), un autor en lingua alemá de orixe bosníaca que chegou a Alemaña con seus pais en 1992 fuxindo da guerra dos Balcáns.

Atendendo á variedade antes sinalada, as sesións de tradución xustificadas abrangueron tres tipoloxías textuais (ensaio filosófico, novela e teatro) e multiplicidade de enfoques. Co título «Contra a tradución invisíbel. Os clásicos modernos en galego», Laureano Araujo falou da súa experiencia como tradutor de textos de autores clásicos tales como Thomas Mann (*Morte en Venecia*), Heinrich Böll (*Opinións dun pallaso*) ou Stefan Zweig (*Momentos estelares da humanidade*), criticando acertadamente o celo “domesticador” que dominou o panorama editorial galego nas dúas últimas décadas, e defendeu o “estrañamento”, por enriquecer a lingua propia con novos recursos lingüísticos (consúltese a súa achega neste volume). Pola súa parte, Almudena Otero presentou as particularidades da tradución para Axóuxere Editora do texto filosófico utópico *bolo 'bolo* do ano 1983, no que o seu autor, o suízo PM, crea unha linguaxe ideográfica particular (remitimos á achega da autora neste mesmo volume). Na primeira sesión de traducións xustificadas da tarde, Saleta Fernández e Patricia Buján falaron en «Tradución a catro mans: Novela de xadrez» de dous aspectos relacionados coa tradución da que foi a última novela en vida de Stefan Zweig: por unha banda, a diferenza entre a primeira edición da tradución de 2004 publicada por Ir Indo e a segunda publicada en 2018 por Irmás Cartoné e, por outra, o proceso de traducir entre dúas persoas. Entre as vantaxes de traducir a catro mans, sinalaron a responsabilidade compartida do traballo en equipo, a matización dos estilos individuais e a posibilidade de realizar unha revisión moi atenta na que as dúas tradutoras están dentro do conxunto do texto pero, á vez, fóra do texto que cada unha delas traduce. Entre as desvantaxes, apuntaron aspectos como a negociación e o traballo adicional de revisión (non-remunerada) que este proceso comporta. Pechouse a sesión da tarde e, con iso, a xornada, con «Tradución de teatro. Handke ou como insultar con propiedade», na que Catuxa López Pato, especializada na tradución de teatro do alemán ao galego, falou do proceso de tradución da obra de 1966 de Peter Handke titulada *Publikumsbeschimpfung* (*Insultos ó público*) e as particularidades que supón a tradución de teatro concibida para o escenario. López Pato informou, así mesmo, da tradución ao galego da comedia *Perplex* (Marius von Mayenburg, 2010, gal. 2014) realizada ao abeiro do proxecto *Theaterbibliothek* do Instituto Goethe, que promove a tradución de obras teatrais alemás para a súa divulgación.

A sesión da mañá pechouse cunha mesa redonda titulada «Políticas editoriais respecto da literatura en lingua alemá» coa participación de representantes das editoras Galaxia, Kalandraka, Hugin e Mugin e Irmás Cartoné. A moderación xirou derredor de catro eixos cunha serie de preguntas que o equipo organizador enviara previamente aos participantes: unha

introdución na que cada participante presentou o seu proxecto editorial e o papel que nel ocupa a tradución, seguida dun bloque tamén introdutorio no que as editoras expuxeron o espazo que a literatura alemá ocupa nos seus catálogos e cales son os criterios de selección; un terceiro bloque de preguntas relativas á comunicación que fan desas obras e, para rematar, un último bloque sobre as autorías das traducións (como escollen tradutora e que valoran á hora de encargar unha tradución ou avaliar unha proposta). O debate posterior co público xirou fundamentalmente derredor das escollas editoriais e do espazo que as autoras teñen nos catálogos, así como da comunicación das traducións e de como as editoras deberían tirar máis das tradutoras para as presentacións, xa que son quen mellor coñecen o texto.

O obradoiro da tarde, moderado pola profesora da USC Rosa Marta Gómez Pato, centrouse na tradución de literatura infantil. Para iso, a moderadora seleccionou dous textos con diferentes dificultades e que se enviaran previamente ás persoas inscritas. Na sesión práctica, as participantes distribuíronse en grupos para poñer en común as traducións e elaborar unha única proposta que despois se debatería en pleno. Os textos de traballo formulaban distintas dificultades das que salientáramos dúas: por unha banda, a recreación dun rexistro propio da xente nova; por outra, a interacción entre texto e imaxe. Neste sentido, a heteroxeneidade dos grupos (diferentes idades e perfís profesionais) foi frutífera, xa que se estableceron interesantes debates grazas á disparidade de opinións con respecto ao enfoque da tradución (o orixinal como texto “intocable” *versus* a tradución funcional) e da lingua (como reproducir un rexistro xuvenil unicamente en galego no que a xente nova se sinta reflectida tendo en conta que a linguaxe coloquial está inzada de castelanismos). Tras a posta en común, Rosa Marta amosou outras dificultades propias da tradución de LIX a partir de exemplos tomados de proxectos nos que participara e, en particular, sinalou o interese de cuestionarnos os nosos propios “automatismos sexistas” ao traducirmos palabras como *Kind* (‘crianza’) que non teñen marca de xénero en alemán.

Ante o balance positivo da xornada, que resultou ser sumamente enriquecedora, o comité organizador valora dotar de periodicidade a este evento e, após esta primeira edición integradora, dedicar as sucesivas a aspectos concretos da tradución literaria do alemán para o galego. Expresamos, finalmente, o noso agradecemento ás editoriais e ás tradutoras e tradutores que participaron de xeito desinteresado no programa da I Xornada de Tradución Literaria Alemán-Galego.

Bibliografía

BITRAGA (2004-2020): *Biblioteca da Tradución Galega*, Fernández Rodríguez, Áurea / Galanes Santos, Iolanda / Luna Alonso, Ana und Montero Küpper, Silvia (coord.). Base de datos de libre acceso: <http://bibliotraducion.uvigo.es> [última consulta: 30.05.2020].

ENTRE A UTOPIÁ BOLO'BOLO E A TRADUCIÓN UTÓPICA

Almudena Otero Villena

almude@gmx.de

[Recibido 09/10/20; aceptado 13/11/20]

P.M. 1995. *Bolo'bolo*. Zürich: Paranoia City Verlag.

P.M. 2016. *Bolo'bolo*. Trad. Almudena Otero Villena. Rianxo: Axóuxere.

A tradución ao galego de *bolo'bolo*, un libro singular e non demasiado coñecido (cando menos no noso ámbito lingüístico-cultural), publicouse no ano 2016 en Axóuxere, unha editorial especializada na publicación de ensaios e daquela aínda relativamente nova. O autor do texto é Hans Widmer, un escritor suízo cunha obra literaria bastante ampla na que figuran máis de vinte títulos, entre ensaios e novelas.¹ Este ensaio, como outros dos seus libros, asínao cun pseudónimo, p.m., que se corresponde coas iniciais máis habituais na guía telefónica de Zúrich. Trátase dun texto do ano 1983, que se refire en consecuencia a realidades tales como a Unión Soviética ou o bloque comunista. En relación con isto, permitinme a licenza –coido que xustificada polas propias características do texto– de modernizar algunha referencia puntual que resultaba anticuada, para poder manter así o ton humorístico do orixinal, que doutro xeito non funcionaría. Isto, con todo, presenta o problema de dar lugar a un certo anacronismo. Un exemplo deste proceder é a frase «Towhuac legt ein neues Band ein» (p. 65). A tradución literal sería: «Tawhuac mete outro casete/ cinta», pero substituíu este último termo por “cedé” (p. 80).

A pesar da súa antigüidade, é un libro que, neste tempo de crise ecolóxica e sistémica, resulta moi actual (mesmo diría que máis que cando se escribiu). É unha obra non moi extensa, con frases curtas e unha sintaxe máis ben sinxela, pero, ao mesmo tempo, trátase dun texto bastante peculiar cunhas características moi particulares e propias; neste senso a súa tradución ofreceu algunhas dificultades que vou describir a continuación.

Produce a este respecto un certo arrepió volver sobre unha tradución realizada hai xa tempo (cando non tiña tanta experiencia na profesión, cómpre tamén dicilo); un texto xa publicado e que daquela non se pode modificar. Alén de calquera teoría sobre a tradución máis ou menos elaborada que se poida enunciar, percibo esta (a literaria, en particular) como algo bastante simple,

1 [https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Widmer_\(Autor\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Widmer_(Autor))

pero a un tempo tamén moi complexo: como unha tarefa de escoita atenta, a escoita dunha voz allea. Coido que, máis ou menos, fun quen de escoitar o texto e de trasladar ese ar que o enchoupa e que dalgún xeito poderíamos dicir que constitúe a súa esencia; o ton irónico, cómico, e o ritmo das frases en alemán paréceme que resoan, en liñas xerais, no texto en galego. Falando en concreto do ritmo (porque ás veces é certo que as frases teñen unha “música” ou un ritmo moi marcado), vou dar un exemplo co que non estou demasiado satisfeita e que agora, sen dúbida, traduciría doutro modo. O autor fala ao principio do texto de tres tratos que a «máquina planetaria de traballo» establece coa xente, coa poboación mundial: os tratos A, B e C. O trato A sería o que se realiza coas persoas que se atopan no máis alto da xerarquía social: «Was ist der A-Deal? [...] Die lockere Neon-Zen-Kokain-Lebenskunst? Einfamilienhaus-Volvo-Kinder-Bernhardiner? Drogen-Selbstmord-Depression?» (p. 25). Estas frases consisten case que nunha enumeración, posúen un ritmo repetitivo que non é casual, senón que está a transmitir algo: se cadra o ritmo da mesma máquina planetaria de traballo, que nos fornece de bens, mais a cambio de que? A enumeración acaba, como respondendo a esta pregunta, con «Drogen, Sebstmord, Depression».

A tradución ao galego deste fragmento é a seguinte: «Que é o trato A? O relaxado saber vivir de neón, zen e cocaína? Casa unifamiliar, volvo, nenos, San Bernardo? Drogas, suicidio, depresión?» (p. 40-41). O problema aquí vén dado pola segunda frase (marcada en letra grosa). Se puidese agora revisar a tradución, poñería, no canto de “saber vivir”, “arte de vivir”. “Arte de vivir” é un concepto, coido, habitual entre nós, que evoca o mesmo que “Lebenskunst”; ten unha resonancia sensitiva, mesmo pracenteira, moi distinta á de “saber vivir”, que remite a algo máis funcional ou utilitario. No canto de “relaxado”, traduciría “despreocupado”. A frase quedaría entón formulada do seguinte xeito: «A despreocupada arte de vivir de neón, zen e cocaína».

Con todo, esta segunda oración rompe co ritmo repetitivo do parágrafo no orixinal. A lingua alemá permite facer aquí algo que non é posíbel trasladar sen máis ao galego: a través dos guións constrúese unha enumeración, pero, ao mesmo tempo, as palabras que se atopan ao inicio desta enumeración cualifican, determinan a última. Para poder trasladar o que aquí se expresa, en galego estamos obrigados a empregar unha perífrase e a introducir unha preposición, o que implica necesariamente que se rompa a estrutura da oración en alemán. Así a todo, o ritmo repetitivo segue a existir na versión en galego, pero introdúcese máis amodo; soa diferente, pero resulta tamén acaído.

Outro exemplo dunha oración cun ritmo máis ben repetitivo é a seguinte: «Sachkenntnis, Unabhängigkeit, Unbekümmertheit sind ihr wichtigster Beitrag» (p. 144). Isto traducíuse do seguinte modo: «A falla de coñecementos especializados, a independencia, a despreocupación son a súa achega máis importante» (p. 155). “Sachkenntnis” trasladouse como «falla de coñecementos especializados», co cal se perde este ritmo repetitivo da oración orixinal. Aquí pecouse, diría, dun exceso de literalidade, porque se ben é certo que “Sach” significa en principio “especializado”, pode tamén referirse en ocasións a un “estado de cousas”. Unha lectura máis atenta que teña en conta o contexto amósanos que o significado de “Sach” é máis ben

este último (estase a falar dunha persoa estranxeira que chega a unha vila que non é a súa e descoñece como funciona alí todo); non se trata, daquela, tanto dun coñecemento técnico ou especializado. Poderíase, xa que logo, traducir “Sachunkenntnis” simplemente por “descoñecemento”, o cal daría lugar a unha oración cun ritmo repetitivo moito máis marcado.

Como se pode observar, revisando esta tradución despois de varios anos, encontrei varias cousas que agora resolvería doutro xeito. E esta frustración de volver a algo xa feito e publicado co que non acabo de estar moi satisfeita é o que me fixo pensar nesta angueira de tradución como unha especie de procura utópica de algo que nunca se dá atinxido de todo, como menciono no título do artigo, mais tamén é certo que coa experiencia se vai afinando bastante o ouvido, e isto resultoume tamén moi evidente ao volver sobre un traballo pasado.

Vou aproveitar esta mención da utopía para referirme de novo ao contido do texto. Xa unha primeira ollada que lle botemos ao título do libro (que é iso de *bolo 'bolo?*) amósanos que esta é unha obra pouco convencional, un texto que se sitúa nas fronteiras da ficción, pero que non é unha novela; non hai nel uns personaxes, nin unha acción, senón que se describe un escenario ficticio. Trátase dunha utopía, mais unha utopía tamén bastante peculiar, sobre todo polo seu punto de vista multicultural: parte da idea de que o mundo actual vai camiño da catástrofe; primeiro describe como é o mundo no presente (dos anos oitenta), a situación na que se atopa, e logo ofrece unha alternativa ao actual modelo socioeconómico. Porén, malia a seriedade do tema, no fondo hai en todo isto que Hans Widmer nos propón moito de xogo, entre o lúdico e o grave (de feito, por veces non se sabe moi ben onde está o linde entre o que debemos tomar en serio e o que non). E isto pode apreciarse no mesmo título *bolo 'bolo*, que é o nome que recibe o mundo nesta utopía. Xa desde o punto de vista tipográfico, a palabra resúltanos estraña, allea, coa súa duplicación de palabras e a apóstrofe no medio: non ten nada que ver co galego. Isto é así porque unha das características deste mundo utópico é precisamente a existencia dunha lingua común a toda a humanidade, *asa 'pili*, un idioma utópico, que só existe na ficción literaria. En realidade, non se pode dicir que sexa unha lingua propiamente dita, senón máis ben un código básico consistente nunha listaxe de termos, unha especie de lingua franca moi simple na que todos os seres humanos nos entenderíamos a un nivel moi elemental (véxase anexo 1).

Como se pode observar no anexo, cada un destes termos represéntase cun signo que ten unha certa fasquía chinesa, pero non existe unha escrita propiamente dita: o nome que se atopa a carón do signo indica só a pronuncia da palabra en cuestión. Na listaxe aparece tamén o significado de cada un dos conceptos, que se traduciron ao galego dun xeito bastante literal (véxase anexo 2).

Porén, malia a pretensión de universalidade, o certo é que esta lingua universal inventada está fortemente condicionada pola lingua propia do autor e na que escribe o texto. O autor escolleu xusto estas palabras porque non se asociaban en alemán a nada concreto, pero, ao trasladar isto ao galego, a cousa non funciona igual: para nós “bolo” si que significa algo (un pan). Por tanto, no texto en galego introdúcese un elemento discordante con respecto

ao orixinal que, con todo, non resulta disonante: pon un punto de humor que, coído, cadra ben co ton de brincadeira do texto.

Así a todo, este idioma utópico e global está condicionado polo do autor noutro aspecto: a súa estrutura lingüística é a do alemán. O texto explica (p. 192) que coa apóstrofe poden formarse palabras compostas, nas que o primeiro termo determina o segundo: tal e como acontece no alemán, o que, se callar, amosa o difícil que é abandonar o propio punto de vista (inda que, tamén é certo, esta é unha característica que presentan outras linguas). Así, por exemplo, *asa'pili*, que é o nome deste idioma, é unha palabra composta doutras dúas: *pili*, que é “entendemento, ciencia, lingua”, e *asa*, que significa “terra, humanidade”. *Asa'pili* significa, xa que logo, “lingua universal”. Por outra banda, a duplicación dunha palabra designa un plural. Un *bolo* é unha comunidade base, unha aldea; *bolo'bolo*, o título do libro, significa daquela “moitos *bolos*”, isto é, o mundo, que é concibido como un conxunto de *bolos* que se atopan interconectados.

Este termo, *asa'pili*, non mudou na versión en galego, ao igual que todos os outros termos que forman parte desta lingua: trátase dun idioma autónomo, independente do alemán e do galego. No entanto, precisamente porque as súas características morfolóxicas non se corresponden coas do galego (a primeira palabra, como xa expliquei, determina a segunda), isto ocasionará despois algún pequeno problema ou incongruencia, que explicarei nun anaco.

Con respecto ao carácter lúdico do texto, cómpre dicir que este está presente non só na concepción ou na temática do texto, senón na súa mesma escrita. Xa comentei antes que se trata dun texto moi irónico, cun humor moi sutil, que eu, cando lin o libro por primeira vez, percibín como algo moi idiosincrático, e axiña me remitiu a un tipo de humor que teño escoitado en terras situadas máis ao norte, en rexións de fala alemá. Un humor que, con todo, podería soar tamén moi retranqueiro, moi galego. Vou pór algúns exemplos nos que se pode apreciar este elemento cómico.

No anexo 3 hai unha listaxe de *bolos* que se poderían atopar en calquera gran cidade do mundo. Un *bolo*, como xa expliquei, é unha comunidade base, veciñanza ou aldea; trátase da comunidade na que un *ibu* (isto é, un ser humano) vive con outros *ibus*. Cada *bolo* ten un *nima* determinado, é dicir, un modo de vida ou idiosincrasia que todos os *ibus* que nel residen comparten. Os nomes dos *bolos* mencionados no texto describen este carácter concreto do *bolo* en cuestión, e fano por medio dunha palabra composta por *bolo* e un cualificativo: no texto en alemán, a palabra que cualifica colócase antes de *bolo* (ao igual que acontece na lingua *asa'pili*, como xa vimos; aquí no canto dunha apóstrofe hai un guión). Na versión en galego inverteuse a orde, agás nun caso: *barbolo* (o único, por outra banda, que na listaxe en alemán non leva guión). Isto non é se cadra moi coherente coas características de *asa'pili*, pero consideramos que a brincadeira presente aquí ía ser en moitos dos exemplos difícil de manter de deixalo tal e como estaba no orixinal. Nalgúns casos limitámonos a trasladar o nome que había no texto en alemán, pero noutros casos, posto que era difícil conservar o xogo humorístico por ter invertido a orde das palabras (Basket-Bolo, Istan-Bolo, Para-Bolo), inventamos nomes novos, tentando darlles un certo toque chistoso. Outros termos son pequenas

adaptacións, por exemplo: High Tech-bolo/bolo-técnico (coido que o nome en alemán funciona mellor), Bier-bolo/bolo-birra.

Falo aquí en primeira persoa do plural porque esta listaxe de *bolos* foi en realidade unha creación colectiva, que fixen en colaboración cos editores. Esta tradución non xurdiu a partir dunha proposta miña, senón que foi un encargo da editorial Axóuxere. Concibimos o traballo deste xeito: unha vez que a miña tradución estivo rematada, quedei cos dous editores e lemos todo o texto xuntos, parándonos nalgúns puntos conflitivos ou que presentaban complicacións; esta foi a última lectura que se fixo da tradución e de aí saíu a súa versión definitiva. No caso da elaboración destes termos que acabo de mencionar, este modo de traballar foi moi interesante: ao tratarse dunha tarefa fortemente creativa, o que a un non lle vira ao maxín podía selle ocorrer a outro. Porén, noutros casos coido que enleou as cousas (algo que me resultou evidente agora ao revisar o texto), porque esta lectura en común non é igual que a lectura que se realiza en soidade, máis concentrada. Así, aceptei mudanzas no texto que agora, ao volver relelo, decátome de que eran erróneas; a solución pola que eu optara nun primeiro momento tiña un sentido que os editores, que non coñecían o texto tan a fondo, non eran quen de percibir.

Por exemplo, na páxina 82 da versión en alemán dise: «Weil das ibu möglicherweise sehr eigensinnig ist (da es auch eigenartig und pervers ist), braucht es auch sein Eigentum» (p. 82). Eu traducín esta frase do seguinte xeito: «Como o ibu, seica, teima nos seus puntos de vista (posto que tamén ten as súas propias peculiaridades e é perverso), precisa tamén da súa propiedade» (p. 95). Nesta tradución quixen manter a repetición de “propio” presente no texto en alemán, algo que é se cadra discutíbel, posto que en galego a frase pode soar un pouco recargada, pero tamén é certo que este fincapé no “propio” ten aquí un sentido moi concreto.

Na revisión conxunta decidiuse mudar esta oración, e o resultado foi o seguinte: «Como o ibu, seica, teima nos seus puntos de vista (posto que tamén ten as súas propias peculiaridades e é perverso), precisa tamén da súa propiedade». Elimínase daquela o primeiro “propio”, conservando igual o resto da frase. No entanto, o único sentido de redactar esta tal e como se fixo era precisamente poder manter a repetición da palabra “propio”. Doutro xeito, sería mellor traducir (soa de feito moito máis natural en galego): «Como o ibu, seica, é teimudo (posto que é tamén peculiar e perverso), precisa tamén da súa propiedade».

Dou outro exemplo. Algo do carácter lúdico e un tanto absurdo de *bolo'bolo* atópase no que se poderían denominar “xogos tipográficos”: a ausencia de puntuación (sexa punto ou coma) en momentos nos que debería existir, a unión de palabras, o uso non convencional das parénteses, a supresión de letras, a substitución das letras por outros signos tipográficos, etc.:

NeueArmut (p. 35)
Selbstversorgungsstrukturen (p. 64).
g,nstigsten (p. 110)
umstelle (no canto de “umstellen”, p. 177)
Erg%onzungen (p. 177)

Jägerund (p. 184)
vorkomrnen (en lugar de “vorkommen”, p. 192)

En realidade, detrás destes xogos non hai ningunha motivación clara, senón que son bastante arbitrarios. Por iso, os editores consideraron que non se trataba de algo relevante, e que podían eliminarse na edición en galego, así que se optou pola convencionalidade e se introduciu a puntuación ou a tipografía habitual nestes casos. No entanto, agora, revisando de novo o texto, decateime de que, inda que estes xogos tipográficos poidan semellar nun principio un pouco banaís, algo moi secundario, son en realidade fundamentais na concepción do libro: precisamente na súa aparente falta de motivación atópase o seu sentido, a ruptura dun discurso lóxico-lineal que ten moito que ver co espírito que move esta obra.

En relación con isto, aparecen tamén no texto xogos con prefixos ou con palabras compostas. Neste caso pártense palabras aproveitando que están compostas por prefixos ou sufixos; a ruptura do discurso apóiase neste caso na propia estrutura morfolóxica da lingua alemá:

Unterent- wicklung (p. 15)
Ge- wehr (p. 16)
ge- schmacklos (p. 25)
Vor schlägen (p. 36)
Ein schränkung (p. 42)
macht- los (p. 48)
selbst- verständlich (p. 50)
Raub- züge (p. 87)
Agri- kultur (p. 93)

Nesta ocasión atopámonos aparentemente cunha dificultade a maiores que non estaba nos exemplos anteriores, posto que, por seren as características do galego distintas ás do alemán, é complicado conservar estes xogos. En realidade, esta dificultade non sería tal, posto que se trata de novo dun xogo bastante arbitrario, que tampouco ten unha xustificación ou motivación moi clara (como acontece, por exemplo, nun autor como Heidegger), nin se emprega dun xeito regular. Isto resulta inda máis evidente cando atopamos outros exemplos nos que o corte se produce no medio dunha sílaba: “Ünzulä nglichkeit” (p. 51), “zahlenmä ssig” (p. 56), co cal sería en realidade bastante sinxelo reproducir o mesmo doutro xeito, aproveitando neste caso as propias características do galego. Tampouco aquí se mantiveron estes xogos. A única excepción foi a palabra “Unterent-wicklung” (p. 15), que se traduciu por “sub-desenvolvemento”, aínda que neste caso, ao ser a única palabra na que se conservou, mantelo si que resultaba “ilóxico”: o lector xa non sabe entón a que aterse. A presenza habitual destes xogos creaba unha lóxica que se rompe ao aparecer agora só nunha única palabra.

Vou dar agora algúns exemplos doutros xogos humorísticos que aparecen no texto, neste caso non tipográficos, senón máis ben de carácter semántico, e de como se trasladaron ao galego. Na páxina 139 do orixinal








fálase por exemplo de «Enklaven und Exklaven» (p. 139). “Exklaven” é unha palabra alemá para a que nós non temos un equivalente: en galego non existe “exclaves”. Con todo, a cita traducíuse como «Enclaves e exclaves» (p. 150); deste xeito, a partir do texto en alemán, introducíuse outro xogo na versión en galego que mantén este ton humorístico constante na obra.














Trátase, en certo sentido, dunha licenza que nos permitimos (os editores e mais eu) e que é acorde, repito, co carácter lúdico do texto. Nesta mesma liña introducimos referencias a Galiza que non estaban no orixinal, brincadeiras que o lector pode identificar e reforzan ese punto humorístico que enchoupa todo o libro:

- «deica logo La Voz!» (p. 43) por «Es gibt nicht mehr über Politiker (**Spiegel** **ade!**), Staatsaktionen, Kriege, Bestechungsskandale, also zentralistische Ereignisse zu berichten ...».
- Na páxina 72 introducimos unha referencia ao *bolo* «Negueira de Muñiz (Lugo)» que non se atopaba no orixinal.
- Na páxina 79 describíense as diferentes fases do proceso a través do que *bolo* *bolo* se fai realidade no mundo. Nunha destas etapas explícase: «Diversos territorios escapan do control da máquina, en lugares como Gales, Suecia, Colombia, Estonia, **Galiza**, Wisconsin, etc.» (a referencia a Galiza non estaba tampouco no orixinal).
- Na páxina 164 aparece unha táboa que amosa as relacións de intercambio (*feno*) que manteñen entre si distintos bolos. Aquí introducimos un novo *bolo*, o *bolo* triskel, situado no *tega* Brión (o lugar no que está a sede da editorial Axóuxere), no *fudo* Rianxo e no *sumi* Galiza.

Isto, por certo, non é algo completamente orixinal, senón que tamén se pode atopar noutras traducións do libro a outros idiomas. Paréceme coherente coa mesma filosofía e o carácter desta obra, como tamén algunhas das outras licenzas que me permitín e ás que xa fixen referencia. Dalgún xeito fai que o texto non se anquilose, que se manteña en movemento, e coido que esta pode ser unha imaxe moi axeitada do traballo de tradución: un acadar que o texto siga vivo, movéndose alén dos seus propios límites, aqueles que lle impón a súa lingua orixinal.














Anexo 1

	ibu	ich, du, er, sie, es, man, Person, Individuum, Kind, Frau, Mann, Bürger, jemand, niemand
	bolo	Basis-Gemeinschaft, Nachbarschaft, Dorf, Stamm, Gemeinde, Kommune
	sila	Gastfreundschaft, Existenzgarantie, Hilfsverpflichtung, Toleranz, Sicherheit
	taku	Eigentumsbehälter, Privatbesitz, Geheimnis
	kana	Hausgemeinschaft, Großhaushalt, Jagdgruppe, Sippe, Großfamilie, Freundeskreis, Bande
	nima	Lebensweise, Tradition, Kultur, Religion, Philosophie, Stil, Ideologie, Trip
	kodu	Landwirtschaft, Natur, Nahrungsselbstversorgung, Ernährungsgrundlage
	yalu	Lebensmittel, Nahrung, Kochkunst, Gastronomie
	sibi	Handwerk, Kunst, Industrie, Werkzeuge, Produktion, Kreativität, Tätigkeit
	pali	Energie, Brennstoffversorgung, Heizung, Kühlung, Energiekreislauf
	sufu	Wasser, Wasserversorgung, Bäder, Brunnen
	gano	Gebäude, Wohnung, Baukunst, Zelte, Höhlen, Raum
	bete	Medizin, Gesundheit, Heilkunst, Vorsorge
	nugo	Selbstmordpille, Tod
	pili	Verständigung, Wissenschaft, Magie, Sprache, Medien, Lernen und Lehren

	kene	Fronarbeit, Auswärtsarbeit, Pflichtarbeit, Gemeinschaftsunternehmung
	tega	Quartier, Kleinstadt, Talschaft
	dala	Komitee, Ausschuss, Kommission, Rat, Versammlung, Sitzung, Tagsatzung
	dudi	Fremdvertreter, Störer, Spion, Beobachter
	fudo	Stadt, Bezirk, Einzugsgebiet, Bio-Region, Landschaft, Talschaft
	sumi	Region, Gegend, Sprachgebiet, Insel, Selbstversorgungsbereich
	asa	Erde, Menschheit
	buni	Geschenk, Gabe
	mafa	Gemeinschaftslager, Reservedepot, Gratiswarenhaus, Fahrzeug- und Werkzeugpool, Notvorrat
	feno	Tauschabkommen, Zusammenarbeitsvertrag, Lieferabkommen, Naturaltausch
	sadi	Markt, Messe, Jahrmarkt, Tauschzentrale, Börse
	fasi	Reise, Transport, Verkehr, Nomadenleben, Walz, Landstreicherei
	yaka	Streit, Krieg, Duell, Kampfkodex, Gewalt

Anexo 2

	ibu	Eu, ti, el, ela, es, un, persoa, individuo, neno, muller, home, cidadán, alguén, ninguén
	bolo	Comunidade base, veciñanza, aldea, tribo, municipio, comuna
	sila	Hospitalidade, garantía de subsistencia, compromiso de axuda, tolerancia, seguridade
	taku	Recipiente para as posesións, propiedade privada, segredo
	kana	Comunidade dunha casa, fogar grande, grupo de caza, clan, familia extensa, círculo de amigos, banda
	nima	Modo de vida, tradición, cultura, relixión, filosofía, estilo, ideoloxía, flipe
	kodu	Agricultura, natureza, autoabastecemento de alimentos, base de alimentación
	yalu	Comestíbeis, alimento, cociña, gastronomía
	sibi	Artesanía, arte, industria, ferramentas, produción, creatividade, actividade
	pali	Energía, abastecemento de combustíbel, calefacción, refrixeración, ciclo enerxético
	sufu	Auga, abastecemento de auga, baños, pozos
	gano	Edificio, piso, arquitectura, tendas, covas, espazo
	bete	Medicina, saúde, ciencia de sandar
	nugo	Pílula para suicidarse, morte
	pili	Entendemento, ciencia, maxia, lingua, medios de comunicación, aprender e ensinar

	kene	Traballo voluntario, traballo externo, traballo obrigatorio, iniciativas comunitarias
	tega	Barrio, vila, habitantes dun val
	dala	Comité, xunta, comisión, consello, xuntanza, reunión, dieta
	dudi	Representante estranxeiro, alborotador, espía, observador
	fudo	Cidade, distrito, conca hidrográfica, bio-rexión, paisaxe, val
	sumi	Rexión, bisbarra, área lingüística, illa, zona de autoabastecemento
	asa	Terra, humanidade
	buni	Agasallo, obsequio
	mafa	Almacén da comunidade, depósito de reservas, grandes almacéns gratuítos, fondo de vehículos e ferramentas, reservas de emerxencia
	feno	Acordo de troco, contrato de cooperación, acordo de subministración, troco natural
	sadi	Mercado, feira, feira anual, central de troco, bolsa
	fasi	Viaxes, transporte, tráfico, vida nómade, vida errante, vagabundeo
	yaka	Rifa, guerra, duelo, código de loita, violencia

Anexo 3

bolos en alemán

Sym-bolo, Anti-bolo, **Istan-bolo**, Les-bolo, Play-bolo, Sado-bolo, Vegi-bolo, Ara-bolo, Hebro-bolo, **Para-bolo**, Franko-bolo, Italo-bolo, Ibero-bolo, Dia-bolo, Anglo-bolo, Bocks-bolo, **Bier-bolo**, Alko-bolo, Hasch-bolo, Pyramido-bolo, Konstantino-bolo, Palão-bolo, Agro-bolo, Modul-bolo, Maso-

bolo, Biblio-bolo, Medito-bolo, Bi-bolo, Tri-bolo, Poly-bolo, Mix-bolo, Parano-bolo, Tao-bolo, Disco-bolo, Nekro-bolo, Marx-bolo, **High Tech-bolo**, Öko-bolo, Sozi-bolo, Sowjet-bolo, Marx-bolo, Helio-bolo, Ikaro-bolo, Aids-bolo, Anarcho-bolo, Logo-bolo, Mago-bolo, Tara-bolo, Clean-bolo, Coca-bolo, Palm-bolo, Thai-bolo, Mongolo-bolo, Olo-bolo, Anonymo-bolo, Intimo-bolo, Mari-bolo, Hyper-bolo, Medio-bolo, **Barbolo**, Wotan-bolo, Blue-bolo, Ton-bolo, **Basket-bolo**, Mono-bolo, Metro-bolo, Krischna-bolo, Jesu-bolo, Alp-bolo, Bala-bolo, Inka-bolo, Alemano-bolo, Frieso-bolo, Bom-bolo, Urbolo, Neo-bolo, Baby-bolo, Entro-bolo, Digito-bolo, Ana-bolo, Liban-bolo, Pluri-bolo, Orgo-bolo, Sparta-bolo, Thermo-bolo, Frigo-bolo, Punko-bolo, Norm-bolo, Waldmeister-bolo, Geissen-bolo, Inkonnensura-bolo, Ras-le-bolo, usw.

bolos en galego

bolo-grafo, bolo-clean, bolo-tara, bolo-coca, bolo-chevique, bolonomim, bolo-logo, bolo-mago, bolo-xesús, bolo-krishna, bolo-mix, bololingüe, bol-ero, bolo-boreta, bolo-sa, bolo-gay, bolo-galo, bolo-franco, bolotalo, bolo-galego, bolo-ibero, bolo-anglo, bolo-bule, bolo-bar, bolo-boi, bolofonía, bolo-cromía, bolo-esfera, bolo-blue, **bar-bolo**, bolo-medio, bolo-alpino, bolonomio, bolo-bala, bolo-bebé, bolo-primio, bolo-gamo, **bolo-técnico**, bolovalente, bolometro, boloinca, boloclínica, bolomarx, bolonanarco, bolopirámido, bolonesio, bolosemia, **bolo-birra**, bolopolo, bolomaso, bololo, bolomono, bolopunk, bolofrigo, bolointimo, bolosol, bolotao, bolocar, boloson, boloteísmo, etc.

TRADUCIR PARA COMPRENDER. A PROPÓSITO DA VIOLENCIA ETNOCÉNTRICA

Laureano Xoaquín Araujo Cardalda

IES Arcebispo Xelmírez I, Santiago de Compostela
lauxac@gmail.com

[Recibido 01/06/20; aceptado 05/09/20]

Resumo

É tan común esixirlle a unha tradución que pareza un texto orixinal que apenas reparamos neste feito, que, porén, ten unhas implicacións moi graves. Unha tradución fluída é moi valorada e, desde logo, non xera polémica ningunha. Pero fornécelle ao lector os instrumentos que lle facilitan unha mellor comprensión do texto? Na tradición infiel, cuxo obxectivo é ofrecer traducións transparentes, descártase violentar a lingua de chegada. Así, porén, exércese un moi elevado grao de violencia etnocéntrica, xa que se lle impide ao lector achegarse á alteridade lingüística e cultural. As notas, os recursos estilísticos atípicos, a contención do enxebrismo e a creatividade terminolóxica, pola contra, visibilizan a tradución para facilitar a comprensión e, coa mesma, enriquecer a lingua de chegada.

Palabras clave

Alteridade, comprensión, enriquecemento lingüístico, fidelidade, invisibilidade, tradición infiel, violencia etnocéntrica da tradución.

Abstract

It is so common to expect a translation to sound natural, like an original text, that we hardly question this practice. However, it has very serious implications. A fluent translation is highly valued and certainly does not generate any controversy. But does it provide the reader with the tools that facilitate a better understanding of the text? In the unfaithful tradition, whose aim is to offer transparent translations, violating the target language is considered taboo. This is the way, however, to exert a very high degree of ethnocentric violence, as the reader is prevented from approaching linguistic and cultural alterity. Conversely, notes, atypical stylistic resources, the containment of “Galicianness” and terminological creativity make the translation visible in order to facilitate understanding and thus enrich the target language.

Key words

Alterity, comprehension, linguistic enrichment, fidelity, invisibility, unfaithful tradition, ethnocentric violence of translation.

Na I Xornada de tradución literaria alemán-galego

O 25 de xaneiro de 2020 tivo lugar, na biblioteca Concepción Arenal da Universidade de Santiago de Compostela, a I Xornada de tradución literaria alemán-galego, organizada pola Asociación Galega de Xermanistas, a USC e a Biblioteca de Tradución Galega Bitraga) da Universidade de Vigo. Asistir á xornada foi unha experiencia moi enriquecedora, non só por atoparme con amigos e por coñecer por fin algunhas persoas admiradas desde hai tempo polo seu traballo no campo da tradución, senón tamén por poder asistir a algunhas conferencias sumamente interesantes, como a de Silvia Montero Küpper, que presentou un documentado panorama da tradución alemán-galego; a de Almudena Otero, que falou dun ensaio curiosísimo, *bolo'bolo*, que ela mesma traduciu; a de Patricia Buxán e Saleta Fernández, que explicaron a súa versión da *Novela de xadrez*, de Stefan Zweig; e a de Catuxa López, que fixo unha inspiradora reflexión sobre «Tradución de teatro. Handke ou como insultar con propiedade». Houbo ademais unha mesa redonda esclarecedora onde participaron representantes das editoriais Galaxia, Hugin e Mugin, Irmás Cartoné e Kalandraka.

Porén, foi quizais o obradoiro práctico, impartido por Rosa Marta Gómez Pato, o que máis me sorprendeu. Mentres, divididos en grupos, intentabamos afrontar os problemas de tradución duns fragmentos de *Austauschkind*, de Christine Nöstlinger, e de *Die Abenteuer der "schwarzen hand"*, de Hans Jürgen Press, decateime do esixente que pode ser a literatura infantil e xuvenil. Até aquel 25 de xaneiro, sempre pensara nas dificultades da tradución de poesía, por exemplo. Algo fixera cuns versos de Goethe nun texto de Zweig, e causárame moitos desvelos. Tamén pensara na tradución de textos filosóficos, porque non son poucos os pensadores alemáns que parece que fan o imposible por non seren entendidos (e o conseguen, polo menos no meu caso). Pero non se me ocorrera imaxinar os problemas que nos poden agardar cando afrontamos un texto para público infante xuvenil. Sempre é unha sorte poder decatarse da propia ignorancia. *Chapeau* polos tradutores de LIX!

Quen dixo que comprender é fácil?

Tamén eu fun invitado a intervir na xornada. A miña conferencia, que foi publicada pouco despois integramente por *La Linterna del Traductor* (Araujo Cardalda, 2020), versou sobre unha cuestión clásica na tradutoloxía: a da fidelidade ao texto fonte. Concretamente, interesábame propor unha reflexión sobre un feito curioso: por que lle esiximos a miúdo a unha tradución que pareza un texto propio da literatura de chegada? E que implica esta esixencia? Sempre me chamou a atención a frecuencia con que, malia sabermos 'todos' que non estamos a ler un texto orixinal, o tradutor nos quere ofrecer a ilusión de non atoparnos ante unha tradución. Pero o obxectivo dunha tradución non é acaso algo máis complexo? Non consistirá en conseguir (vencendo as resistencias dos distintos actores do campo literario, que adoitan teimar na 'fluidez' da

tradución) que o lector capte na súa lingua todo o significado posíbel dun texto escrito noutro idioma, aínda que, para esta tarefa de ‘comprensión’, teña que facer un esforzo especial que non se lle pide ao lector do orixinal?

As primeiras acepcións que dan os dicionarios do verbo ‘traducir’ son, a este respecto, ben significativas. O noso fala de «expresar [algo dito ou escrito nun idioma determinado] noutro idioma distinto»; o Priberam, de «fazer passar (uma obra) de uma língua para outra»; e o da Real Academia Española, de «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra». Creo que a idea que comparten as tres definicións é a de ‘dar a coñecer nun idioma algo que está noutro’. Desde esta perspectiva, todo texto, con independencia do seu grao de sofisticación, é perfectamente traducíbel, sempre que non lle esixamos á tradución que dea a coñecer algo nun idioma ‘como se non estivese noutro’. É dicir: a tradución, pola súa propia natureza, presupón a existencia dun orixinal, que é, de feito, condición *sine qua non* da súa existencia. Sen orixinal non hai tradución. E hai tradución unicamente porque hai un orixinal que debemos expresar na lingua de chegada. A pregunta é: en que momento decidimos que nesta operación de traslación debemos facer como se estivésemos escribindo un orixinal?

Ser ou non ser infiel, esa é a cuestión

Pois debeu de haber un momento en que o decidimos, efectivamente. Tomemos o exemplo do tradutor quebequés François Lavallée, quen, nun artigo curto moi recente e moi suxestivo (e non especificamente referido á tradución literaria), reflexiona sobre que é unha boa tradución e distingue entre dúas abordaxes ben coñecidas: a *sourcière*, que procura non despegarse do texto fonte (*source*) para non traizoalo; e a *cibliste*, centrado no texto de chegada (*cible*), que debe ser claro e natural. Lavallée entende que a abordaxe maioritaria é a primeira, que ten un efecto tranquilizador sobre o tradutor, malia que o resultado sexa artificioso e menos claro que o orixinal. E cita a Jacques Delisle, un tradutor francés do século XVIII: «J’ai toujours remarqué qu’une extrême fidélité en fait de traduction était une extrême infidélité». Porque nun texto fiel aparecen trazas da tradución: palabras que, non sendo en si mesmas incorrectas, revelan a influencia da lingua do orixinal; frases que resultan aparatosas; unha sintaxe forzada. Pola contra, a abordaxe *cibliste* implica unha reformulación do texto que, conservando, por suposto, toda a información do orixinal, aumenta a intelixibilidade e ‘non parece unha tradución’. Como lograr, logo, unha boa tradución? Sendo fiel ao contido, non á formulación.

Lavallée non nos sorprende moito coa súa tese. É un tradutor francófono, despois de todo, conque non resulta chocante que defenda a vella tradición *infidèle* que acabou cristalizando, nos anos oitenta e noventa do século XX, na teoría interpretativa (ou teoría do sentido) que Danica Seleskovitch divulgou desde a *École Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs* de París. Lavallée reproduce a esencia deste paradigma tradutolóxico: fidelidade ao sentido do orixinal, pero recreación libre do contido. É unha idea respectábel e estimulante, aínda que non se comparta, e pode dar lugar a unhas traducións moi fermosas. En efecto, estas traducións ao francés chegan a miúdo a estar admirabelmente ben escritas. Pero cumpriría apuntarmos tamén, no seu

avultado debe, algún problema que adoitan presentar: non son poucas as veces, por exemplo, en que se toman tantas liberdades verbo do texto orixinal que, amparadas, polo visto, no marco teórico a que se atañen, simplemente sortean as pasaxes máis difíciles; deixan o tradutor –e aquí permitímonos afeirle a Lavallée a lixeireza con que despacha o suposto efecto tranquilizador da abordaxe *sourcière*– coa reconfortante certeza de lle evitar ao lector calquera indicio de choque cultural; e presentan, xa que logo, un moi elevado grao de ‘violencia etnocéntrica’.

Pode unha tradución soar como... unha tradución?

Este último concepto, o da *ethnocentric violence of translation*, parece singularmente acaído para unha crítica do enfoque *infidèle*. Debémollo, como é sabido, ao tradutólogo estadounidense Lawrence Venuti (1995), quen se fixa na ilusión da transparencia propia de toda tradución ‘fluída’, que parece un texto propio da literatura de chegada (é dicir: que, de feito, xa nin parece unha tradución), para deducir que, por unha banda, canto máis procuramos ocultar a diferenza do texto orixe, canto menos cuestionamos as normas da cultura de chegada, máis aumenta a violencia etnocéntrica; e que, por outra banda, esta violencia só diminúe na medida en que estamos dispostos a sacrificar en parte as normas da cultura termo, é dicir: a confrontar o lector coa alteridade lingüística e cultural.

O concepto de ‘violencia etnocéntrica da tradución’ remítenos, en última instancia, a unha ética da diferenza que nos permite rachar coa ilusión da transparencia e facer recoñecíbel a tradución como tal a través de certas desviacións das normas da cultura de chegada, como reclama Gideon Toury (1995). Porque, en palabras de Peter Newmark (1993:287): «Por que non pode ás veces unha tradución soar como tal cando o lector sabe que o que ten diante é precisamente unha tradución?». Pero podemos concretar máis, irmos máis lonxe. Cando postulamos, como fixemos antes, que ten sentido invitar o lector dunha tradución a facer un esforzo excepcional de ‘comprensión’, é porque hai varios procedementos que resultan útiles precisamente para que o lector asimile mellor un texto traducido.

Kit contra a infidelidade

As notas, por exemplo. A pé de páxina ou ao final, as notas permiten aludir a matices que igual se nos escaparían nunha tradución ‘pelada’, sendo, polo tanto, imprescindíbeis para ‘comprendermos’ o texto. Claro que unha nota (ou tamén toda unha introdución) liquida a ilusión da invisibilidade, da transparencia, porque nos lembra expresamente que o texto que estamos a ler é unha tradución. Pero, a cambio de pagarmos este prezo, enriquecemos a lectura e rebaixamos considerabelmente a violencia etnocéntrica exercida sobre o texto.

Facilitarmos a ‘comprensión’ dun texto foráneo facendo visíbel a tradución é algo que podemos conseguir cun segundo artefacto: a exploración de recursos estilísticos pouco habituais na lingua de chegada. Pode haber construcións que resulten atípicas na nosa tradición literaria e que, porén, convén intentar reproducir na tradución. Pensemos, por exemplo, en como Friedrich Glauser alterna os diálogos directos cos indirectos nunha mesma

pasaxe. Un tradutor *infidèle* optaría por convertelo todo en discurso directo para, desta maneira, fuxir das solucións chocantes que resultan de ter que traducir repetidamente os verbos escritos no modo *Konjunktiv I*. Evitaría así ter que redactar un texto galego moi atípico. Porén, o que fai Glauser tamén resulta rechamante na propia lingua alemá! Debe pois o tradutor furtarlle ao lector galego este trazo estilístico do orixinal? Ou debe incitar o lector a que aprecie esta característica, lembrándolle de paso que está a ler unha tradución?

Un terceiro procedemento que nos permite facer visíbel, na tradución, o rexistro do orixinal –por inhabitual que sexa en galego–, pódese presentar por vía negativa: consiste en evitarmos o exceso de enxebriemento. Dixo nunha ocasión Dario Xohán Cabana (1992) que algunhas traducións están feitas como se pretendesen elaborar «mostrarios de excepcións para ilustrar gramáticas» ou «un compendio dos recursos ‘diferenciais’ do galego». É posíbel que aquí o tradutor se vexa tamén incentivado pola oportunidade de amosar o seu virtuosismo (despois de todo, se hai algo que o lector non pode facer é ler o orixinal). Pero non: non é necesario disimular o carácter da tradución –e, á vez, subliñar a súa extremada galegitude– sepultándoa baixo unha montaña de recursos expresivos xenuinos do galego, máxime cando o rexistro do orixinal pouco ou nada ten que ver cun uso masivo de adverbios como ‘abofé’, de interxeccións como ‘madía leva!’ ou de cantidades inxentes de pronomes de solidariedade.

Finalmente, e en cuarto lugar, ningún tradutor que non queira entregarse en corpo e alma á violencia etnocéntrica debe claudicar ante o problema que supoñen os termos non lexicalizados. Sucede con certa frecuencia –e con máis frecuencia aínda en linguas como a galega, tan lastradas por unha historia e por un presente adversos– que no orixinal aparecen palabras que nunca tiveron entrada no noso dicionario. En casos así, a opción máis produtiva e menos aberrante pode ser a de botar unha ollada ás solucións das linguas do noso contorno e aplicar o sentido común para inventar un termo novo pero perfectamente recoñecíbel, intelixíbel e homologábel.

Lingua pobre, pobre lingua

Cando lemos unha tradución, ‘todos’ sabemos que estamos ante unha tradución. Curiosamente, e como xa apuntamos, tendemos a esixir que esa tradución sexa invisíbel, ‘natural’, que pareza un texto escrito orixinariamente en galego; que sexa un texto, con outras palabras, cuxo grao de violencia etnocéntrica exceda o mínimo inevitábel. Isto, a Newmark (1993: 287) prodúcelle un certo asombro:

Resulta certamente irónico que [...] moitos dos críticos de obras traducidas descoñezan o orixinal e mesmo a propia lingua estranxeira, e que o único que valoren á hora de criticar unha peza traducida sexa o seu grao de naturalidade, fluidez, lexibilidade e a ausencia de interferencias, criterios todos eles a miúdo equivocados.

Porén, é exactamente iso o que defenden moitos tradutores, e non só os francófonos como Lavallée. Un caso moi recente é o de Amelia Pérez de Villar (2019: 54-55), que o explica así:

Los traductores [...] tienen [...] una misión casi imposible de cumplir: que no se note que la traducción es tal, que la lengua de partida brille por su ausencia, que el original prevalezca, pero no se transparente.

Tamén existen, por suposto, tradutores e teóricos da tradución contrarios á invisibilidade. Walter Benjamin (1972), por exemplo, semella entender o tradutor como un axente que rompe as barreiras da súa lingua para ampliar os seus límites. E Edith Grossmann (2010: 23) apunta:

The more a language embraces infusions and transfusions of new elements and foreign turns of phrase, the larger, more forceful, and more flexible it becomes as an expressive medium.

Ironicamente, a violencia etnocéntrica, produto da esixencia de invisibilidade, implica tamén, alén de todo o dito até o de agora, un empobrecemento da propia lingua de chegada. Pretendermos non violentar a nosa propia lingua para que o lector esqueza que o texto que ten diante é unha tradución, provoca tamén que xustamente o noso idioma se vexa privado dunha vía de enriquecemento. Explicao Tiphaine Samoyault (2020: 76-77) dun xeito contundente:

La transformation ou la déformation de la langue d'arrivée est une puissance créative de la traduction [...]. [...] La réinvention de la langue est la puissance du processus : on fait lever en elle une syntaxe inattendue, des mots étrangers, des mots oubliés, des mots perdus. [...] Toutes les grandes traductions sont néologiques. [...] Devant elles, les lecteurs sont invités à réapprendre leur langue, à l'entendre à neuf [...].

Obviamente, o tradutor, cando, invisibilizando a tradución, evita a recepción doutra lingua na nosa, non leva a cabo adrede unha operación de empobrecemento lingüístico. O que procura é evitarlle ao lector todas as dificultades do texto. Pero é esta a función do tradutor? Consiste o seu labor en ofrecerlle ao público lector a ilusión de que non está ante unha tradución?

Reinventarmos a lingua

É ben coñecida a «regla de oro» para cualquier traducción» formulada en 1970 polo tradutor (tamén do alemán) e tradutólogo leonés Valentín García Yebra no seu prólogo á *Metafísica* de Aristóteles: «*decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce*». Os dous primeiros elementos non precisan aquí de máis comentarios: *in claris non fit interpretatio*. O terceiro contén un verbo clave: 'permitir'. García Yebra non di que haxa que «dicilo todo con absoluta corrección e naturalidade», senón que vén dicir algo así como «dicilo todo con toda a corrección e a naturalidade que sexan posíbeis». Sabemos que o tradutor non pode evitar exercer un certo grao

de violencia etnocéntrica. Pero, como debería resultar xa obvio por todas as razóns aquí expostas, cumpriría manter ese grao nun nivel mínimo.

Porque o oficio do tradutor, repetimos, consiste en facer que o lector ‘comprenda’ un texto escrito noutra lingua. En serio pensamos que un tradutor literario pode afrontar cabalmente a súa misión –con honestidade, sen disimulos nin enganar– renunciando de entrada a unha introdución, ás notas, a unha linguaxe pouco habitual ou mesmo á invención de palabras, e rexeitando, a maiores, a oportunidade de enriquecer a lingua de chegada? Esta é a pregunta que tiven a oportunidade de lles facer aos asistentes á I Xornada de tradución literaria alemán-galego. Espero que servise para invitar á reflexión!

Referencias bibliográficas

- ARAUJO CARDALDA, L. X. 2020. «Contra a tradución invisíbel. Os clásicos modernos en galego». *La Linterna del Traductor*. Nº 20, p. 45-51. [<http://www.lalinternadeltraductor.org/n20/violencia-etnocentrica-traducion.html> - 29/05/2020].
- BENJAMIN, W. 1972. «Die Aufgabe des Übersetzers». En REXROTH, T. (ed.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. IV-1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 9-21.
- CABANA, D. X. 1992. «Sobre traduccions». *Diario 16 de Galicia*. 18 de xullo de 1992, p. III/Galicia literaria.
- GROSSMAN, E. 2010. *Why Translation Matters*. New Haven / London: Yale University Press, 2010.
- LAVALLÉE, F. 2020. «Une bonne traduction, c’est quoi ?». *Le blogue d’Edgar*, 14 avril 2020. [<http://www.edgar.ca/blogue/une-bonne-traduction-cest-quoi/> - 29/05/2020].
- NEWMARK, P. 1993. *Manual de traducción*. Trad. galega de Francisco Xabier Fernández Polo. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ DE VILLAR, A. 2019. *Los enemigos del traductor. Elogio y vituperio del oficio*. Madrid: Fórcola.
- SAMOYUALT, T. 2020. *Traduction et violence*. Paris: Seuil.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- VENUTI, L. 1995. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Pref. de Susan Bassnett e André Lefevere. London / New York: Routledge.

MESTRADO EN TRADUCCIÓN **PARA** A COMUNICACIÓN INTERNACIONAL

O Mestrado en Tradución **para** a Comunicación Internacional (MTCI) da Universidade de Vigo (<http://paratraduccion.com/limiares/>) iniciou a súa andaina no curso 2013-2014. Esta formación especializada de posgrao, de modalidade semipresencial, ten por obxectivo ofrecerlle ao alumnado unhas destrezas holísticas para encarar os limiares do seu porvir profesional con solvencia.

O programa do MTCI divídese en tres bloques: o primeiro ou Módulo A, é obrigatorio porque ofrece as metodoloxías básicas para o desenvolvemento das materias que conteñen os módulos seguintes. O segundo e o terceiro son optativos e o alumnado terá que escoller o itinerario que máis lle conveña para a súa formación: Módulo B1 «Tradución para a comunicación internacional» e o Módulo B2 «Tradución para o comercio internacional».

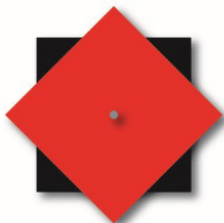
No que respecta ás saídas profesionais, os egresados do MTCI atopan traballo en empresas moi variadas, tanto fóra coma dentro da comunidade galega. Os perfís máis habituais son: a) tradutor/a no eido do comercio exterior: responsable de importación-exportación de empresas nacionais ou internacionais, técnico de comercio exterior, responsable de análise de desenvolvemento e, b) tradutor/a no ámbito da comunicación: audiovisual, multimedia e xestor/mediador de comunicación internacional. Cómpre sinalar que tamén hai alumnado interesado na investigación, que pode continuar a súa formación no Programa de doutoramento en Tradución e paratradución.

No que atinxe aos indicadores de calidade, o último informe emitido pola Axencia para a Calidade do Sistema Universitario de Galicia (ACSUG), valorou moi positivamente «a demanda do título, sempre por riba do mínimo esixido e en progresivo ascenso» e destacou a taxa de 0% de abandono nos estudos. Alén desta valoración, os rankings da propia Universidade de Vigo, sitúa o MTCI no 1º posto do eido científico de Humanidades e no 6º posto dos mestrados mellor valorados, dun total de 63.



*Mestrado en Tradución **para**
a comunicación internacional*

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN TRADUCIÓN E PARATRADUCIÓN



T & P

TRANSLATION & PARATRANSLATION
TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN
TRADUCTION & PARATRADUCTION
TRADUZIONE & PARATRADUZIONE
TRADUCIÓN & PARATRADUCIÓN
TRADUÇÃO & PARATRADUÇÃO

Creado no curso académico 2004-05, o Doutoramento T&P foi o primeiro Programa de Doutoramento Internacional en rede da Universidade de Vigo. O programa investiga como ao longo da historia, a tradución e a interpretación foron prácticas fundamentais na construción de calquera cultura e na súa capacidade de cambio.

O Doutoramento T&P é o único programa de doutoramento en tradución e interpretación de toda a euro rexión Galicia-Portugal, está acreditado oficialmente e cumpre con todos os requisitos de calidade regulados por lexislación vixente.

Trátase dun posgrao de investigación que responde á demanda de formación por parte do alumnado da titulación do grao en Tradución e Interpretación. Ofrecemos un conxunto equilibrado de contidos teóricos e prácticos con vistas tanto á investigación como á preparación de profesionais da tradución e da interpretación. O conxunto das teses defendidas polo noso alumnado constitúe unha proba científica de todo o traballo de investigación levado adiante ata hoxe.



O modelo semipresencial permite cursalo completamente a distancia ou ben asistir ás sesións presenciais realizando auténticas prácticas de campo en Ciencias Humanas e Sociais. O programa de Doutoramento T&P responde á transformación teórica e metodolóxica que viviu a área científica de Tradución e Interpretación na última década, ofrecendo contidos teóricos procedentes das distintas fases de descrición, estudo e análise das actuais realidades socio profesionais da era dixital, o cal garante, desde o principio, a

continuidade entre teoría e práctica.

As grandes liñas de investigación do programa **T&P** son: filosofía e tradución; imaxe e tradución; literatura e tradución; lingüística e tradución; memoria e tradución; migración e tradución; mestizaxe, identidade e tradución; antropoloxía e tradución; pantalla e tradución; sectores estratéxicos da tradución.



O Doutoramento **T&P** ofrece modelos e protocolos de punteiras prácticas profesionais a través de convenios cos sectores profesional, empresarial e institucional que colaboran nos proxectos I+D+i do Grupo de Investigación **T&P**. Procura-se responder ás necesidades existentes nos ámbitos das tecnoloxías da información, do turismo, da publicidade, das industrias da cultura, e, por suposto, da divulgación científica do coñecemento. Como exemplo sirvan os tres programas Web-TV de divulgación científica dedicados ao mundo da tradución e interpretación: Zig-Zag, Exit e Pímulas **T&P**.

Programas TV en liña do Grupo de Investigación **T&P** que pretenden apoiar a formación e valorizar a investigación básica, o desenvolvemento e a innovación, así como a propia transferencia produtiva do coñecemento. Non deixe de visitar a nosa páxina web : <http://paratraduccion.com/doctorado/>

ETIV: a Uvigo oferta unha completa formación especializada para a industria do videoxogo

A Universidade de Vigo foi pioneira, no eido da educación superior pública, á hora de dar un pulo aos servizos de tradución, interpretación e localización no ámbito dos videoxogos, ofrecendo unha formación especializada para o alumnado que queira especializarse neste campo. O Título Propio de Especialista en Tradución para a Industria do Videoxogo (ETIV), promovido polos docentes da universidade Ramón Méndez, Óscar Ferreiro e José Yuste, foi un gran éxito nas súas primeiras edicións, nas que suscitou o interese dun gran número de alumnado tanto de Galicia como de fóra da comunidade. Todos eles acabaron o curso cun elevado grao de satisfacción e coas competencias precisas para, en máis da metade dos casos, atopar traballo na industria do videoxogo apenas uns meses despois de rematar os seus estudos. O título propio está pensado como unha formación eminentemente práctica na que o corpo docente, composto tanto por mestres universitarios como por profesionais en activo en distintos eidos da industria do videoxogo, achega o alumnado a textos, casos e situacións reais como os que se poderían atopar no mercado profesional. A colaboración de importantes empresas de todo o mundo permite ao alumnado contar con textos reais; algunhas delas mesmo desenvolveron ferramentas e xogos especificamente para o seu uso nas aulas do ETIV. A formación tenta non pasar por alto ningún dos aspectos importantes que as empresas lles esixen aos seus traballadores, polo que, aínda que o foco central é a localización de videoxogos en si mesma (con *ingame*, subtitulación e dobraxe), tamén se traballa con marketing, tradución de software, interpretación especializada no ámbito, tradución para a prensa ou tradución literaria baseada en videoxogos.



Viceversa. Revista galega de tradución

é un anuario publicado conxuntamente pola ATG e o Departamento de Filoloxía galega e latina da Universidade de Vigo. Nas súas páxinas recóllense traballos científicos orixinais sobre calquera aspecto da tradución e da interpretación e temas con elas relacionados.

Os obxectivos fundacionais da revista son

- a) servir de soporte axeitado para difundirlos traballos que sobre tradución e interpretación se vaian producindo nos ámbitos da ATG e da Licenciatura en tradución e interpretación da Universidade de Vigo;
- b) presentar en lingua galega os mellores traballos que sobre estes temas se produzan noutras linguas;
- e c) informar sobre a actualidade relacionada co mundo da tradución en Galicia.

Consonte estes obxectivos, a revista organízase nos seguintes apartados:

Teoría e historia da tradución, Instrumenta, Traducións xustificadas,
Críticas e recensións, Informacións.

Correspondencia

Alberto Álvarez Lugris

Viceversa. Revista galega de tradución

Facultade de Filoloxía e Tradución

Lagoas - Marcosende s/n 36213 VIGO

Teléfono: +34 986 812 329

viceversa@uvigo.gal

<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/viceversa/index>

Edición

Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Edificio da Biblioteca Central

As Lagoas - Marcosende s/n 36310 Vigo

Tel. +34 986 812 235

sep@uvigo.es

<https://revistas.webs.uvigo.es/>

SUMARIO

Xela Arias Castaño, Letras Galegas 2021
Xavier Senín, Premio á Obra dun Tradutor do Ministerio de Cultura

TEORÍA E HISTORIA

- MANUEL ARCA CASTRO. Perspectiva histórica da tradución para a dobraxe ao catalán, éuscaro e galego
ALBA RODRÍGUEZ-SAAVEDRA. De Rosalía de Castro a Ruth Matilda Anderson. Feminismo e paratradución
LAURA ABEL ASOREY. Análise comparativa das traducións ao galego de *Alice's Adventures in Wonderland*
LAURA LINARES. A tradución como ponte cultural ou como unha viaxe a través da mente dos lectores? A recepción das traducións ao inglés das obras de Manuel Rivas e Domingo Villar
LAURA LINARES. Bridge building or armchair traveling? The reception of the english translations of Manuel Rivas and Domingo Villar
ROBERT NEAL BAXTER. Unha análise de vinte anos de tradución literaria cara ao bretón
ROBERT NEAL BAXTER. An analytical audit of twenty years of literary translation into Breton
CRISTINA MAREY-CASTRO. Xogo de reflexividades: a antropoloxía como aliada para repensar a interpretación social
MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ. As coedicións de literatura infantil e xuvenil: reflexo da realidade
MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ. Las coediciones de literatura infantil y juvenil: reflejo de la realidad

INSTRUMENTA E FORMACIÓN

- RAMÓN MÉNDEZ GONZÁLEZ. Análise de *Subtitle Legends* como ferramenta de formación para a tradución audiovisual e multimedia
MIGUEL BRAÑA MONTAÑA. Onde queda a ética na nosa profesión?
ANA SOFIA SALDANHA. Mentoring: a solución práctica para o sucesso dos futuros profesionais de tradución
ARTEMIS LÓPEZ. Ti, eu, ele e a linguaxe non binaria na tradución entre inglés e castelán

TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS

- XAVIER SENÍN E ISABEL SOTO. A tradución de *A peste*: un clásico que nos interpela máis ca nunca
MARÍA REIMÓNDEZ. Chatolas ganduxadas no mato negro. A tradución d' *A cámara do sangue*
LARA DOMÍNGUEZ ARAÚJO. *The Virgin and the Gipsy*. Descubrimento paio e lucidez vivaz que atravesa séculos
ANTÍA VERES GESTO. *Unha muller perdida*: a entrada de Willa Cather no panorama editorial galego
MANUELA PALACIOS. Traducindo "outramente" nas escolmas de poesía galega e irlandesa
DAVID A. ALVAREZ MARTÍNEZ. Dos Mares do Sur a Vilapenela: a recreación da triloxía de Pippi Mediaslongas
PATRICIA BUJÁN OTERO. Traducir a Fallada naturalmente
XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO. O tradutor holístico: a edición de *Se isto é un home*

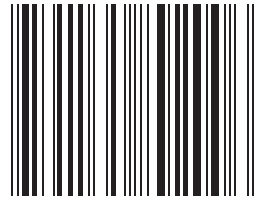
CRÍTICAS E RECENSIÓNS

- Colecta vermella. IAGO NICOLÁS BALLESTEROS
Tercera edición da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* ou unha ollada aos estudos de tradución. TANYA ESCUDERO
Sakura. Dicionario de cultura xaponesa. ALBA QUINTAIROS SOLIÑO
A tradución ao servizo do feminismo. OLGA CASTRO
Novela de xadrez. PAZ OROIS FERNÁNDEZ
A señora Dalloway. ALBA RODRÍGUEZ SAAVEDRA
David Golder. PAZ OROIS FERNÁNDEZ

INFORMACIÓNS

- MARÍA ALONSO SEISDEDOS. Breve historia dunha vida enteira do divino ao criminal
LARA DOMÍNGUEZ ARAÚJO E PATRICIA BUJÁN OTERO. A lingua galega como vantaxe competitiva no mercado globalizado da tradución e da interpretación: manifesto "O galego suma e multiplica"
LARA DOMÍNGUEZ ARAÚJO. A interpretación en Galicia: entidades e empresas organizadoras de congresos, axencias e intérpretes tómanlle o pulso ao mercado
PATRICIA BUJÁN OTERO E SILVIA MONTERO KÜPPER. A tradución literaria alemán-galego: breve estado da cuestión e balance da i-xornada de tradución literaria alemán-galego
ALMUDENA OTERO VILLENA. Entre a utopía bolo'bolo e a tradución utópica
LAUREANO XOAQUÍN ARAUJO CARDALDA. Traducir para comprender. A propósito da violencia etnocéntrica
Mestrado en Tradución para a Comunicación Internacional
Programa de doutoramento en Tradución e Paratradución
ETIV: a Uvigo oferta unha completa formación especializada para a industria do videoxogo

ISSN 1135-8920-15



Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo