



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Á volta da tradución

EDITADO POR
Rosa Marta Gómez Pato
Alejandra Ulla Lorenzo

2022
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Á volta da tradución

FACULTADE DE FILOLOXÍA

Á volta da tradución

EDITADO POR

Rosa Marta Gómez Pato

Alejandra Ulla Lorenzo

2022

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2022

Deseño e maquetación
Alberto R. Rodríguez Pérez
Campus Na Nube

Edita
Edicións USC
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.gal/publicacions

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/op.2023.1584>

Índice

Prólogo 9
Elias J. Feijó Torres

Prefacio 11
Rosa Marta Gómez Pato e Alejandra Ulla Lorenzo

I. Tradución e xénero

Tradución, poesía e xénero. Breves notas na(s) marxe(s) 15
María Xesús Nogueira Pereira

II. Traducións, tradicións, traicións

Fortuna europea de la literatura política de Quevedo: traducciones y traiciones en Inglaterra 25
María José Alonso Veloso

Traducción, pseudotraducción y paisaje: Macpherson, Goethe, Rosalía de Castro 43
Tomás Espino Barrera

III. Traducións, lecturas, reescrituras

- Traducir es leer, es reescribir. Los problemas traductológicos que plantea el acercamiento a Jie du Boerhesi*55
Wang Chenchun
- Traducir literatura: viaxes de ida e volta*61
Rosa Marta Gómez Pato
- O uso de traducións en estudos de lingüística contrastiva: o método de análise de correspondencia mutua de tradución*..... 83
Inmaculada Mas Álvarez

IV. Traducións, desde e para o galego

- Cara a un sistema literario de noso. Aproximación ao papel da tradución na Editorial Galaxia*107
Daniel Chapela
- A tradução na literatura de tradição oral. O caso do romanceiro galego*..... 119
José Luís Forneiro Pérez
- Ecopoesía e tradución: Un Edén diferente*133
Manuela Palacios González

V. Propostas para unha tradución ao galego

- Tres poemas da lírica grega arcaica: fragmentos 1 e 2 de Mimnermo de Colofón e fragmento 1 de Semónides de Amorgos*143
Esterban Decabo Nogueira
- Notas sobre a tradución de Katherine Anne Porter. O roubo*..... 151
Paula Marina García Pardavila
- Blackbird, de David Harrower. Problemas e propostas dunha tradución para o galego*..... 161
Diego Rodríguez Vila
- Un rumor de balancín. Traducción fragmentaria de Un bruit de balancoire de Christian Bobin (máis un apunte introductorio y anotaciones al texto)*169
Santiago Uría

Prólogo

Elias J. Feijó Torres

Decano da Facultade de Filoloxía

Á volta da tradución. A fascinante e difícil tarefa de poder transmitir textos, de ser a ponte, o canal. Como portadoras/es de fachos abrindo luz na escuridade do opaco, tornando diáfano o que era pouco ou nada transparente.

Segue este ramo de motivos do centro; pensando e exercendo o pensamento no encontro de docentes e estudantes. Intérpretes, tradutoras/es, é verdade; e entendedoras/es de idiomas e os seus usos, multiplicando intercambiar, comunicar e volta a pensar.

Instituído como o presente desta comunidade da Universidade de Santiago de Compostela, este volume honra este centro. Por isto, agradecemos esta magnífica realidade escrita nas profesoras Alejandra Ulla Lorenzo e Rosa Marta Gómez Pato e no profesor Paulo Gamalho o labor editorial e organizativo, a todas as colaboradoras e todos os colaboradores nel as valiosas achegas reunidas. De χάριτες a gratitude.

Prefacio

Rosa Marta Gómez Pato e Alejandra Ulla Lorenzo

Editoras

*Without translation, we would be
living in provinces bordering on silence.*

George Steiner

O volume que presentamos é o resultado dos traballos expostos no contexto das xornadas *Á volta da tradución* que tiveron lugar na Facultade de Filoloxía entre o 24 de novembro e o 2 de decembro de 2021. Dita actividade, organizada polo equipo decanal, contou coa participación do estudantado e profesorado da Facultade, cuxa valiosa colaboración desexamos agradecer.

No que se refire á distribución dos artigos no libro quixemos respectar a organización temática das diferentes mesas de debate que conformaron a actividade mencionada. Así, o primeiro bloque, que recolle o texto de María Xesús Nogueira Pereira, xira ao redor das categorías de tradución e xénero. A segunda parte céntrase na convivencia entre tradición e traizón no ámbito da tradución e nela sitúanse os traballos de María José Alonso Veloso e Tomás Espino Barrera. O proceso da actividade traslativa, desde a comprensión dos textos ata as súas diferentes re-escrituras, ocupan o terceiro bloque, protagonizado polos capítulos de Wang Chenchen, Rosa Marta Gómez Pato e Inmaculada Mas Álvarez. Séguelle un cuarto apartado integrado por tres textos, a cargo de Daniel Chapela, José Luís Forneiro Pérez e Manuela Palacios González respectivamente, nos que se establece unha consideración sobre a tradución desde e para o galego. Finalmente, este libro recolle un quinto bloque con propostas de tradución ao galego de textos pertencentes á

tradición grega (Esteban Decabo Nogueira), norteamericana (Paula Marina García Pardavila), escocesa (Diego Rodríguez Vila) e francesa (Santiago Uría).

Traducir non só significa enunciar nunha lingua o que anteriormente se expresou, de xeito oral ou por escrito, noutra; tamén supón mudar, trocar, interpretar e crear. A reflexión sobre esta tarefa de mediación cultural entre dúas literaturas, dúas linguas e dúas culturas, ten, sen dúbida, unha especial relevancia na nosa Facultade, por ser esta casa de formación e de investigación de filólogas e filólogos que son tradutores e investigadores e actúan como punto de unión entre linguas e culturas. Non cabe dúbida, pois, do significado deste volume para toda a comunidade da Facultade de Filoloxía.

Finalmente, gustaríanos deixar constancia unha vez máis da nosa gratitude ás autoras e aos autores do libro, xa que, sen a súa implicación e participación, non sería posible este volume.

I

Traducción e xénero

Tradución, poesía e xénero. Breves notas na(s) marxe(s)

María Xesús Nogueira Pereira

*Non traduzo, traizoo
mais talvez sexa a traizón ás túas palabras
a única forma de serche fiel.*
Marilar Aleixandre, *Mudanzas* (2009)

Se me decido a achegar unhas notas para un volume colectivo sobre a tradución é con consciencia da marxe desde a que estou a escribir. A miña relación con esta actividade non vén dada por academia nin por oficio –que se limita á versión ocasional dalgunhas, poucas, composicións– senón por unha convivencia menos cotiá do que queredría, en calidade de *consumidora* ou *usuaria*. A condición de profesora de literatura galega, as achegas á poesía escrita nas últimas décadas, a crítica e o interese como lectora proporcionanme acaso un miradoiro posíbel, na marxe, desde o que observo a complexa relación entre tradución, poesía e xénero no caso galego.

Comparto xa que logo nestas páxinas algunhas experiencias nas que fun quen de identificar dinámicas, algúns nomes e demasiados baleiros.

1. A lectura dos datos (notas da investigadora)

A poesía galega contemporánea, con especial atención ao xénero, como campo de investigación achegoume de maneira puntual á tradución. Reiteradas conversas coa tradutora e estudosa Patricia Buján suscitaron algunhas pescudas conxuntas en ámbitos da tradución que naquel momento cartografamos como *privada, difundida a través de publicacións periódicas, editorial*

e *institucional*. O resultado foi o artigo que titulamos «A (re)escritura das marxes. Tradución e xénero na literatura galega» (Buján e Nogueira, 2011), no que faciamos unha diagnose dunha dobre marxinalidade que afectaba á tradución de textos escritos por mulleres, e que derivaba da consideración tanto do oficio como do propio xénero. Na conclusión apuntabamos ademais unha nova marxe debida á condición periférica e á situación de anormalidade da cultura galega, propiciadora dun desenvolvemento acelerado que fixo en moitas ocasións da tradución unha forma de militancia.

O traballo, que revelou a presenza da tradución de poesía en paratextos —nomeadamente citas— e en publicacións periódicas mostrou tamén, no que á tradución editorial se refire, un panorama centrado en boa medida no xénero narrativo que se percibe con máis claridade no estudo posterior de Patricia Buján «*He aquí la vida de una literata. Traducción y género en las políticas editoriales en Galicia*» (Buján, 2020), que evidencia, iso si, un incremento de voces femininas vertidas ao galego.

A pesar da maior sensibilidade cara ao xénero, á hora de falarmos de tradución de poesía debemos ter en conta a súa reducida presenza nos catálogos editoriais, que se explica polas esixencias dun mercado centrado fundamentalmente na narrativa e no ensaio de literaturas estranxeiras.

2. A tradución de poesía nas aulas (notas da profesora)

A tradución de poesía aflora tamén en numerosas ocasións á práctica docente cotiá como profesora de literatura galega. Tal acontece á hora de explicar fontes, influencias e relacións intertextuais.

Por outra banda, e por procurar un exemplo, á hora de describir a denominada *poesía dos oitenta* é común establecer como un dos trazos principais o culturalismo e o diálogo intertextual con voces da literatura universal —maioritariamente masculina, cómpre apostilar—. De igual maneira, é imprescibíbel achegar as voces dalgunhas escritoras emblemáticas —Emily Dickinson, Sylvia Plath, Anne Sexton entre elas— para entender as dinámicas xurdidas nas escrituras de xénero que emerxen a partir dos anos noventa do pasado século.

Presento a seguir un caso paradigmático da rede textual de sororidade tecida polas poetas nun intento de construír xenealoxías á marxe do patriarcado. Tema da clase: o agromar de escrituras de xénero na primeira década dos noventa. Libro de lectura: *Das últimas mareas* (1994), de Ana Romaní, que está precedido de dúas citas poéticas traducidas:

Todo se derruba con estrondo,
eu canto.
EDITH SÖDERGRAN

Os verdadeiros poemas fuxen
EMILY DICKINSON

Ningunha das dúas escritoras citadas por Ana Romaní fora traducida ao galego no momento da publicación do libro, polo que estamos diante de dous casos do que noutro lugar denominamos tradución privada. A primeira delas segue sen estar dispoñíbel na actualidade. Da segunda existen dúas versións, das que falarei máis adiante. Con Edith Södergran e con Emily Dickinson constrúe a poeta noíesa unha cartografía universal na que sitúa a Rosalía de Castro, nunha composición de grande interese metaliterario:

ROSALÍA DE CASTRO, EMILY DICKINSON, EDITH SÖDERGRAN
Procuramos no fondo da entraña
tódalas sombras da pantasma,
o desterro da bruxa...
a soidade da princesa...
a derrota da amazona...
Deixamos pegadas de sangue
nas alleas terras da palabra.
(Romaní, 1994, p. 50)

Sobre a tradución privada de escritoras de referencia reflexionou máis adiante a propia Ana Romaní en «E foi unha delas», *laudatio* de Marilar Aleixandre con motivo da homenaxe que lle rendeu en 2010 a Asociación de Escritores e Escritoras en Lingua Galega. A autora da peza refírese ao «verso «E fun unha delas» de Anne Sexton dunha tradución inédita que dun poema seu fixo Marilar Aleixandre» e explica:

Coincidiramos Marilar Aleixandre e eu mesma na necesidade de verter este poema de Sexton, eu para unha intervención poética contra a levidade, ela nese labor necesario de tradución que mantén de Rowling a Lewis Carrol pasando por Sandra Cisneros. Un labor recoñecido recentemente pola Asociación de Tradutores. Agardo por certo con necesidade, as súas traducións de Anne Sexton, de Silvia Plath, de Adrienne Rich, e outras poetas á luz das que se ampliarán as lecturas críticas sen dúbida da obra dalgunha das poetas galegas contemporáneas.

O comentario de Ana Romaní resulta de interese polo feito de visibilizar a existencia de traducións privadas, de gran valor simbólico, que derivan de intereses ou necesidades específicas. Tal é o caso do mencionado poema empregado na performance *Catro poetas suicidas. Intervención poética contra a levidade* (2002). Alén diso, apunta cara a un canon marcado pola alteridade e integrado, entre outras, por Anne Sexton, Silvia Plath e Adrienne Rich que, alén de conformaren un corpus de literatura universal escrita por mulleres, proxectarían luz sobre a lectura doutras poetas. Retomando esta última cuestión desde a praxe docente, cómpre engadir que ningún libro destas tres escritoras foi polo de agora traducido ao galego.

3. A lectura das outras (dous apuntamentos desde a crítica)

Igual que moitas colegas de profesión teño tamén por oficio a crítica literaria, que exerzo desde hai anos con maior ou menor regularidade e cunha especial dedicación á poesía. Á hora de facer as miñas escollas, procurei ter presente como criterio a alteridade, o que me levou a pescudar nas extremas e a prestar atención á (tan invisíbel) tradución de poesía.

De novo volvo á praxe cotiá: as colaboracións semanais que fixen na sección de crítica do programa *Diario Cultural*, de Ana Romaní, entre 2008 e 2018. O carácter xeneralista do espazo obrigábame, por unha banda, á diversificación en canto aos xéneros elixidos e, por outra, a ir seguindo o fío da actualidade. O libro do que falei na miña primeira colaboración foi *Vanakkan / Benvidas* (Galaxia, 2007), publicado en colaboración coa ONG *Implicadas no Desenvolvemento*, e que reúne voces poéticas galegas e támiles (con traducións de Kannal e María Reimóndez). Repasando o arquivo de colaboracións tan só son quen de atopar outro comentario crítico sobre unha tradución poética dunha voz feminina: *Cantos e fragmentos de Safo* (Positivas, 2008), en versión de Raúl Gómez Pato.

Estas liñas (autocríticas) redactadas sen afán de exhaustividade constitúen unha mostra máis do espazo marxinal que a tradución de poesía ocupa na crítica literaria, un dos espellos nos que se ve reflectida a produción editorial.

4. Enchendo ocos nos andeis (na biblioteca da lectora)

A biblioteca da lectora desde a que escribo estas liñas está conformada por un reducido número de volumes aos que acompañan dúcias de exemplares de publicacións periódicas nas que viron a luz traducións de poesía escrita por mulleres. Facendo un repaso das revistas históricas salienta *Dorna. Expresión poética galega*, coa súa sección «Voces de fóra», onde, á beira de numerosos escritores, figuran os nomes de Louise Labé (traducida por Daponte e

Ramón Fernández Reboiras), Sylvia Plath e Almudena Guzmán (traducida por Luisa Castro).

Un anhel especial merece a revista *Festa da palabra silenciada*, que exerceu un papel aglutinador e visibilizador de voces femininas e acolleu traducións de poemas de Sylvia Plath (por M. P. [Marilar] Aleixandre), as poetas canadenses Thea Tregobov, Nicole Brossard, Louise Cotnoir e Di Brandt (por Marilar Aleixandre e María Xosé Queizán) e Sandra Cisneros (tamén por Marilar Aleixandre).

As publicacións periódicas que a lectora comezou a reunir na década dos oitenta complétase con números de *A trabe de ouro* no que aparecen traducidos poemas de Ilse Aichinger (da man de Rosa Marta Gómez Pato), Erin Moure (da de Lola Rodríguez) e Adrienne Rich (da de Daniel Salgado).

Lonxe de seren textos anecdóticos, estas traducións poéticas publicadas en revistas, e aquelas que a lectora reuniu máis adiante en arquivos dixitais aparecidos en plataformas varias de internet —6 poemas de Emily Dickinson traducidos por Estíbaliz Espinosa ou unha composición de Sylvia Plath na versión de Xoán Abeleira son algúns exemplos— revelan asimetrías no sistema literario, ao tempo que axudan a construír repertorios alternativos.

No que ao formato libro se refire, os andeis da biblioteca da lectora seguen a revelar unha escasa presenza de traducións poéticas que se ve incrementada ao engadir a variábel de xénero. Semellante carencia non se viu paliada pola aparición de novas empresas editoriais, que concentraron os seus esforzos, como se dixo, nos xéneros narrativo e ensaístico.

Os volumes dispostos nos andeis dan mostra ademais dunha falta de planificación, que se reflicte na práctica inexistencia de coleccións dedicadas á tradución. Dos volumes incorporados pola lectora nas últimas décadas salientan, pola súa especial significación reflectida a miúdo nos paratextos, algúns títulos. Un deles é *Muller ceiba* (Xerais, Ablativo Absoluto, 1997), de Sandra Cisneros, en versión de Marilar Aleixandre. O texto da contracapa incide na perspectiva de xénero da autora:

Explosiva e polémica, *Muller ceiba* é unha voz provocadoramente feminina, palabra erótica, humorística e mestiza que funde o made in América cos lagartos das lagoas do camiño a Yaxhilán, borrando sempre a fronteira de Río Grande.

Un ano despois ve a luz o poemario *Hier (Aquí)* (Noitarenga, 1998), de Hilde Domin, en tradución de Sabela López Pato e Silvia Montero Küpper, que recupera, de igual maneira que estaba a acontecer nos xéneros narrativo e ensaístico, unha voz clásica.

Emblemática resulta tamén a escolla dos mencionados *Cantos e fragmentos* de Safo (Positivas, 2008), traducidos por Raúl Gómez Pato. A nota que figura na capa posterior remarca o papel da escritora grega na literatura universal:

A obra de Safo, pois, constitúe a fonte máis clara do sentimento erótico que unha muller podía inspirar a outra, así como a naturalidade coa que dita experiencia se vivía na época arcaica.

O que si resulta incontestábel é a calidade poética e artística dos poucos fragmentos que hoxe podemos ler da nosa poeta. Considerada a décima Musa xa na antigüidade (*Antoloxía Palatina*, VII, 14), o sino da poetisa transita entre o mito e a realidade.

O feito de que as obras de Hilde Domin e Safo visen a luz en editoras de produción restrinxida é un indicio da falta de planificación que veño testemuñando nas miñas reflexións sobre tradución de poesía.

Dúas das voces reivindicadas polas poetas galegas como son Anna Akhmatova —traducida no paratexto de *Mudanzas* (2009), de Marilar Aleixandre— e Emily Dickinson están tamén presentes na exigua biblioteca da lectora. Da primeira foi traducido ao galego o libro *Só o silencio me responde* (Rinoceronte, 2007; 2008 edición de peto), por Ekaterina Guerbek e Penélope Pedreira. Da segunda existen dúas traducións: as antoloxías *Dickinson* (Tris Tram, 2004), en versión de Carlos Coira Neto, e *Herba abraia-da. Poemas* (Rinoceronte, 2019), con escolma e tradución de Marta Dahlgren e Manuel Forcadela. A nota editorial desta última remarca a condición canónica da poeta:

Nesta antoloxía dunha das poetas máis importantes do canon literario norteamericano, Rinoceronte Editora recupera o xénero lírico para o seu amplo catálogo e trae á nosa lingua unha espléndida escolma das súas composicións máis celebradas.

Un exemplo máis da representatividade como criterio de escolla é a recente incorporación á biblioteca de dous volumes de Louise Glück publicados por Chan da Pólvora, unha das editoras que dispón dunha colección, O Río, dedicada especificamente á poesía. *Noite fiel e virtuosa* (Chan da Pólvora, 2021) e *Receitas de inverno desde a comunidade* (2022) foron traducidas por Samuel Solleiro. Na presentación editorial destácase o feito de que o primeiro dos poemarios fose «publicado pouco antes de que lle concedesen o Nobel», así como de se tratar do «primeiro libro [da autora] traducido ao galego». O mesmo que outros paratextos, estes comentarios están a pór en valor libros que adoitan quedar eclipsados no mercado da gran produción editorial.

5. A xeito de conclusión

Das breves e subxectivas notas reunidas nestas páxinas é posíbel tirar algunhas conclusións. A máis evidente é que a tradución de poesía segue a estar marcada por unha invisibilidade que se percibe tanto en termos de produción editorial —considerabelmente menor á doutros xéneros— como na existencia de prácticas que se sitúan no nivel máis baixo de codificación, como é o caso das traducións privadas.

A escaseza de apostas editoriais, en especial por parte dos selos cunha traxectoria histórica máis longa, contrasta coas motivacións que se deducen de varios dos paratextos aquí comentados, pertencentes na súa maioría a editoras cunha produción restrinxida: crear un *patrimonio literario*, conforme proclamara a tradutora pioneira Xela Arias (Nogueira 2021), e reivindicar nomes e proporcionar claves para entender algunhas voces da poesía contemporánea galega, como explicou Ana Román.

Por outra banda, é posíbel observar na tradución de textos poéticos o que Ana Luna e Silvia Montero Küpper identificaron no seu momento como a escolla de «textos innovadores e ausentes no polisistema» (2006). Esta vontade apréciase de maneira nítida en dous momentos concretos da historia da poesía recente: os anos oitenta, coa tradución de textos da literatura galega universal —maioritariamente masculina— cos que estaban a dialogar as voces da estética dominante; e os anos noventa e inicios do novo milenio, cando comezan a aflorar traducións, editoriais e privadas, que influíron notabelmente nas escrituras de xénero.

A situación descrita confirma, para a tradución de poesía, a dobre marxinalidade —a do oficio e do xénero— á que antes se fixo referencia e á que cómpre seguir engadindo aquela relacionada coa situación da literatura galega. Alén diso, explica un desenvolvemento acelerado e non planificado que bota man a miúdo nos paratextos de estratexias autolexitimadoras e revela como a tradución de poesía segue sendo unha forma de militancia.

O exercicio de memoria levado a cabo para elaborar estas notas mostra tamén como, no caso que estou a tratar, as marxes deixan ao descuberto cuestións relevantes a miúdo invisibilizadas da relación entre tradución, poesía e xénero.

Bibliografía

- Buján Otero, Patricia (2020) '*He aquí la vida de una mujer literata*. Traducción y género en las políticas editoriales en Galicia (2011-2018)', *Transfer* XV(1-2), pp. 31-51.
- Buján Otero, Patricia e Nogueira Pereira, María Xesús (2011) 'A (re)escritura das marxes. Tradución e xénero na literatura galega', *Monti*, 3, pp. 131-160.

Luna Alonso, Ana e Montero Küpper, Silvia (2006) 'Aspectos paratradutivos e políticas editoriais de literatura infantil e xuvenil traducida', en Luna Alonso, A. e Montero Küpper, S. (ed.) *Tradución e política editorial en la literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 11-23.

Nogueira Pereira, María Xesús (2021) *Xela Arias. Os territorios da liberdade*. Vigo: Xerais.

Romaní, Ana (1994) *Das últimas mareas*. A Coruña: Espiral Maior.

Romaní, Ana (2010) 'E foi unha delas'. Asociación de Escritores e Escritoras en Lingua Galega. En liña: https://www.aelg.gal/resources/fckfiles/file/laudatio_marilar_romani.pdf

II

Traducións, tradicións, traizóns

Fortuna europea de la literatura política de Quevedo: traducciones y traiciones en Inglaterra

María José Alonso Veloso

1. Introducción

Quevedo gozó de un notable éxito literario en Europa incluso antes de su muerte. En la «Aprobación» de la primera edición de *Marco Bruto*, en 1644, Diego de Córdoba se refería a innumerables textos «traducidos en los idiomas italiano, inglés, flamenco, francés y latino».¹ Y su primer biógrafo, Pablo de Tarsia, recordaba en 1663 que «los libros impresos han sido recibidos con tanto aplauso de todas las naciones [...] y muchos se han divulgado en los idiomas latín, inglés, italiano y francés».²

El inicio de la actividad traductora se remonta a la década de los 30 del siglo XVII, y tal vez a los años anteriores: existen alusiones, o incluso constancia documental, sobre versiones en francés e italiano de *Política de Dios* antes de la impresión de su primera parte.³ Los datos conocidos están incompletos y en constante revisión, pero evidencian la fortuna literaria de Quevedo fuera de España ya a partir de 1633.⁴

Los lectores de Francia, Italia, Inglaterra o Alemania prefirieron la obra burlesca de Quevedo: lo demuestran las ediciones y reediciones múltiples del *Buscón* y los *Sueños*, que se tradujeron al italiano, el francés, el inglés, el alemán y el holandés.⁵ Pero lo destacado de tal vertiente ha velado el impacto de

1 Cito por la edición de Alonso Veloso (2012, p. 698).

2 *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición de Prieto y Pedraza (1988, p. 40).

3 Lo dice Duport en los preliminares de la edición de 1626, y lo recuerda Fernández-Guerra (1946, p. I, CX, n° 251. Sobre el hallazgo reciente de una traducción francesa, Alonso Veloso (2016a).

4 Véase Astrana (1946, pp. 769-813).

5 Pueden consultarse Garzelli (2011), Nider (2011, 2012 y 2013), Martinengo y Símini (2003) para el italiano; Roig Miranda (1997, 2000 y 2011) para el francés; Arbesú (2006), Barker (1945) y Navarro (1987) para el inglés; Ehrlicher (2011) para el alemán; y Eminowicz (1984), Kwiatkowska Farys (2002) y García Sánchez (2017) para el polaco.

otras esferas de la literatura de Quevedo, no tan masivo, pero tal vez más significativo por su apego a círculos intelectuales de prestigio. Entre tales facetas destaca la difusión de su pensamiento político en Europa, en los siglos XVII y XVIII, en traducciones a distintas lenguas europeas. A ello se suman obras de narrativa lucianesca, o satírico-morales, de contenido y propósito políticos evidentes: *Discurso de todos los diablos* y *La Fortuna con seso*. Su éxito revela un interés paralelo al suscitado por representantes de la llamada «prosa de ideas», como Guevara, Furió Ceriol, Rivadeneira, Saavedra Fajardo o Gracián.

En cuanto a la literatura política quevedesca, descuella *Marco Bruto*, que inspiró cinco traducciones en cuatro idiomas diferentes.⁶ Y de *Política de Dios* se conocen tres impresiones de una traducción italiana a comienzos del siglo XVIII, una temprana edición polaca (1645) y dos inglesas tardías (1715 y 1720).⁷ Tampoco Francia permaneció ajena a su pensamiento político: un reciente hallazgo de un manuscrito del siglo XVII demuestra que existió una versión francesa íntegra de la primera parte de esta obra: *La politique de Dieu, le gouvernement de Jesus Christ et la tyrannie de Satan*.⁸ Pero también interesaron los textos morales: las versiones italianas de *Doctrina moral* (1684) y *Carta a Antonio de Mendoza* (1738),⁹ así como *La cuna y la sepultura* en holandés (1730).

La rápida síntesis que acabo de ofrecer evidencia la heterogeneidad de los escritos traducidos y obliga a matizar ciertas ideas preconcebidas sobre la difusión de Quevedo en Europa, en particular la que afirma que Europa solo se interesó por la faceta burlesca del escritor, el *Buscón* y los *Sueños*.

La literatura moral o la política pudieron no tener un gran impacto cuantitativo, pero desde luego sí cualitativo, en una recepción aparentemente más restringida y exclusiva: Quevedo traducido para unos pocos, selectos, relacionados con círculos intelectuales de prestigio o campos del poder político. También, Quevedo utilizado como arma contra el adversario político.

En efecto, poseen gran interés ciertas traducciones que debieron de gozar de una circulación no tan amplia y por ello pasaron desapercibidas, ignoradas, hasta fechas muy recientes. Concebidas a la manera de regalos exclusivos dirigidos a un poderoso, hoy aportan información sustancial sobre la difusión de Quevedo y su literatura en Europa. Recuerdo solo dos casos ilustrativos, ya esbozados en la síntesis previa. El primero, la traducción de *Doctrina moral*, del florentino Sebastiano Castellani, en 1684.¹⁰ Su ilustre destinatario fue Cosme

6 Estudió todas las traducciones de este tratado Alonso Veloso (2015). Otro texto político traducido fue la *Carta a Luis XIII*, en 1636 (Barone, 2014).

7 Se trata de dos impresiones con una traducción italiana de comienzos del XVIII (Mantua, 1701 y Venecia, 1709); la tercera, publicada en Trento, por Antonio Brunati, carece de fecha, y según Crosby (1966: 593) es similar a la edición de Venecia citada. Sobre la versión italiana, Candelas (2017). Para la polaca (Varsovia, 1645), véanse Eminowicz (1984), Kwiatkowska Farys (2002) y García Sánchez (2017). Alonso Veloso (2016b y 2017a) analizó las dos inglesas tardías (Londres, 1715 y 1720).

8 Alonso Veloso (2016a) dio noticia del hallazgo del códice que copia el texto inédito.

9 Estas dos versiones fueron estudiadas por Alonso Veloso (2013) y Nider (2012 y 2013), respectivamente.

10 Era desconocida hasta hace poco; pueden consultarse sus rasgos en Alonso Veloso (2013).

III de Médici, Gran Duque de Toscana, quien mantuvo una estrecha relación con España, derivada de sus viajes por distintos lugares de Europa. Cuando, años más tarde, ya está gobernando en sustitución de su padre Fernando II, el traductor decide honrarle vertiendo al italiano un texto moral español, cuyo contenido tuvo que ser apreciado por un hombre de gran fervor religioso.

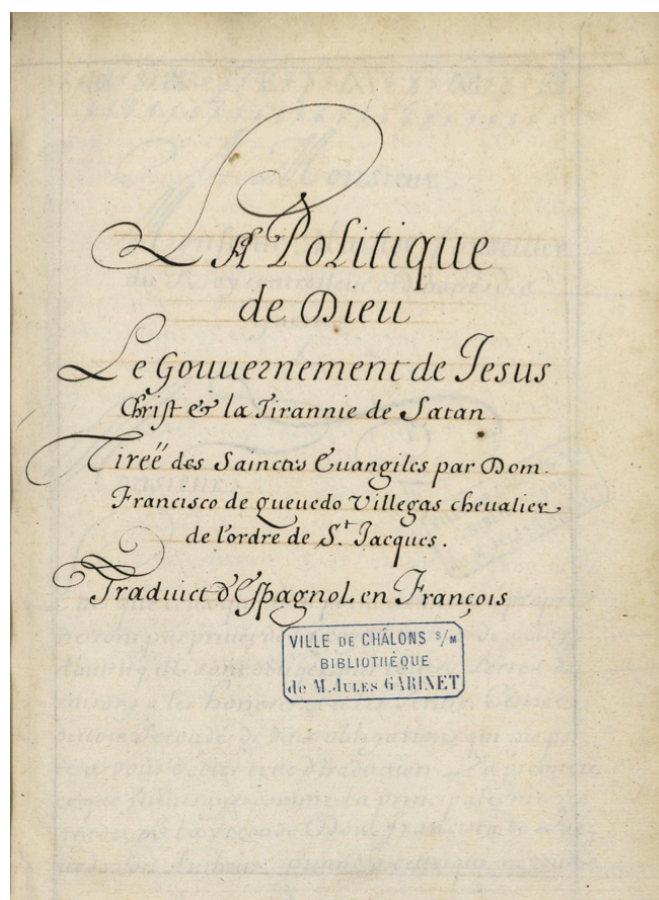


Figura 1. Portada de la traducción francesa manuscrita de *Política de Dios*

El segundo caso es la versión al francés de *Política de Dios*, datada en el siglo XVII y localizada en un manuscrito de una pequeña biblioteca de Francia (Figura 1). Titulada *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*, como las versiones primitivas que le sirvieron de modelo, resulta sorprendentemente fiel, si se compara con las traducciones francesas del *Buscón*. De autor desconocido, la traducción se dedica a un consejero de la corte de Luis XIII, el ministro de Guerra o Asuntos exteriores, a quien se transmite un sorprendente agradecimiento de Quevedo, aún vivo. Esta información preliminar apunta a las posibles relaciones del escritor con el entorno del monarca francés, tal vez

a propósito del aún oscuro episodio de su encarcelamiento por alta traición y colaboración con el enemigo francés.¹¹

La difusión de su pensamiento político en Europa, en los siglos XVII y XVIII, se revela en realidad muy destacada: dos de sus tres tratados políticos (*Marco Bruto* y *Política de Dios*) fueron traducidos a distintas lenguas europeas; sólo la obra temprana *Discurso de las privanzas* parece haber quedado al margen de la efervescencia traductora y editorial apuntada.

Si nos ceñimos a Inglaterra, se observa que la obra política de Quevedo encontró allí a un lector con una avidez inusual por este tipo de literatura, tal vez por sus peculiares circunstancias dentro del contexto europeo. Desde las tempranas versiones al inglés de los *Sueños* y *Discurso de todos los diablos*, y tras algunas décadas sin aparente actividad traductora, los albores del siglo XVIII multiplican la difusión. Siguiendo el orden de publicación, se traducen *La Fortuna con seso y la Hora de todos*,¹² *Marco Bruto* y las dos partes de *Política de Dios*. Títulos variados y ajenos a *best sellers* como el *Buscón* y los *Sueños*, consecutivos en el breve lapso comprendido entre los años finales del siglo XVII y el principio del XVIII. En conjunto perfilan un significativo catálogo alternativo a su obra burlesca.

La recepción del Quevedo político en Inglaterra resulta atractiva y adquiere perfiles diferenciados por variadas razones:¹³ la inusitada preferencia por su literatura política; los largos títulos, que modelan el sentido de las obras para adaptarlas a las circunstancias del ámbito geográfico en que se difunden; los rasgos de las traducciones, «manipuladas» y amoldadas a un contexto protestante, no católico, a una monarquía parlamentaria, no absoluta; la transferencia de ciertas versiones inglesas al ámbito de la literatura panfletaria, anónima y polémica, a las guerras de papel sobre el derecho a la resistencia, la función de la monarquía y los ministros, la oposición entre facciones *whig* y *tory* o el debate en torno al maquiavelismo; y, finalmente, el hecho de basarse en ediciones españolas, no en traducciones intermedias, porque, frente a lo que suele afirmarse, no todas las versiones al inglés partieron de las francesas, sino que algunas se basaron directamente en impresos españoles.

No puedo estudiar con detenimiento ninguno de esos textos, alguno de los cuales he analizado de forma exhaustiva previamente: deseo esbozar apenas el esquema del recorrido trazado por la obra política de Quevedo en Inglaterra, de modo que sea posible calibrar mejor la dimensión del impacto de su literatura en aquel país. Me centraré en los textos quevedescos, eludiendo abordar el caso de los apócrifos, obras falsamente atribuidas para aprovechar su popularidad, y también el de aquellas en que el escritor español aparece transmutado

11 Remito a la explicación de Alonso Veloso (2016a) sobre este pasaje preliminar.

12 *Fortune in her Wits, or the Hour of All Man* (1697).

13 Véanse las aportaciones de Alonso Veloso (2016b, 2017a, 2017b y 2017c).

en personaje literario. Pero no cabe duda de que algunas «falsificaciones»,¹⁴ impresas por razones que combinan lo político y lo religioso, rubrican el éxito de Quevedo. Su mero nombre «habla suficiente por sí mismo», con palabras tomadas del traductor de las *Novelas* atribuidas en 1671.

En el caso de las obras que no cabe calificar como políticas estrictamente, comentaré algunos juicios críticos de sus traductores ingleses, y atenderé a las portadas, los títulos y los textos preliminares de las versiones inglesas, síntesis elocuente de la interpretación y los propósitos perseguidos. Para los tratados políticos, me referiré asimismo, también de forma fugaz, a su contenido, a las intervenciones practicadas en el texto literario. El recorrido resaltaré los hitos de un proceso que culminó perfilando una interesante biblioteca digna de atención en territorio inglés, a la medida de las apetencias de sus curiosos lectores. Y, como se apreciará, fue una transmisión de índole diferente de la experimentada en otros espacios europeos.

2. Primeros pasos y algunos juicios críticos

Inglaterra pasa de un moderado interés en los años 40 a enaltecer su obra, en sólo sesenta años y hasta el cierre del siglo XVII.¹⁵ En este momento se produce una difusión significativa de Quevedo en versiones inglesas. En lo que atañe a su valoración literaria, se admite que su popularidad habría podido competir con la de Cervantes.

Los juicios críticos insertos en los preliminares de las traducciones publicadas durante el siglo XVII permiten intuir el progresivo aprecio que inspiraron la erudición y las facetas más «serias» de Quevedo en Inglaterra, en paralelo a la difusión de los textos burlescos. Parecen delimitar el camino hacia la recepción de la obra política, más variada e intensa en los años de transición entre los siglos XVII y XVIII. Son momentos significativos que preparan el camino a la recepción de su pensamiento político.

En lo que respecta a los *Sueños* (London, 1640, 1667 y 1682), Richard Croshaw, autor de la primera traducción al inglés, en 1640, comienza su prólogo con una declaración elocuente que pondera el propósito instructor de la obra, y concluye afirmando que se describe el infierno para que el lector lo evite, y a los condenados, para mostrarles el camino del paraíso. La lectura moral resulta evidente desde la propia portada: el título principal, *Sueños*, se hace equivalente de «Hels Kingdome. And the World Follies and Abuses»; y la publicación se considera «the first fruits of a reformed life». La edición publicada en 1667 subraya que la sátira de Quevedo pone límite a la corrupción de costumbres en todo tipo de gente, sin denostar a nadie en particular (esto es,

¹⁴ A ellas se refirió Arbesú (2006): los *Sueños* de 1682 y las obras derivadas del *Mundus Alter et Idem* de Joseph Hall.

¹⁵ Arbesú (2006, p. 326).

sin incurrir en la invectiva), y que está «full of sharpness and morality». En la portada de la versión inglesa de los *Sueños* de 1682, se califican como «very pleasant and profitable for all considerate persons», adición que prolonga el breve título *The Visions*, aportando nuevos matices a su interpretación.

Siguiendo la estela de las versiones previas de la picaresca y la lucianesca en Francia o Italia, en 1657 se traduce también en Londres el *Buscón*, que de modo llamativo sugiere que la vida de Pablos puede adquirir una interpretación política entre los lectores más instruidos: «if you are a form higher you may read the politicks here». El título mantiene el de las colecciones de obras en prosa de Quevedo de carácter póstumo, pero aclara su origen geográfico: «The Life and Adventures of Buscon, the Witty Spaniard».

Estamos, en los dos casos citados, los *Sueños* y el *Buscón*, en el territorio jocoso. El interés por ambas obras es común al que despertaron en otros países europeos. A medio camino entre lo burlesco y lo grave, la prolífica estirpe de la literatura lucianesca, con su combinación de la materia moral y la sátira política, parece haber prendido de forma rápida e intensa en Inglaterra, como se apreciará.

El primer paso de relieve en el proceso de apropiación del Quevedo político en Inglaterra es la versión de *Discurso de todos los diablos o infierno emendado* (London, 1641), obra también traducida en Francia.¹⁶ Esta edición de la obra satírico-moral condiciona las expectativas del lector desde la portada, que trasluce las intenciones del traductor: se omite la primera parte de la secuencia (*Discurso de todos los diablos*), para enfatizar la segunda (*Infierno enmendado*), de tal modo que se sustituye la equivalencia original trazada por el ingenio de Quevedo por la fórmula *Infierno enmendado o espejo de favoritos* («Hell reformed or a glasse for favorites»). Los subtítulos que siguen subrayan su contenido político: «their falls and complaints; also the complaints of Princes against their Favorits; with the dangerous mischiefs of State Politics, Flatterers, Suborners, Secret Accusers, False witnesses». Las últimas líneas añaden, como provocador resumen del contenido, «Also the reasons of a devill, why he had rather continue in hell than returne and live againe on earth. With the acclamations of a testator, for making his will before hee dyed: and his advice to others therein. Also the decree of Lucifer, for reformation. With many other notable passages, worthy observation». Síntesis del contenido, sí, pero también selección interesada y gancho para los posibles lectores.

El prólogo del traductor enaltece la figura del autor de un modo sorprendente, en atención a la fecha temprana de la versión inglesa, difundida cuando Quevedo aún estaba vivo. Advierte que su obra no debería tergiversarse, por respeto al prestigio del escritor: «should not be perverted, who is held

¹⁶ Esta traducción fue estudiada de modo exhaustivo por Alonso Veloso (2017b).

amongst men of judgement, one of the ripest wits of this age, his writings being filled with rich conceptions, and a thousand good conceits». En consecuencia, conmina al lector: «you will make the esteeme of it, that the reputation of this author merits, who hath beene admired in all tongues and countries, where he hath beene received with great applause, & also amongst nations more grosse, and every way inferiour unto us».

Por su parte, la traducción de otro texto satírico-moral, *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (London, 1697), caracteriza a Quevedo desde la portada como «the most ingenious», al tiempo que utiliza como elocuente carta de presentación el hecho de que sea el mismo autor de los celebrados «Sueños del Infierno». El prefacio de la traducción de John Stevens confirma la creciente aceptación de facetas alejadas del estilo jocoso, satírico-burlesco. Desmiente a quienes consideraban al autor sólo como un satírico gracioso,¹⁷ y asegura que entrega al público una vertiente nueva de sus obras,¹⁸ ponderando la nobleza del origen del escritor y las extraordinarias cualidades de su peculiar estilo: «he was the Spanish Ovid, for wit flowed naturally from him without study, and it was as easie to him to write verse as prose». El traductor anuncia de modo hiperbólico que las obras de Quevedo, «well versed in the Latin, Greek, Hebrew, and Italian languages», se transmutarán en «a lasting monument of his great abilities».

Expresa también su sorpresa por la escasa y parcial difusión de la obra de Quevedo en Inglaterra: «the author of this small work has been a person so famous in this age, among all those who understand the Spanish tongue, that it is much to be admired that England should still be so great a stranger to his talent. Nothing of his has hitherto appeared in English but his Visions». Parece imposible que Stevens no hubiese tenido noticia aún de la traducción de *Discurso de todos los diablos* en 1641: sucede que la obra se leyó como un «séptimo» sueño, a veces impresa con otros seis, los cinco originales y un apócrifo. Como previamente también se había divulgado la versión inglesa del *Buscón*, debe inferirse que el traductor se refería solo a su faceta «seria», que él intentaba promocionar.¹⁹

Pero el prefacio de la traducción de *La Fortuna con seso* a cargo de John Stevens posee un valor adicional: perfila una selecta antología quevedesca para Inglaterra ya en 1697, que acaba por delimitarse plenamente en otro documento del propio traductor.²⁰ Sus consideraciones han de interpretarse en diálogo con el contenido de un catálogo crítico de libros españoles del siglo

17 «I cannot but lay hold of this opportunity of undeceiving those who look upon my author as only a facetious sort of inconsiderable satyrist».

18 «I will proceed to give the publick a farther taste of the works of don Francisco de Quevedo».

19 Para otra opinión, sobre la escasa familiaridad de Stevens con el corpus de Quevedo en Inglaterra, remito a Arbesú (2006, p. 324).

20 Véase el «Preface» de la *princeps de Fortune in her Wits, or the Hour of all Men*.

XVII que nos legó, redactado entre 1707 y 1726, fecha de su muerte, y que se conserva en un manuscrito.²¹ En este listado, opina sobre las obras compiladas en la edición de la prosa completa impresa por Foppens en Bruselas en 1660. Sus juicios críticos permiten conocer qué aspectos de la literatura de Quevedo eran más atractivos para un lector inglés culto de su tiempo, un traductor o un impresor animado a divulgar sus escritos en un nuevo espacio geográfico y cultural. Ayudan a comprender las pautas de la recepción en Inglaterra.

Stevens pondera que «all the work have a general applause, not only in Spain, but in all other Parts & that very deservedly» (Williams, 1936, p. 150).²² A continuación, el traductor destaca las «political & moral reflections, very judicious & learned» de *Marco Bruto*, que confiesa haber traducido pero no impreso. También perfila un juicio crítico sobre *Política de Dios*: estima que sus dos partes están «full of piety & learning», y demuestran las certeras lecturas divinas y humanas de Quevedo, aunque censura su extensión y el abuso de las Sagradas Escrituras. Reconoce haberlas traducido también, aunque no se hubiesen impreso aún.²³

A juicio de Stevens (Williams, 1936, p. 152), el segundo volumen, que contiene las más afamadas obras morales y religiosas de Quevedo, adolece de falta de interés y excesiva religiosidad para ser traducidas al inglés. La negativa valoración del traductor sobre esta parcela de su literatura, generalizada salvo alguna excepción, parece evaluar más el mercado potencial de lectores que el mérito literario de las obras quevedescas.

Stevens pudo asumir un notable protagonismo en la difusión de otras vertientes de Quevedo. Desde que pronunció el juicio crítico que acabo de sintetizar, próximo ya el final del siglo XVII, las prensas londinenses imprimieron traducciones al inglés de tres obras quevedescas en sólo una década, la comprendida entre los años 1710 y 1720. Se trata de sus más importantes tratados políticos: *Marco Bruto* y las dos partes de *Política de Dios*. Como las traducciones se difundieron sin precisión alguna acerca de su o sus traductores, solo cabe conjeturar que podrían ser precisamente las que Stevens declaraba haber hecho y anunciaba en su catálogo. Pero es solo una hipótesis: no es posible afirmarlo, ni tampoco descartarlo.

21 Williams (1936).

22 Mantengo en todos los casos las grafías, la ortografía y la puntuación de los impresos consultados, que reflejan el uso del inglés escrito en la época.

23 «Divine Politicks in two Parts [...] both full of Piety & Learning & show him well read in Divinity, as well as Humanity; but if they have any Fault, it is their Length & perhaps the overstraining of Texts of Scripture. I have translated both Parts, but none is yet printed» (Williams, 1936, p. 150).

3. Definitiva apropiación del pensamiento político quevedesco

Los escauceos previos en el proceso que describo se materializan en tres traducciones de textos políticos de Quevedo al inicio del siglo XVIII. La *Primera parte de la vida de Marco Bruto* (London, 1710) se vertió a cuatro lenguas distintas: italiano (Venecia, 1653), latín (La Haya, 1660; Ámsterdam, 1669), holandés (Ámsterdam, 1700) e inglés (Londres, 1710).²⁴ Un cambio drástico afecta a la portada inglesa: la referencia a Marco Bruto queda relegada a un mero subtítulo, mientras que el título plantea la que se considera cuestión controvertida central, es decir, la polémica sobre el derecho a la resistencia contra el gobernante injusto (Figura 2). Se trata de un debate de relieve en la literatura europea de la época. En este caso, aprovecha el ejemplo histórico de Marco Bruto, quien había asesinado a Julio César en el Senado, con el argumento de que había usurpado la soberanía del pueblo romano. A partir de él, postula reflexiones morales y políticas de más amplio alcance. La declaración de la autoría de Quevedo, «autor del *Sueño del infierno*», intenta incrementar el prestigio del libro y los posibles lectores, pues se menciona uno de los textos más aclamados y difundidos del autor español en Inglaterra.

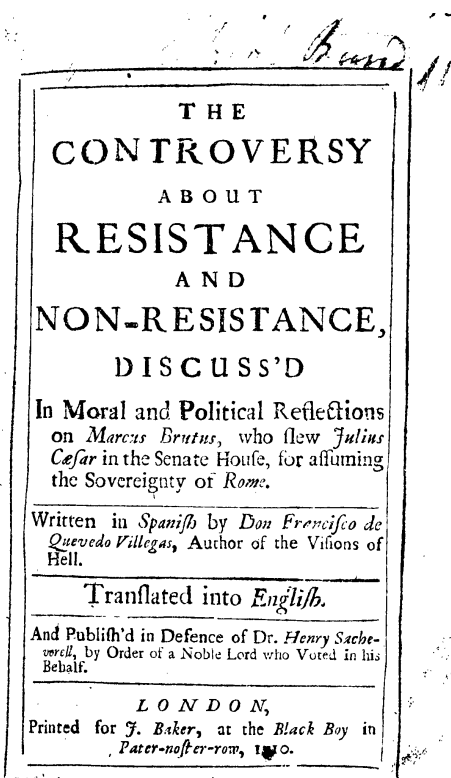


Figura 2. Portada de la traducción inglesa de *Marco Bruto*

²⁴ Remito al análisis completo de las traducciones de *Marco Bruto* (Alonso Veloso, 2015).

La versión inglesa traduce solo la primera sección: las otras dos, la «Cuestión política» y las «Suasorias», se omiten, como sucedió también en las traducciones latinas y la holandesa. La mutilación de la obra quevedesca evita la dispersión del original —que transita por épocas históricas y espacios geográficos diferentes—, concentrando su argumento en la cuestión controvertida que interesaba más al traductor y a sus potenciales lectores. La parte del texto conservada se basa en la edición española con una notable fidelidad, no en las versiones previas a otras lenguas, cuyas abundantes modificaciones no incorpora: de publicación tardía, es curiosamente la más próxima al original, pese a introducir significativas innovaciones.

Esta traducción está protagonizada en realidad por personajes y hechos históricos concretos, que se superponen a la antigüedad romana, actualizando los sucesos: nace de una patente finalidad práctica, derivada de las circunstancias políticas inglesas de principios del siglo XVIII. El traductor (o tal vez el impresor o el costeador del libro) aprovechó la interpretación de Quevedo sobre la muerte de Julio César para defender a un pastor anglicano polémico en la Inglaterra de su tiempo, el doctor Henry Sacheverell, conocido por sus violentas opiniones.²⁵ Este predicador pronunció su discurso más controvertido en noviembre de 1709, cuando atacó a los católicos y otros disidentes. Se desataron así graves disturbios en las calles: los partidarios de los *tories*, conservadores, atacaron a los presbiterianos, cuyas congregaciones recibían el apoyo de los *whigs*. Los desórdenes fueron una advertencia sobre el descontento que embargaba a muchos anglicanos a consecuencia de la supuesta tolerancia con que se trataba a un número creciente de congregaciones religiosas, lo que en la práctica cabía considerar como un agravio infligido contra la autoridad de la iglesia anglicana de Inglaterra; así, se interpretaron como reacción contra presuntos daños de los que se hizo responsable al gobierno *whig*. El pastor anglicano fue juzgado en 1710 y declarado culpable: se le prohibió predicar durante tres años.

La fama de Quevedo en territorio inglés pudo favorecer su asociación, casual solo en apariencia, con un polémico predicador anglicano cuyas proclamas se asientan en un contexto político polémico: las tradicionales disputas entre los *whigs* y los *tories*. Es posible plantear la hipótesis de que esta relación hubiese impulsado, unos años después, las traducciones de su *Política de Dios*. Pero no hay duda de que inspiró un curioso panfleto impreso en Londres en 1713, en cuya portada se establece nuevamente una vinculación entre el pastor anglicano y Quevedo, con sus *Sueños* como permanente reclamo. Esta

²⁵ Así se apunta ya en la portada: «The controversy about Resistance and non-Resistance, discuss'd in Moral and Political Reflections on Marcus Brutus, who flew Julius Caesar in the Senate House, for assuming the Sovereignty of Rome. Written in Spanish by Don Francisco de Quevedo Villegas, Author of the Visions of Hell. Translated into English. And Publish'd in Defence of Dr. Henry Sacheverell, by Order of a Noble Lord who Voted in his behalf». Véase Krabbenhoft (1994, p. 12).

obra, presentada bajo el marbete de una imitación de la sátira lucianesca, no traduce al autor español, pero apela a su discurso político, a su «instructiva moralidad»: «Hell broke-Loose, upon Doctor S-ch-ve—l's Sermons: or Don Quevedo's Vision of an Infernal Cabal of Whiggish Papists and Popish Whigs in Utopia; upon a Mock-Tryal of the Doctor». Cabe leerlo como interesante punto intermedio en el intrincado camino ideológico entre la recepción de sus dos tratados políticos, *Marco Bruto* y *Política de Dios* en versión inglesa, y la difusión de las falsificaciones o manipulaciones que se publican, totalmente ajenas a su nombre, aunque aprovechando su extraordinario impacto.

En lo que respecta al tratado grave más exitoso y polémico de Quevedo, *Política de Dios*, mereció sendas traducciones de sus dos partes (London, 1715 y 1720). Como se ha señalado, la primera registró una traducción italiana con al menos tres ediciones publicadas a comienzos del XVIII, pero también una edición polaca y otra francesa manuscrita, ambas tempranas, además de la inglesa tardía.

La versión al inglés de la primera parte del tratado político muestra en su portada el cambio más destacado, en una clara estrategia de reorientación ideológica: respeta la autoría del original, pero lo transfiere a la polémica contemporánea entre los *whigs* y los *tories*, utilizándolo para argumentar en torno a la cuestión de los poderes reconocidos a la monarquía inglesa.²⁶ El título ofrece al lector un contenido algo alejado del propósito de la obra de Quevedo, pero que se intuye próximo a los presupuestos del traductor desconocido: *Divine maxims of Government without Whig or Tory. Or the true character of a King and of a tyrant, of a faithful minister and of a favourite traitor* se presenta como conjunto de máximas de carácter divino, sugerente invitación a prescindir de dichas facciones políticas de la Inglaterra de su tiempo. Ajeno al título español, esboza las claves para distinguir entre un monarca verdadero y un tirano, entre un privado leal y un favorito traidor. Se trata de un texto inserto en el espacio inglés y en materias polémicas en la literatura política de la época, particularmente la tiranía y el ejercicio de la privanza.

Las usuales libertades de los traductores no afectan a la estructura y el desarrollo generales de la obra, pues traduce íntegramente los 24 capítulos del tratado, en el mismo orden del original. Ha de tenerse en cuenta que, también en Inglaterra y sólo unos pocos años antes, se editó la traducción de *Marco Bruto* con solo una de sus tres secciones; unos años después la versión inglesa de la segunda parte de *Política de Dios* se imprimirá completamente mutilada.

Pero la fidelidad es relativa, pues resulta patente el intento de adaptar el texto de Quevedo a las circunstancias políticas y religiosas particulares de la Inglaterra de esa época. Si las advertencias sobre el gobierno del original

²⁶ Fue analizada por Alonso Veloso (2016b).

quevedesco se desgranaban desde una perspectiva absolutista y católica, la traducción se trasvasa ideológicamente al escenario de una monarquía inglesa que ya no ostenta una parte importante de sus poderes tradicionales: la monarquía constitucional había sustituido al absolutismo monárquico vigente todavía en países como Francia o España. La versión inglesa evidencia así un fin práctico: intervenir en una escena cuajada de polémicas y panfletos políticos, donde las facciones de *whigs* y *tories* asumían un papel omnipresente. En este espacio geográfico, además, imperaba el protestantismo, ya consolidado, tras los conflictos religiosos derivados del cisma que había promovido Enrique VIII respecto al Papado de Roma en el siglo XVI. El desconocido traductor de *Divine maxims* trasvasa la obra a un mundo religioso reformado, el del protestantismo anglicano, y a una sociedad apartada de la Iglesia de Roma y sus ceremonias. Omite siempre la versión latina de los textos sagrados y limita algunas de las libertades interpretativas de Quevedo, en aras de una mayor fidelidad a la letra bíblica, reivindicada por los protestantes como auténtica fuente de sabiduría, sin necesidad de mediadores entre los fieles y Dios.

Frente a esta versión inglesa de la primera parte divulgada en 1715 como literatura política panfletaria, campo de batalla de los partidos *whig* y *tory*, la segunda parte se presentó ante los lectores cinco años más tarde como eficaz arma contra «la locura de tiranos maquiavélicos y estadistas ateos».²⁷ Una vez más, la manipulación realizada trata de multiplicar su impacto apelando al éxito de Quevedo, «autor de los celebrados Sueños del Infierno», en Inglaterra.

Esta nueva traducción abrevia notablemente el tratado: carece de sus múltiples preliminares y de los quince capítulos finales. Es decir, la versión inglesa limita su texto a los ocho capítulos iniciales, en la que parece estrategia de conservación, y realce, del ataque más explícito de Quevedo contra Maquiavelo, asimilado a Poncio Pilato, en el capítulo sexto. Tal vez el epígrafe del apartado («La materia de estado fue el mayor enemigo de Cristo. Dícese quién la inventó y para qué»), fue fuente de inspiración para la adición del título «contra la locura de los tiranos maquiavélicos».

El título sufre la transformación más acusada, que solo cabe calificar como maniobra de manipulación ideológica ejercida sobre el conjunto de la obra y su interpretación: *Christian politicks, in opposition to the folly of Matchavellian tyrants, and atheistical statesmen; for the conversion or confusion of those worldly great men, who learn their infamous maxims in the school of Satan*. Como se aprecia, la expresión inicial «Christian Politicks» parece evocar el epígrafe quevediano, el escueto «Política de Dios y gobierno de Cristo»²⁸ del original, pero a continuación se inserta una novedosa y explícita denuncia

27 Véase el análisis completo de Alonso Veloso (2017a).

28 En la versión original el título añadía «tiranía de Satanás», pero el sintagma fue suprimido por Quevedo en su edición «autorizada» ante las presiones recibidas. Se suponía que una impugnación del jesuita Juan de Pineda había sido determinante, pero hoy se sabe que la causa de la total reescritura del tratado fue una feroz invectiva

de la locura de «tiranos maquiavélicos y estadistas ateos», cuyo objetivo es lograr la «conversión o confusión» de «hombres mundanos» que aprenden «sus máximas infames en la escuela de Satán».

También esta traducción practica una reescritura en clave de protestantismo anglicano: dibuja un contexto «cristiano», pero no católico, anula el culto a los santos y la figura de Pedro Crisólogo, y veda cautelosamente la presencia de la trinidad, la transubstanciación y las órdenes religiosas. La versión inglesa de la segunda parte de *Política de Dios* exacerba además su contenido anti-maquiavélico, justamente cuando Inglaterra experimenta transformaciones políticas que conducen a la monarquía parlamentaria, después de dos siglos de apropiación encubierta y polémica del pensamiento de Maquiavelo. Es posible que la manipulación practicada por el traductor hubiese sido sugerida por la fama del español como azote del florentino. Pero no parece mero azar que tenga lugar en ese «momento maquiavélico» del siglo XVIII, descrito por Pocock (1975), cuando la reputación de Maquiavelo obtiene las más elevadas cotas de reconocimiento en Inglaterra.

4. A modo de conclusión

Como se ha podido comprobar, las traducciones mencionadas en este rápido repaso evidencian el interés suscitado por obras concebidas en un contexto ideológico muy diferente, cuya transferencia cultural exige atender a las estrategias y las consecuencias que operaron en sus diversas manipulaciones.

Los datos apuntados permiten descubrir algunas huellas relevantes de la recepción de la literatura política de Quevedo en Inglaterra. Tal vez ningún otro país europeo mostró un interés tan intenso e inmediato por esta faceta de su obra. La variedad de textos de contenido político traducidos delata un impacto cualitativo superior incluso al propiciado por la difusión masiva de su obra burlesca.

En este desenlace, el célebre capitán John Stevens, traductor de obras tan relevantes como el *Quijote*, pudo ser determinante. Si las dos traducciones de *Política de Dios* conocidas no son las que declaró haber hecho, parecen seguir al menos sus pautas: abrevian el original, demasiado prolijo para su gusto («if they have any Fault, it is their Length»), y lo despojan de una parte importante de su erudición sagrada («the overstraining of Texts of Scripture»). Tal vez el polémico contenido político de este tratado (como el de *Marco Bruto*) le aconsejó mantener un riguroso anonimato que no se produjo en el caso de otros textos literarios que también tradujo, impresos y difundidos bajo una explícita declaración de autoría.

de António Carvalho de Parada, en probable connivencia con el conde-duque de Olivares. Véase Alonso Veloso (2019, 2020a, 2020b y 2021).

La reivindicación y el aprecio por las reflexiones políticas y morales que vedescas se habrían ido produciendo de modo casi subrepticio, hasta irrum-pir con fuerza sobre la base de la fama que ya había alcanzado su ingenio burlesco. Esas otras nuevas facetas, las de su literatura grave, se erigieron sobre una vertiente jocosa ya de todos conocida, sobre una previa imitación, manipulación y falsa atribución de textos, sobre los perfiles de un Quevedo personaje que acaba difuminando los rasgos del autor Quevedo.

Es cierto que la difusión de sus obras en otras lenguas europeas, en parti-cular en inglés, se hizo a espaldas de la voluntad del autor, pues sus palabras fueron acomodadas a las necesidades de polémicas políticas ajenas, o ma-nipuladas para que pudiesen encajar en el contexto histórico de Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII, o puestas al servicio de los intereses espurios de traductores y ciertas facciones ávidas de poder. De la síntesis propuesta se infiere, de hecho, que el supuesto Quevedo «manipulador» se transmutó en un Quevedo «manipulado», en un guiño a la expresión de Germán de Patricio (2011). La pirueta inesperada descrita pudo haberse visto favorecida por su tono amonestador y sermonario, siempre polémico, su natural «panfletario y libelista», en expresión de Clamurro (1991), pues congeniaba bien con los panfletos políticos que corrían por las calles de Londres. Resulta indiscuti-ble, no obstante, que la trayectoria de su literatura política en Inglaterra no habría sido posible sin un previo reconocimiento europeo de la talla literaria de Quevedo, un éxito de recepción al que solo accedió una nómina reducida de escritores del Siglo de Oro. Nuevos hallazgos y futuras interpretaciones permitirán delimitar el alcance preciso de su impacto intelectual, disgregado en modalidades del discurso que, desde luego, desbordan los límites de la literatura burlesca más celebrada.

Bibliografía

- Alonso Veloso, María José (2013) 'Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo', *La Perinola*, 17, pp. 203-228.
- Alonso Veloso, María José (2015) 'La recepción europea del *Marco Bruto* de Quevedo: traducciones hasta el siglo XVIII', en Gherardi, F. y Candelas Colodrón, M. Á. (ed.) *La transmisión de Quevedo*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, pp. 23-58.
- Alonso Veloso, María José (2016a) '*La politique de Dieu*: una traducción desconocida de la obra de Quevedo, en un manuscrito de siglo XVII', *Dicenda*, 34, pp. 7-41.
- Alonso Veloso, María José (2016b) 'Quevedo, antídoto contra los *whigs* y los *tories* en la Inglaterra del siglo XVIII', *Signa*, 25, pp. 339-372.

- Alonso Veloso, María José (2017a) 'Un 'instante antimaquiavélico' de Quevedo en Inglaterra: *Christian Politicks* contra tiranos ateos, discípulos de Satanás', *Neophilologus*, 101(1), pp. 53-73.
- Alonso Veloso, María José (2017b) 'La recepción de la sátira lucianesca de Quevedo en Inglaterra: la primera traducción de *Discurso de todos los diablos*', en Alonso Veloso, M^a J. (ed.) *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 123-147.
- Alonso Veloso, María José (2017c) 'La recepción del pensamiento político de Quevedo en Inglaterra', en Alonso Veloso, M.ª J. (ed.) *Quevedo en su contexto europeo. Política y religión. Traducciones y textos burlescos*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 85-105.
- Alonso Veloso, María José (2020a) 'Una diatriba manuscrita inédita contra *Política de Dios* de Quevedo', *Revista de Filología Española*, 100(2º), pp. 335-362.
- Alonso Veloso, María José (2020b) 'Quevedo censurado: la denuncia que forzó la reescritura de *Política de Dios*', *Bulletin of Spanish Studies*, 97(6), pp. 897-928.
- Alonso Veloso, María José (2021) 'António Carvalho de Parada, el teólogo portugués próximo a Olivares que instigó la versión censurada de *Política de Dios* de Quevedo', *Bulletin of Hispanic Studies*, 98(8), pp. 767-796.
- Arbesú, David (2006) 'La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo XVII', *La Perinola*, 10, pp. 317-338.
- Astrana Marín, Luis (ed.) (1946), Francisco de Quevedo, *Epistolario completo*, Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Barker, John William (1945) 'Notas sobre la influencia de Quevedo en la literatura inglesa', *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 21, pp. 429-435.
- Barone, Lavinia (2014) *La Carta a Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*. Pamplona: Eunsa.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2017) '*Politica di Dio*: una traducción de Quevedo al italiano en el siglo XVIII', en *Quevedo en su contexto europeo: política y religión, traducciones y textos burlescos*, Alonso Veloso, M^a J. (coord.), Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 107-124.
- Clamurro, William H. (1991) *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta.
- Crosby, James O. (ed.) (1966) Francisco de Quevedo, *Política de Dios, Gobierno de Christo*, Madrid: Castalia.
- Ehrlicher, Hanno (2011) 'Quevedo en Alemania', *La Perinola*, 15, pp. 95-111.
- Eminowicz, Teresa (1984) 'Sobre una traducción de la *Política de Dios*, de Francisco de Quevedo, al polaco', *Dicenda*, 3, pp. 273-277.
- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano (ed.) (1946) Francisco de Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid: Atlas, I.

- García Sánchez, Lúa (2017) 'La traducción polaca de *Política de Dios* de Quevedo', en Alonso Veloso, M^a J. (ed.), *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 150-167.
- Garzelli, Beatrice (2011) 'Traducción y mundos posibles. Los sueños de Quevedo traducidos al italiano', *La Perinola*, 15, pp. 157-169.
- Krabbenhoft, Kenneth (1994) *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*, Salamanca: Ediciones Universidad.
- Kwiatkowska Farys, Edyta (2004) 'Las traducciones polacas de Quevedo', en Lobato, M^a L. y Domínguez Matito, F. (ed.) *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, II, pp. 1133-1140.
- Martinengo, Alessandro y Símini, Diego (2003), 'La primera traducción italiana del *Buscón*', en Rey, A. (ed.) *Estudios sobre el Buscón*, Pamplona: Eunsa, pp. 273-294.
- Navarro Errasti, María del Pilar (1987) 'Quevedo en lengua inglesa', en Santoyo, J. C. y Verdaguer, I. (ed.) *De clásicos y traducciones: versiones inglesas de clásicos españoles (ss. XVI y XVII)*, Barcelona: PPU, pp. 165-187.
- Nider, Valentina (2011) 'Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo', *La Perinola*, 15, pp. 171-190.
- Nider, Valentina (2012) 'Texto y contexto de dos traducciones olvidadas: la *Carta a Antonio de Mendoza* de Quevedo y la *Instrucción al Ejercicio de la muerte* de Luisa de Padilla, condesa de Aranda', en Nider, V. (ed.), *Il prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVII)*, Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 481-504.
- Nider, Valentina (ed.) (2013) *Una 'consolatio' de Quevedo: la Carta a Antonio de Mendoza*, Firenze: Alinea Editrice.
- Patricio, Germán de (2011) 'Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo', *La Perinola*, 15, pp. 191-234.
- Pocock, John Greville Agard (1975) *The Machiavellian moment: Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*, Princeton: Princeton University Press.
- Quevedo, Francisco de (1697) *Fortune in her Wits, or the Hour of all Men*, translated John Stevens, London: R. Sare [...] F. Saunders [...] and Tbo. Bennet.
- Quevedo, Francisco de (1715) *Divine maxims of Government without Whig or Tory. Or the true character of a King and of a tyrant, of a faithful minister and of a favourite traitor*, by D. Francisco de Quevedo Villegas, author of the *Visions of Hell*, &c., London: Printed and sold by James Roberts at the Oxford-Armas in Warwick-lane.
- Quevedo, Francisco de (2012) *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, Alonso Veloso, M^a J. (ed.), en Rey, A. (dir.), Alonso Veloso, M^a J. (coord.), *Obras*

completas en prosa, volumen V, «Tratados políticos», Madrid, Castalia, pp. 647-990.

Roig Miranda, Marie (1997) 'Las traducciones francesas de los *Sueños* de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (Nota bibliográfica)', en Schwartz, L. y Carreira, A. (ed.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 165-212.

Roig Miranda, Marie (2000) 'Edición y anotación de *Les Visions* del Sieur de La Geneste, *La Perinola*, 4, pp. 367-378.

Roig Miranda, Marie (2011) 'La recepción de Quevedo en Francia', *La Perinola*, 15, pp. 235-261.

Tarsia, Pablo Antonio de (1988), *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Prieto Santiago, M. y Pedraza Jiménez, F. B. (ed. fac.), Aranjuez: Ara Iovis.

Williams, Robert H. (1936), 'A manuscript document on the translation from Spanish by captain John Stevens', *Revue de Littérature Comparée*, pp. 144-166.

Traducción, pseudotraducción y paisaje: Macpherson, Goethe, Rosalía de Castro

Tomás Espino Barrera

Uno de los aspectos más llamativos de *La hija del mar* (1859), primera novela de Rosalía de Castro, es el uso de epígrafes al comienzo de cada uno de sus veinte capítulos. Además de autores españoles tanto del Siglo de Oro (San Juan de la Cruz, Góngora) como contemporáneos (Zorrilla, Espronceda) son citados diversos autores extranjeros: folletinistas y autores de novelas sentimentales hoy olvidados como el alemán Van der Welde, el francés Soulié, la norteamericana Susanna Cummings o la francesa Delphine de Girardin, así como otros autores que, aún hoy, podríamos considerar como canónicos: Bernardin de Saint Pierre, Victor Hugo, Lord Byron (por partida doble), Jorge [sic] Sand (también citada en dos ocasiones), Goethe y Ossian.¹

Además de enmarcar el contenido y el tono de los respectivos capítulos e incluso, en ciertas ocasiones, adelantar sus acontecimientos, la presencia de estas citas nos ofrece una mirada hacia las lecturas e influencias de la joven Rosalía. Al mismo tiempo, la variedad y calidad general de los autores citados sirve como medio de legitimación de la posición de una mujer procedente de la periferia dentro del panorama literario de su tiempo. En los epígrafes de *La hija del mar* destacan fundamentalmente dos aspectos: en primer lugar, la notable presencia de mujeres, lo cual nos permitiría reconstruir un canon femenino de la joven Rosalía; y, en segundo lugar, la cita de autores extranjeros tanto en castellano como en francés, aspecto que añadiría una nueva dimensión al multilingüismo que caracteriza la obra de Rosalía de Castro. El francés, lengua internacional de cultura del siglo XIX, se convierte de este

¹ Para un análisis pormenorizado de las fuentes concretas de los epígrafes de *La hija del mar*, remito a García Candeira (en prensa).

modo en el idioma a través del cual Rosalía accede primero y cita después a diversos autores procedentes no solo de Francia (como Victor Hugo o George Sand) sino de toda Europa (caso, por ejemplo, de Goethe) e incluso Estados Unidos (como Cummings). El predominio del francés como principal lengua de acceso a otras literaturas se extiende incluso, tal y como veremos, a supuestos bardos gaélicos del s. III como Ossian.

El hecho de que Rosalía cite a Ossian en los epígrafes de *La hija del mar* primero en francés y después en un castellano retraducido del francés nos lleva a reflexionar acerca de las dinámicas de la circulación de textos en (re)traducción y a analizar las estrategias de reelaboración, recreación e integración de textos procedentes de otros idiomas en los siglos XVIII y XIX. En efecto, Rosalía accede y reproduce fragmentos de «La canción de Selma», supuestamente basada en antiguos cantos gaélicos atribuidos a Ossian, no a través de la versión publicada en inglés por James Macpherson a mediados del siglo XVIII, ni tampoco a través de la única traducción directa disponible en castellano en el momento de la publicación de *La hija del mar*.² Tampoco lo hace a través de ninguna de las numerosas traducciones francesas de Ossian que se habían sucedido en el siglo que media entre la aparición de los textos de Macpherson y la publicación de *La hija del mar*.³ Rosalía cita a Ossian —nombrando expresamente al bardo y no a ningún otro autor o traductor— a través de una traducción francesa de *Die Leiden des jungen Werthers* [*Las penas del joven Werther*] (1774) publicada en 1855 por Louis Énault bajo el título simplificado de *Werther*. Los epígrafes de *La hija del mar* se configuran de este modo, desde un punto de vista traductológico y comparatista, como un complejo juego no solo de retraducción (del inglés al alemán, del alemán al francés y del francés al castellano) sino también de pseudotraducción (del supuesto original gaélico al inglés de Macpherson, por un lado, y del inglés al alemán de la mano de un personaje de ficción como el propio Werther, por otro lado), todo ello integrado, por supuesto, en una novela en castellano.

El presente trabajo tratará pues de analizar la circulación y difracción de los modelos estéticos románticos mediante el seguimiento de las pseudotraducciones y retraducciones de dos fragmentos osiánicos a través de diversos espacios a lo largo de un siglo. Si la obra atribuida a Ossian es, tal y como sostiene Fiona Stafford, un texto capaz de producir vida más allá de sus propias páginas (1996, p. v), sus diversas reelaboraciones y traducciones —en especial la escenificada por Goethe en su *Werther*— multiplican a su vez sus posibilidades generativas, constituyendo redes de retraducción que amplifican su

2 Si bien las primeras traducciones castellanas de fragmentos de Ossian datan de 1788, la primera versión de los «Cánticos de Selma» que contiene los fragmentos citados por Rosalía aparece publicada en 1834 en Cuba por parte de Francisco Iturrondo bajo el seudónimo de Delio. Sobre las traducciones españolas de Ossian, véanse Montiel (1974) y Barnaby (2004).

3 Para una cronología de las traducciones de Ossian en Francia durante los siglos XVIII y XIX, véase Baudry (2013).

resonancia. Más que estudiar la genealogía de los textos citados por Rosalía en sus epígrafes o analizar las supuestas ganancias o pérdidas adquiridas con respecto a un supuesto «original», nuestro trabajo tratará de subrayar cómo estos fragmentos van adquiriendo nuevos significados y valores a lo largo de su recorrido desde las Highlands escocesas hasta la Costa da Morte, escenario principal de *La hija del mar*. De este modo, cada uno de estos textos produce un nuevo original que acumula, además de las de sus precedentes, nuevas valencias en distintos contextos y nuevos paisajes que se superponen a los de sus modelos.

La primera aparición de Ossian en las páginas de *La hija del mar* se sitúa al comienzo del capítulo II, justo después de la trágica muerte del hijo de Teresa engullido por las olas: «Voici Minona qui marche dans sa beauté, le regard baissé et les yeux pleins de larmes. Ses cheveux épars flottent au vent inquiet qui souffle de la colline» (Castro, 1993, I, p. 60; Goethe, 1855, p. 167). Este fragmento hacía referencia en «El canto de Selma» a la descripción de la poetisa Minona, quien se dispone a cantar la desesperación de Colma mientras espera a su amado Salgar, cuya muerte todavía ignora: «Minona then came forth in her beauty; with down-cast look and tearful eye; her hair flew slowly on the blast that rushed unfrequently from the hill» (Macpherson, 1996, p. 166). A su vez, el texto aparece en *Werther* en el contexto de una traducción más amplia que el protagonista declamaba para Lotte y en la que escenificaba tanto su amor no correspondido como su propia muerte cercana: «Da trat Minona hervor in ihrer Schönheit, mit niedergeschlagenem Blick und tränenvollem Auge, schwer floß ihr Haar im unsteten Winde, der von dem Hügel herstieß» (Goethe, 1982, VI, p. 108).

La espera de la Colma osiánica, y, de manera más oblicua, su transposición en la Lotte goetheana, se traducen en la Teresa rosaliana a través del desgarramiento producido por la pérdida de su propio hijo. Al mismo tiempo, la descripción física de la poetisa Minona se funde con la de Teresa: al igual que Minona, Teresa se encuentra con «sus cabellos agitados por el viento, la cabeza vuelta hacia el mar» (1993, I, p. 63), y, también como Minona —así como Lotte y Werther, quienes interrumpen entre sollozos la lectura de la traducción escrita por el propio Werther—,⁴ con los «ojos (...) bañados de lágrimas» (1993, I, p. 64).⁵ La descripción del paisaje de la costa en la que se sitúa el recital escenificado en «El canto de Selma», próxima a la estética de lo sublime en la naturaleza y llena de referencias a rocas azotadas por las olas,⁶ encuentra asimismo su expresión, acompañada de topónimos gallegos, en las primeras líneas del capítulo II de *La hija del mar*: «El embravecido mar de Finisterre

4 «Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sich» (Goethe 1982, VI, p. 112).

5 Sobre la función de las lágrimas en *La hija del mar*, véase Rábade (2013).

6 «Roaring waves climb the distant rock» (Macpherson, 1996, p. 166).

lanzaba sus verdes y espumosas olas contra los peñascos que rodean el antiguo santuario de Nuestra Señora de la Barca» (1993, I, p. 60).

El paisaje cobra aún más protagonismo en el segundo epígrafe de Ossian citado por Rosalía. Justo antes de que la pequeña Esperanza huya de noche de la casa donde permanecía secuestrada por Alberto, el capítulo XIII se abre con otro fragmento atribuido unívocamente al bardo celta: «Calla un instante, ¡oh viento!, solamente un instante, ¡oh torrente!, que mi voz resuene a lo largo del valle, y que él la escuche; él, mi amor errante. Salgar, soy yo, yo, que te llamo. He aquí el árbol, he aquí la roca. Salgar; mi bienamado, heme aquí, ¿por qué tardas?» (1993, I: p. 144). La cita osiánica, esta vez en castellano, sigue muy de cerca la traducción francesa del *Werther* de Énault y no se corresponde con la versión publicada por Delio en 1834:⁷ «Tais-toi un instant, ô vent, seulement un instant, ô torrent, que ma voix retentisse à travers la vallée, et qu'il l'entende, lui, mon amour errant ! Salgar, c'est moi qui t'appelle. Voici l'arbre et voici le rocher. Salgar, mon bien-aimé, me voici ! pourquoi tardes-tu ?» (Goethe, 1855, p. 168). En este fragmento, situado a poca distancia del anteriormente citado, Colma se dirige directamente a la naturaleza que la rodea (viento, torrente) para poder comunicarse con su amado, con el que se había citado en un lugar determinado en la noche fatídica de su muerte a manos de su hermano: «Cease a little while, O wind! stream, be thou silent a while! let my voice be heard over the heath; let my wanderer hear me. Salgar! it is I who call. Here is the tree, and the rock. Salgar, my love! I am here. Why delayest thou thy coming?» (Macpherson, 1996, p. 167).⁸ En la obra de Goethe, en cambio, la malograda cita de Colma y Salgar junto al árbol podría ser interpretada a la luz de la importancia simbólica que habían adquirido a ojos de Werther los nogales bajo los que él y Lotte se encontraron en la primera parte de la novela y que habían aparecido talados de improviso en la segunda parte (Goethe, 1982, VI, p. 42; VI, p. 89): «Schweig eine Weile, o Wind! still eine kleine Weile, o Strom, daß meine Stimme klinge durchs Tal, daß mein Wanderer mich höre. Salgar! ich bin's, die ruft! Hier ist der Baum und der Fels! Salgar! mein Lieber! hier bin ich; warum zauderst du zu kommen?» (VI, p. 109). El paisaje nocturno de las Highlands, compuesto por brezales («heath») mecidos por el viento, torrentes sonoros, así como rocas y árboles aislados se transforma en un «valle» («Tal», «vallée») y, posteriormente, en una «campiña» (I, p. 144) que acaba desembocando en la playa donde Esperanza, al igual que Colma con Salgar, encuentra el cadáver de su amigo Fausto.

7 «Suspende ¡oh viento! Tu impetuosa furia; / Tu estruendo ¡arroyo! por piedad modera; / Resuenen con mi acento las montañas, / Y el cazador que busco hacia mí vuelva. / ¡Salgar! ¡Salgar querido! ¿porqué tardas?» (1834, p. 247).

8 El fragmento citado ya aparecía en *Fragments of Ancient Poetry* (1760), con la única diferencia de la ortografía del nombre de «Shalgar» (Macpherson, 1996, p. 21).

El empleo de citas ossiánicas en *La hija del mar* visibiliza pues una elaborada red de circulación de textos, motivos e ideas estéticas en la que se superponen diversas lecturas y significados: los epígrafes insertados dentro de una obra castellana consisten en la traducción francesa (traducida a su vez en castellano en el segundo epígrafe) de una traducción alemana (presentada como la obra de un personaje de ficción) de una traducción publicada originalmente en inglés de un supuesto original gaélico. La figura 1 resume el conjunto de relaciones que estos textos guardan entre sí, mientras que la figura 2 refleja el recorrido de estos textos a lo largo de media Europa —haciendo referencia tanto a los espacios escenificados en la ficción como a los lugares de publicación— en un trayecto que va desde las Tierras Altas de Escocia hasta Vigo, ciudad de publicación de *La hija del mar*.

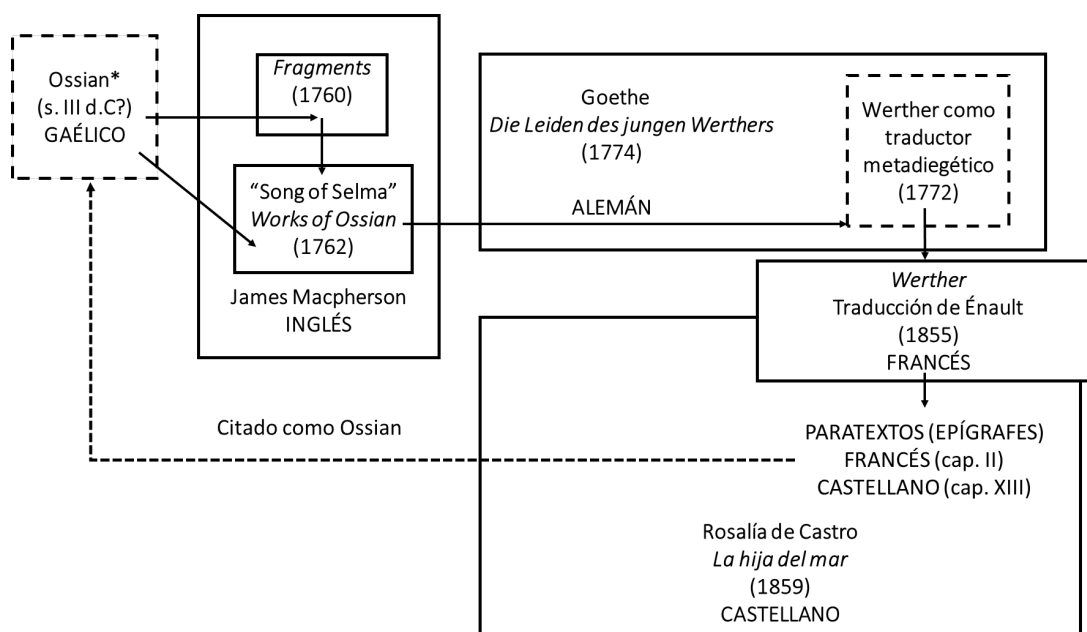


Figura 1. Las pseudotraducciones están marcadas en línea discontinua



Figura 2. Las pseudotraducciones están marcadas en línea discontinua. En el mapa aparecen representadas las fronteras políticas actuales

La circulación de estos textos aparece condicionada —e incluso favorecida— por la pseudotraducción, es decir, por el fenómeno consistente en presentar como verdaderas traducciones textos que en realidad carecen de sus correspondientes textos de partida en otras lenguas (Toury, 1995, p. 40). En efecto, el abrumador éxito de los textos publicados por Macpherson radicó precisamente en su presentación como traducción de un original gaélico atribuido a Ossian, un supuesto bardo guerrero del s. III d. C. Pese a estar acompañados por un vasto aparato de introducción y notas para afianzar su valor como traducciones fieles, los textos publicados por Macpherson despertaron desde muy pronto numerosas suspicacias en torno a su autenticidad, hasta que a partir de comienzos del s. XIX se generalizó la opinión de que las traducciones eran una mera superchería literaria. Sin embargo, desde las últimas décadas del siglo XX, la opinión generalizada entre los especialistas es que Macpherson se basó con bastante libertad en una serie de fuentes tradicionales para producir textos que no se correspondían con ningún original identificable (Stafford, 1996, p. VII).

Sea como fuere, los textos de Ossian catalizaron una verdadera «revolución estética» (Thiesse, 1999, p. 23) en la cultura europea de finales del XVIII. La legitimidad cultural experimentó de este modo un triple desplazamiento (o *translatio*): temporal (desde la antigüedad grecorromana hacia la época de los bárbaros), geográfico (del mundo mediterráneo hacia el norte de Europa y sus paisajes) y social (desde la élite urbana hacia el campesinado de las regiones más remotas). Los textos atribuidos a Ossian no solo fueron rápidamente traducidos en toda Europa (hasta 1860, se publicaron versiones en francés,

neerlandés, alemán, sueco, italiano, ruso, danés, húngaro, castellano, polaco, portugués, checo, griego moderno, rumano, eslovaco, noruego e incluso latín y griego clásico) sino que también dieron lugar a numerosas imitaciones y reescrituras (Barnaby, 2004).

Precisamente a medio camino entre la traducción y la reescritura —como hemos visto, la traducción de los fragmentos de Ossian desempeñan un papel fundamental en su nuevo contexto textual— la apasionada versión de Werther escenifica de manera ejemplar el impacto de Ossian en la cultura europea de su tiempo.⁹ Werther, quien se presenta al comienzo de la novela como ávido lector de Homero (significativamente en traducción latina) acaba no solo leyendo a Ossian (en inglés) sino que también se lanza a traducirlo al alemán. Es decir, Werther se convierte en traductor en una época y un lugar (la Alemania de la segunda mitad del s. XVIII) que rendía culto a la traducción y que estaba basada en la asimilación y transformación de literaturas extranjeras, desde las traducciones clásicas de Voss y Hölderlin hasta las traducciones de lenguas orientales de A. W. Schlegel, pasando por las traducciones de Shakespeare y Calderón de Wieland o del propio Schlegel. No en vano, Goethe tradujo a Racine, Diderot o Benvenuto Cellini, además de al propio Ossian en su correspondencia con Herder.¹⁰ En definitiva, tal y como resume el propio Werther, el desplazamiento de sus modelos estéticos y morales es radical: «Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt» (1982, VI, p. 92). Ossian acabará también, en gran medida gracias precisamente a Werther, desplazando a Homero del corazón de media Europa.

La traducción que Werther hace de Ossian puede considerarse como una pseudotraducción en un doble sentido. Por un lado, podría hablarse de ella como una pseudotraducción en segundo grado, es decir, como una traducción de una pseudotraducción (la publicada por Macpherson). Si bien el texto fuente sobre el que se basa Werther es conocido, como hemos visto no existe ningún «original» unívocamente identificable para la obra de Macpherson. Pero además, la traducción de Werther —y la lectura que de ella hacen los personajes de la novela de Goethe— puede considerarse como una pseudotraducción en un sentido más amplio; es decir, como «a *mode of reading* that oscillates between seeing the text as an original and as a translation pointing towards an imagined original, produced in a different language and culture for a different audience» (Rath, 2017, p. 130). En efecto, la traducción de Werther se escenifica dentro de un acto de lectura concreto, en el que el original imaginado combina la muerte de Selgar en combate contra su rival y el lamento de Colma con las expectativas e intenciones de Werther, Lotte y

9 La traducción de Werther incluye además líneas algunas líneas de «Berrathon», el último poema supuestamente compuesto por Ossian poco antes de su muerte, lo cual refuerza el carácter premonitorio de la traducción osiánica con respecto al suicidio del propio Werther (Bahr, 2007, p. 181).

10 Sobre la importancia de la traducción en la Alemania de la época de Goethe véase Polledri (2010).

su prometido Albert. Werther, que en contra del decoro neoclásico da rienda suelta a sus pasiones, produce una traducción que es a la vez un nuevo original en forma de un híbrido entre declaración de amor y nota de suicidio.

El éxito de *Werther*, al igual que había sucedido con los poemas ossiánicos, marca un antes y un después en la historia de la literatura europea. Las traducciones de la novela de Goethe se suceden en toda Europa, y con ellas, de manera indirecta, se amplifica también la circulación internacional de los poemas ossiánicos traducidos por Werther. Las primeras versiones francesas de la novela de Goethe datan de 1776, y hasta 1850 se cuentan más de cuarenta ediciones de al menos diez traducciones diferentes (Helmreich, 1999). Prueba de la persistente popularidad de *Werther* es la publicación, ya en 1855, de la traducción citada por Rosalía, la de Louis Énault en la editorial Hachette, dentro de la «Bibliothèque des Chemins de Fer». Esta colección, concebida para su venta en estaciones de tren, ofrecía, tal y como se destaca en su contraportada, una selección de las obras más destacadas tanto de la literatura francesa como de la universal en un formato cómodo y económico. Consagrado después de más de medio siglo de circulación por toda Europa, *Werther* se pone al alcance de todos los bolsillos y sigue viajando gracias a un nuevo medio de transporte, el ferrocarril.

50

Si bien *Werther* ya circulaba desde los primeros años del s. XIX en castellano en traducciones procedentes en su mayoría de anteriores versiones francesas, la obra de Goethe se dio a conocer en España, sobre todo, en las versiones francesas que abundaban en numerosas librerías (Pageard, 1958, pp. 35-36). La traducción a la que por entonces era la principal lengua internacional de cultura no solo era fundamental en los circuitos de circulación literaria europea a afectos de posteriores retraducciones. El francés (comprendido en toda la Europa culta) también facilitaba la lectura en terceros lugares (como España) de textos procedentes de lenguas poco accesibles como el alemán por aquel entonces. El recorrido del «Canto de Selma» a través del continente hace su principal escala en París.

Durante este breve recorrido hemos tratado de poner el acento en la importancia estética, política y cultural de la pseudotraducción, así como en sus representaciones, ramificaciones y difracciones en la ficción. El estudio de estas traducciones, situadas en la frontera entre la ficción traductológica y la historia literaria podría integrarse en el giro ficcional de los estudios de traducción: las narrativas son el medio ideal para explorar los niveles múltiples de estas experiencias singulares de traducción (Grutman y Delabastita, 2004, p. 29). Al mismo tiempo, esta exploración, que pone el énfasis en el desplazamiento o *translatio* de textos, puede entenderse como un giro espacial, también en el sentido en que traza la llegada del ossianismo a Galicia a través de un giro (con parada en el *Sturm und Drang* del primer Goethe y en el

París de mediados del XIX) que se anticiparía a la línea trazada por Eduardo Pondal (a través de traducciones francesas de Ossian) poco tiempo después. Tal y como demuestran las peripecias de los fragmentos ossiánicos de *La hija del mar*, el movimiento a través de lenguas y espacios —gracias a la retraducción y la pseudotraducción— constituye no solo un medio de circulación de la literatura sino a menudo su propio modo de existencia.

Bibliografía

- Bahr, Ehrhard (2007) 'Unerschlossene Intertextualität: Macphersons »Ossian« und Goethes »Werther«', *Goethe-Jahrbuch*, 124, pp. 178-188.
- Barnaby, Paul (2004) 'Timeline: European Reception of Ossian', en Gaskill, H. (ed.) *The Reception of Ossian in Europe*. Londres: Bloomsbury, pp. XXI-LVIII.
- Baudry, Samuel (2013) 'Traductions françaises des XVIIIe et XIXe siècles', en Macpherson, J. *Œuvres d'Ossian*, S. Baudry (ed.). París: Classiques Garnier, pp. 459-477.
- Castro, Rosalía de (1993) *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Turner.
- García Candeira, Margarita (en prensa) 'Sobre los epígrafes de *La hija del mar* (1859). Cartografía intertextual, circulación literaria e «imagen de autora» de la joven Rosalía de Castro', *Revista de literatura*.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1774) *Werther*. Traducido por L. Énault. París: Hachette, 1885.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982) *Werke*. Editado por Erich Trunz, 14 vols., 16ª edición. Múnich: Beck.
- Grutman, R. y Delabastita, D. (2005) 'Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation', *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, vol. 4, pp. 11–34.
- Helmreich, Christian (1999) 'La traduction des «Souffrances du jeune Werther» en France (1776-1850) Contribution à une histoire des transferts franco-allemands', *Revue Germanique Internationale*, 12, pp. 179-193.
- Iturrondo, Francisco, seud. Delio (1834) 'Los Cánticos de Selma', en *Ocios poéticos de Delio*. Matanzas: Tiburcio Campe-Imprenta del Gobierno, pp. 243-255.
- Macpherson, James (1996) *The Poems of Ossian and Related Works*. Gaskill, H. (ed.) Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Montiel, Isidoro (1974) *Ossián en España*. Barcelona: Planeta.
- Pageard, Robert (1958) *Goethe en España*. Caballero, F. d. A. (trad.). Madrid: CSIC.
- Polledri, Elena (2010) *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit*. Tubinga: Gunter Narr.
- Rábade Villar, M^a do Cebreiro (2013). 'Lágrimas de placer: la poética del llanto en *La hija del mar* de Rosalía de Castro', *RILCE*, 29(1), pp. 136-154.

- Rath, Brigitte (2017) 'Pseudotranslation', en Heise, U. K. et al. (ed.), *Futures of Comparative Literature. ACLA State of the Discipline Report*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 130-132.
- Stafford, Fiona (1996) 'Introduction: The Ossianic poems of James Macpherson', en Gaskill, H. (ed.) *The Poems of Ossian and Related Works*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. v-xxviii.
- Thiesse, Anne-Marie (1999) *La création des identités nationales*. París: Éditions du Seuil.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

III

Traducións, lecturas, reescrituras

Traducir es leer, es reescribir. Los problemas traductológicos que plantea el acercamiento a Jie du Boerhesi

Wang Chenchen

En el año 2000 se publicó el libro 《解读博尔赫斯》 (Jie du Boerhesi, *Interpretación de Borges*) de Deng Xiaohua (1953-), conocida con el seudónimo de 残雪 Can Xue, que puede traducirse como «la nieve que permanece» o «la nieve que se niega a derretirse». Se trata de una de las dos únicas monografías publicadas hasta el momento sobre la interpretación de la obra borgesiana en el mundo literario chino. La otra, de 1998, es 《陷阱里的先锋: 博尔赫斯》 (Xianjing li de xianfeng: Boerhesi; *Pionero en la trampa: Borges*) de 冉云飞 Ran Yunfei. Can Xue es una de las escritoras chinas de vanguardia más representativas. Cada vez es más conocida por los estudiosos occidentales y ya se ha convertido en la escritora china más traducida y publicada en el extranjero.

En mi tesis de maestría traduje y discutí algunos de los capítulos de *Jie du Boerhesi* y, tras completar los estudios de maestría, decidí traducir todo el libro y prestar especial atención a la interpretación de la obra de Jorge Luis Borges creada desde la perspectiva de una escritora china. Como traductor he encontrado y tratado de resolver algunos problemas en este proceso, a los que me referiré en breve.

Borges ha sido introducido en China fundamentalmente a través de la traducción, una traducción exenta de cualquier interpretación o análisis. Desde 1996, Can Xue comenzó a dedicarse al estudio de la obra de Borges a través de diversos ensayos y reseñas que, posteriormente, se recogieron en la monografía que aquí nos ocupa. Este libro incluye 74 ensayos que tratan alrededor de 80 relatos borgesianos. Cada uno es una aventura espiritual, un intercambio entre la mente de la propia Can Xue y un mapa del alma de Borges. Como escribió Can Xue en el comienzo del libro: «Los lectores que quieren penetrar

en su mundo deben adquirir cierto poder de la magia intelectual, condición indispensable para descifrar el laberinto de Borges» (Xue, 2019, p. 1). Durante muchos años, el libro de Can Xue se consideró la guía más importante y completa sobre el escritor argentino para los lectores chinos. Sus ensayos abordan una explicación del sentido formal, simbolismo, intención, significado, filosofía, etc., de los relatos borgesianos. No se presenta el argumento, ni se describen los personajes. No se trata, en consecuencia, de ensayos críticos tradicionales sino de una interpretación «china», es decir, una explicación de cómo los escritores chinos pioneros ven la grandeza de Borges.

En 1898, en el marco de lo que la historiografía china denomina la «Ilustración» de la literatura china moderna, el pensador Yan Fu 严复 exigió que los traductores siguiesen la norma de traducción: Xin (fidelidad), Da (fluidez) y Ya (elegancia) (Fu, 1981, p. 13). Eugene Nida y Charles Taber también abogan por las traducciones fieles, argumentando que una traducción fiel dará al lector la misma experiencia que el texto original (Nida y Taber, 2004, p. 203). El teórico británico de la traducción John C. Catford habla en «La teoría lingüística de la traducción» de traducciones fonémicas, morfológicas y fonéticas, elementos que están en la misma línea que la «fidelidad» (Zhengkun, 2003, p. 342). Cabe mencionar, sin embargo, que desde que 莫言 Mo Yan fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2012, con la traducción de sus obras al inglés por parte 葛浩文 Ge Haowen se impusieron estrategias como la abreviación, la retraducción e incluso la compilación del conjunto, que pueden calificarse de «método infiel». Como consecuencia del gran éxito de Mo Yan, este método «infiel» de traducción se ha considerado especialmente apto para la literatura china, incluso el único modelo correcto. Ello obedece a que las traducciones fieles y completas de la literatura china no son tan bien recibidas en Occidente frente al favor de aquellas que optan por domesticación y abreviación. En cualquier caso, la fidelidad literal no debe confundirse con la fidelidad ética; bajo esta perspectiva, abreviación, retraducción y otros métodos no reflejan necesariamente lo absolutamente opuesto a la fidelidad.

En mi traducción de Jie du Boerhesi he utilizado la teoría de la reescritura de André Lefevere. Este concepto de «reescritura» fue introducido por primera vez en su libro de 1992 *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, en el que afirma: «La traducción es, sencillamente, el original. Los reescritores y las reescrituras proyectan imágenes de la obra original, de su autor, de su literatura o de su cultura, que suelen impactar a muchos más lectores que el original» (Lefevere, 1997, p. 137). Debido a los contextos culturales y las connotaciones que se desprenden de la lengua, esto hace que la traducción no sea un mero trasvase lingüístico, sino un trabajo creativo.

Las obras de Can Xue se caracterizan por una fraseología difícil. Su traducción a las lenguas occidentales no puede hacer uso ni de un lenguaje

puramente domesticado ni de una lengua extranjerizante, sino una fórmula híbrida de los contextos fuente y meta. La dificultad para traducir a Can Xue reside en la comunicación de sus ideas, toda vez que, a su vez, ella está evaluando las ideas de Borges desde la perspectiva de una escritora china, con lo que esto implica de colisión entre las culturas orientales y occidentales. Añádase a ello que la obra original fue escrita directamente desde una realidad, la realidad de Borges, mientras que la interpretación de Can Xue procede de la realidad representada por Borges mediada por una traducción al mandarín de 1996 《博尔赫斯文集》 (Yongnian y Zhongyi, 1996). Aunque Can Xue se esfuerza por acercarse a Borges, es innegable la influencia de la cultura tradicional china en su lectura.

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que la autora hace uso de un pensamiento extremadamente filosófico, con formulaciones tradicionales chinas para interpretar y evaluar los puntos de vista filosóficos occidentales. Can Xue califica su obra como un tipo especial de novela, una forma única de escribir que es el fruto singular de la combinación de la literatura clásica occidental y la acumulación de miles de años de subconsciente chino. A continuación, presento tres ejemplos concretos para explicar los problemas planteados por la traducción. Me centro en el uso de 成语 (chengyu). *Chengyu* significa literalmente «frase completa»; es una expresión idiomática característica del chino que suele consistir en cuatro caracteres. Los *chengyu* suelen tener su origen en la literatura antigua y su significado generalmente trasciende su sentido literal, de manera que para comprenderlo es necesario conocer el mito o hecho histórico con el que está conectado y al que debe su origen; sin este conocimiento el *chengyu* puede ser fácilmente malinterpretado o no entendido.

Ejemplo 1 《羞于启齿》 (Xiu yu qi chi), que aparece en la reescritura por parte de Can Xue del relato borgesiano *La forma de la espada*, significa literalmente «ser demasiado tímido para hablar» (Xue, 2019, p. 50). Se trata de una expresión que describe la existencia de dificultades indecibles. En la traducción del chino al castellano no se puede traducir palabra por palabra, sino que para traducir el modismo es necesario una forma especial de reescritura para reforzar la expresión en la lengua meta.

Ejemplo 1	
TO	TM
他将最羞于启齿的事当作故事来讲给人们听。	le cuenta a la gente relatos sobre las cosas más vergonzosas.

Ejemplo 2 Otro ejemplo interesante lo proporciona la reescritura de *El Aleph*: 《我们各自的思绪南辕北辙》 (Women gezi de sixu nanyuan beizhe), literalmente «nuestros respectivos pensamientos son como el radio de la rueda y la huella que la rueda deja» (Xue, 2019, p. 114). En la antigua China, el *chengyu* 《南辕北辙》 significa «la mente quiere ir al sur, mientras el coche viaja al norte». Metafóricamente, la acción y el propósito se contradicen. En el relato se hace referencia a que hay una gran distancia entre las ideas del protagonista y las de otro personaje, Daneri. Así que, en cierto modo, el *chengyu* exige un tipo de reescritura intercultural.

Ejemplo 2	
TO	TM
我们各自的思绪南辕北辙。	nuestros respectivos pensamientos se hallan enfrentados

Ejemplo 3 En *El jardín de senderos que se bifurcan*, Ts'ui Pên escribe: «Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan» (Borges, 1941, p. 67). Can Xue no hace ningún cambio en la forma del enunciado, sino que expande la frase 《(我把我的曲径分叉的花园留给多种 (而不是全部) 未来)》, que es una traducción literal de la cita borgesiana, mediante una glosa al considerar que los lectores chinos no podrán comprender el original: 《这句话强调的是时间的无限, 而强调时间的无限就是强调幻想高于一切, 幻想本身有能力构成无限的迷宫》, literalmente «esta frase enfatiza la infinitud del tiempo, un énfasis que subraya la superioridad de la fantasía» (Xue, 2019, pp. 42 y 43). En la infinitud del universo, la vida material puede terminarse, pero la vida mental puede extenderse infinitamente.

Ejemplo 3	
TO	TM
我把我的曲径分叉的花园留给多种 (而不是全部) 未来。	dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan + glosa de Can Xue para los lectores chinos

Para Can Xue, «la contradicción más primordial sobre la creación es cómo inventar algo de la nada o cómo iniciarse en la subconsciencia [...] a causa del estrangulamiento mundano, escribe algo insatisfactorio e incompatible con el reino de la memoria (*El Quijote*): ¿una obra provisional?» (Xue, 2019, p. 208). En opinión de Can Xue, mientras que se acostumbra a pensar en la traducción como una escritura «comprometida», poco creativa, el traductor en realidad debería generar reescrituras apropiadas e infieles del texto fuente en respuesta a los cambios culturales. No es otra la visión del propio Borges,

como ya se vio. La esencia de la traducción de la obra borgesiana por parte de Can Xue es reescribir el texto fuente para conseguir el efecto de la reacción del lector deseado por el autor original. La teoría de la reescritura considera que la traducción es una actividad cultural dentro de su contexto social y cultural. Esta reescritura por parte de Can Xue es actualmente lo más parecido a un Borges de la literatura china. Can Xue explora el camino de Borges y busca su propia inmortalidad.

1. Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1941-1960) 'El jardín de senderos que se bifurcan', *Obras completas*, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 62-70.
- Borges, Jorge Luis (1992) 'Pierre Menard, autor del Quijote', *Obras completas*, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 32-39.
- Fu, Yan 《天演论》(1981) *La teoría de la evolución de la divinidad*. Shanghai: Editorial de Prensa Comercial.
- Lefevre, André (1997) *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducido por M.^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- Lu, Yu 于露 (2018) 'Borges en China (1949-2017)', *Variaciones Borges*, pp. 5-22.
- Nida, Eugene y Taber, Charles (2004) *The Theory and Practice of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Languages Education Press.
- Xue, Can 残雪. 《解读博尔赫斯》(2019) (*Interpretación de Borges*). Changsha: Editorial de Literatura y Arte de Hunan.
- Yongnian, Wang y Zhongyi, Chen (1996), *Obras escogidas de Jorge Luis Borges: Ensayos* 《博尔赫斯文集：文论自述卷》). Hainan: International Publishing House.
- Zhengkun, Ku (2003) *Apreciación comparativa de la poesía china y occidental y teoría de la traducción*. Beijing: Tsinghua University Press.

Traducir literatura: viaxes de ida e volta

Rosa Marta Gómez Pato

Este traballo aborda aspectos relevantes da práctica tradutolóxica a partir de encargos que levei a cabo como tradutora literaria. A tradución literaria é, no meu parecer e tal como apunto no título, unha viaxe de ida e volta, de linguas, de culturas e en definitiva de persoas. Estas viaxes sempre me brindaron descubrimentos, encontros e diálogos.

Retomo o sentir de Martin Heidegger sobre a práctica tradutolóxica definida polo autor como unha travesía cara a outra beira do río: «A tradución convértese nun cruzar cara a outra ribeira, apenas coñecida e situada ao outro lado dun ancho río. Entón pode ser facilmente unha odisea e a maioría das veces esta remata co naufraxio do barco»¹ (Heidegger, 1994, p. 45). Nesta «viaxe longa, na que abundan as aventuras adversas e favorables ao viaxeiro»,² a tradución está condicionada á súa vez polas augas e contornos dese río, polos distintos contextos e momentos históricos polos que pasa. A tradución é pois unha viaxe cara ao descoñecido e pode ser unha ponte de entendemento do *outro*.

Para amosar os percorridos destas viaxes e o proceso e a complexidade da tradución literaria foron seleccionados distintos textos que presentarei a continuación. Comezo, en primeiro lugar, cunha serie de reflexións á volta da tradución e da creación literaria, para continuar coas análises das traducións dunha obra poética, de varios textos de Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) e

1 Todas as traducións incluídas neste traballo son da autora.

2 Así se atopa recollida a palabra *odisea* no dicionario da Real Academia Española. Vid. <https://dle.rae.es/odisea?m=form> [Consulta: 22.04.2022].

finalmente coa análise da tradución dunha obra pertencente á literatura da idade moderna europea, escrita a cabalo entre o século XVII e XVIII.

1. A modo de introdución

Paul Celan (1920-1970),³ un dos autores clásicos da literatura en lingua alemá, e cuxa obra pertence xa a moitos outros polisistemas culturais, entendía a creación e a tradución como tarefas que lle permitían chegar ao máis íntimo do estraño ou á estrañeza do máis íntimo, en definitiva, a unha *proximidade do descoñecido*. As primeiras traducións en España de Paul Celan publicáronse nos anos setenta.⁴ O autor tivo desde entón un grande influxo no escritor español José Ángel Valente (1929-2000), quen máis tarde, en 1990, publicaría unha selección dos poemas de Celan traducidos ao español baixo o título *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Con esta tradución Valente contribuíu enormemente á recepción da poesía e do programa poético de Celan no sistema cultural español. Ambos autores presentan unha serie de afinidades e fan unha serie de achegas ao campo da tradución que nos interesa destacar aquí.

Valente, ao comezo da publicación na que recolle as súas versións dos poemas de Celan, indica a proximidade intelectual que o une ao escritor de *Todesfuge (Fuga da morte)* e considera a tradución como un diálogo entre autores e poéticas:

As presentes versións son resultado [...] dun demorado diálogo, dun movemento de irremediable aproximación ou filia. [...] Son só apuntamentos dunha conversa titubeante, apenas xa posible. Nese sentido, parécenme agora sinal ou signo da miña non extinción. Salvíficos sinais. Ou milagrosos restos dun naufraxio feliz. (Valente, 1995, p. 9)

Tanto para Celan como para Valente a tradución revela a presenza do individuo, a percepción dunha proximidade e dun vínculo existencial *experimentado con toda a súa estrañeza*. Isto é o que se converte para o tradutor en motivación e en principio do seu traballo. A tradución ao igual que a creación é pois entendida por ambos os dous autores como *poetoloxía do encontro (Begegnung)* e remite ao concepto de diálogo. Os textos de Celan son

3 Paul Celan (1920-1970), autor romanés de orixe xudeu e fala alemá, está considerado na actualidade un dos grandes autores da lírica en lingua alemá. Sobreviviu aos seus pais que foron deportados polo réxime nazi a campos de exterminio onde morreron asasinados. Celan estivo nun campo de traballo en Moldavia. Tras a Segunda Guerra Mundial instalouse en Francia. Viviría en París ata 1970, ano no que se suicidou tirándose ao río Sena desde a ponte Mirabeau.

4 Non en tanto, o seu poema máis coñecido *Todesfuge (Fuga da morte)* apareceu xa en 1966 nunha antoloxía en lingua catalá traducido por Artur Quintana (Skrabec, 2020). En galego pódese atopar o poemario *Die Niemandrose [A Rosa de Ninguén]* traducido por Catuxa López e publicado no ano 2005 pola editorial Galaxia.

«botellas guindadas ao mar», afirma Valente (Valente, 1995, p. 21),⁵ na busca dun ti invocable que sexa capaz de percibilos como presenza única e humana, presenza que tamén buscou Valente a través das traducións do poeta romanés. De novo, no último libro publicado en vida do autor ourensán, titulado *Fragmentos de un libro futuro* (2000), Valente establece ese diálogo co escritor romanés e achégase a referentes da poesía de Celan, tales como o filósofo Martin Heidegger ou o escritor Friedrich Hölderlin. A través das lecturas e traducións que Valente realiza da obra de Celan, prodúcese unha relación de filiación que se pon de manifesto nalgúns dos aspectos fundamentais que definen o programa poético dos autores. A tradución converteuse no meridiano onde se cruzaron ambos autores, linguas e culturas.

Tamén Octavio Paz (1914-1998), nas súas reflexións sobre a tradución no ensaio *Traducción: literatura y literalidad*, apunta a proximidade entre a tradución e a escritura, así como o enriquecedor entrecruzamento de poéticas e tradicións a partir da tarefa tradutolóxica:

Tradución e creación son operacións xemelgas. Por unha parte, segundo o amosan os casos de Charles Baudelaire e Ezra Pound, a tradución é moitas veces indistinguible da creación; por outra, hai un incesante refluxo entre as dúas, unha continua e mutua fecundación. Os grandes períodos creadores da poesía de Occidente, desde a súa orixe en Provenza ata os nosos días, foron precedidos ou acompañados por entrecruzamentos entre diferentes tradicións poéticas. Estes entrecruzamentos ás veces adoptan a forma da imitación e outras a da tradución. (Paz, 1981, p. 16)

Do mesmo xeito, para Valente e Celan a función do tradutor non se diferencia da do escritor, pois ambos buscan a palabra orixe e a verdade. A tradutora de Valente en Alemaña, Petra Strien, sinala que na obra deste autor se realiza algo da gran idea de reintegración das linguas que esboza de xeito tan fascinante Benjamin na súa teoría da tradución literaria (Strien, 1994, p. 154). A tradución, ademais de ser unha tarefa portadora de coñecemento, é entendida por Benjamin como un proceso ascendente cara a unha realización utópica. A tradución pode revelar esa «linguaxe pura» agochada en todas as linguas vivas. Tamén para Celan e Valente a tradución vai na busca da palabra orixe e da verdade, e achégase ao terreo místico da lingua, desa lingua entendida como ser espiritual.

A tarefa tradutolóxica é pois, no meu parecer, comunicación, interpretación, creación e coñecemento. Entendo a tradución tamén como tarefa

⁵ Valente remite aquí á idea de Celan ao redor da creación poética entendida como unha «botella guindada ao mar cara a un ti invocable», tal como Celan o formulou en 1958 no seu *Discurso de Bremen* con motivo do Premio de Literatura da Cidade de Bremen e onde se atopan importantes reflexións do autor sobre a linguaxe e a poesía.

hermenéutica no sentido heideggeriano⁶, o que entraña a interpretación e a comprensión do mundo, do *outro* e dun mesmo. Neste sentido, a tradución pode ter un carácter ético e político, aspecto que abordarei máis adiante.

A continuación, desenvolverei estas ideas iniciais —tradución como diálogo, interpretación, creación, coñecemento e entrecruzamento de tradicións e memorias— a partir da análise dalgúns dos aspectos máis relevantes do proceso de tradución de distintas obras literarias e xéneros literarios, tal como se apuntaba ao comezo.

2. A tradución poética e a tradución da Shoá:⁷ dúas tarefas imposibles?

Non sei se a investigación me levou á tradución ou a tradución á investigación, pero si sei que ambas tarefas están intimamente relacionadas, pois non hai tradución sen un laborioso traballo de documentación e investigación.

No que atinxe á poesía, son moitas as dificultades para publicar este xénero, pero semella unha tarefa máis difícil publicar poesía traducida e, aínda máis, publicar a tradución da obra poética dunha escritora descoñecida no sistema literario receptor. Con todo, en 2011 a editorial Linteo apostou pola primeira tradución ao español dos poemas da escritora austríaca Ilse Aichinger (1921-2016). A calidade literaria dos seus textos motivou a tradución, pero ademais desexábase dar a coñecer unha pequena parte da creación literaria dunha autora que conta cun gran prestixio en países xermanofalantes e que foi traducida a numerosas linguas, pero que apenas era coñecida no ámbito cultural español. Á vez, e ligada á tarefa ética da tradución que apuntaba antes, con esta tradución desexaba contribuír moi humildemente á construción da memoria da Shoá no noso país e rememorar os asasinados e asasinadas polo réxime nacionalsocialista.⁸

6 Heidegger introduce na hermenéutica un xiro desde o epistemolóxico ao ontolóxico ao postular a comprensión como un trazo fundamental da existencia humana. O *Dasein* (existencia) vive constantemente comprendendo o mundo, á vez que con isto tamén se comprende a si mesmo, de modo que «comprender non significa xa un comportamento do pensamento humano entre outros que se poida disciplinar metodoloxicamente e conformar nun método científico, senón que constitúe o movemento básico da existencia humana» (Gadamer citado en Gómez, 2019).

7 Empréganse os termos Shoá e Holocausto co mesmo sentido para referirnos á persecución e aniquilación sistemática dos xudeus e doutros grupos minoritarios por parte do réxime nacionalsocialista alemán e dos seus colaboradores a partir de 1933 e ata 1945.

8 Sobre o tratamento do pasado e a recuperación da memoria do Holocausto en España o investigador Alejandro Baer apunta o seguinte: «En España o Holocausto foi ‘un tema de xudeus e de alemáns’ ata ben entrada a democracia. España non só non viviu a traxedia do Holocausto no seu territorio senón que, fundamentalmente, permanece sumida no seu drama interior e illada do trauma moral europeo. Cando recupera a democracia farao nas marxes do sistema de valores europeo –no que a memoria de Auschwitz ocupa un lugar central. Na última década España incorpórase progresivamente, mediante iniciativas institucionais como as cerimonias conmemorativas ou os efectos da transnacionalización cultural e educativa, a esta cultura da memoria netamente europea. Pero farao lastrando as ataduras e silencios que seguen pesando sobre o seu propio pasado, así como un denso manto de descoñecemento e persistentes prexuízos ao redor da temática xudía» (Baer, 2011, 503).

Con respecto á función ética da tradución, Ovidi Carbonell i Cortés, profesor e investigador da Universidade de Salamanca, resalta o importante papel que ten o/a tradutor/a e o seu texto traducido na comunidade de destino, pois a tradución, indica Carbonell, ademais de construír «un novo elemento dentro das prácticas discursivas da comunidade social de destino», pode conter un «compromiso ético e ecolóxico de resistencia [...], pode potenciar ou subverter as situacións de *conflicto* cultural» (Carbonell, 2004, pp. 22-23). A tradución está pois suxeita ás ideas e ás intervencións operadas por quen asume a responsabilidade de levar a cabo dita (re-)elaboración. Pero ademais non debemos esquecer, tal como apunta Fernández Gil, que estamos limitados polos nosos coñecementos e polas nosas conviccións e que estas determinan o modo que percibimos o mundo, a maneira en que nos escribimos e o escribimos (Fernández, 2014, p. 100). Por outra banda, a comunidade lingüística e cultural ten tamén un papel relevante nos encargos e decisións tradutolóxicas. A partir das normas das que se prové (explícitas e implícitas) elixe en cada momento o que é socialmente aceptable e o que non. É o *mecenazgo*, seguindo as ideas de André Lefevere, o control externo que distintos poderes fácticos exercen sobre unha literatura —como as institucións, as editoriais, os medios de comunicación ou mesmo as persoas físicas— o que goberna e dirixe os movementos desta.

No que atinxe ás traducións da literatura do Holocausto ou Shoá en España e en Galicia, pódese afirmar que o sistema cultural receptor non estivo preparado para acoller as traducións desta literatura ata que foi capaz de incorporar prácticas discursivas relacionadas coa recuperación da memoria histórica nestes espazos. As omisións e silencios ao redor do noso pasado non facilitaron que o tema do holocausto aparecese no sistema cultural e implicou que as traducións de destacadas obras literarias internacionais que abordaban este tema tardasen en publicarse. É a finais dos anos setenta e comezos dos oitenta, en gran parte grazas á intervención e ao afán do editor Mario Muchnik, cando aparecen as primeiras traducións ao español de grandes obras literarias que relatan a experiencia da Shoá. Este arxentino afincado en España, introduciu no sistema cultural español *clásicos* da Literatura do Holocausto, autores que van desde especialistas no antisemitismo como Leon Poliakov ata escritores da literatura de testemuña como Primo Levi ou Elie Wiesel.

A tradución que levei a cabo da obra lírica de Ilse Aichinger está relacionada coa recuperación da memoria histórica e xurdiu tamén coa intención de traer ao noso contexto cultural a unha escritora que sufriu a persecución e o horror do réxime nacionalsocialista. A tarefa implicou un exhaustivo traballo de investigación ao redor da autora e a súa poética. Neste sentido, concordo con Ruiz de la Cierva cando indica como «a interpretación está plenamente implicada na tradución e a tradución é unha proba decisiva para a interpretación» (Ruiz, 2006, p. 454).

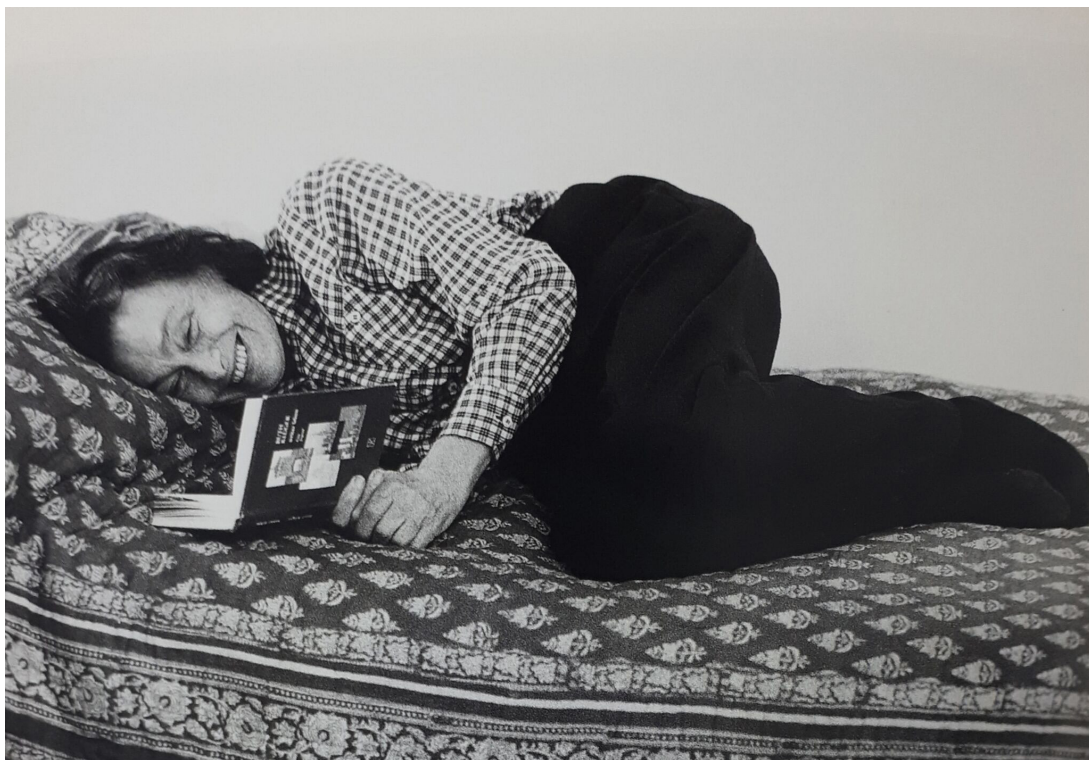


Figura 1. Foto de Ilse Aichinger

Á tarefa traslativa do contido e da poética incorporada nos textos desta autora sumábaselle a dificultade inherente da tradución de poesía, na que a forma desempeña un papel esencial a través do ritmo, metro, rima, xogos de palabras e dos numerosos recursos retóricos e expresivos. Co obxectivo de trasladar o imaxinario que a lectura dos textos pode provocar no lector da lingua orixe e de non buscar a *imposible identidade, senón a difícil semellanza*, como indica Octavio Paz, embarqueime no proxecto de tradución da obra poética de Ilse Aichinger. Para ilustrar moi brevemente algúns dos desafíos e dos retos desta tradución velaquí a continuación un exemplo:

Winterantwort

Die Welt ist aus dem Stoff,
 der Betrachtung verlangt:
 keine Augen mehr,
 um die weißen Wiesen zu sehen,
 keine Ohren, um im Geäst
 das Schwirren der Vögel zu hören.
 Großmutter, wo sind deine Lippen hin,
 um die Gräser zu schmecken,
 und wer riecht uns den Himmel zu Ende,
 wessen Wangen reiben sich heute
 noch wund an den Mauern im Dorf?
 Ist es nicht ein finsterer Wald,
 in den wir gerieten?
 Nein, Großmutter, er ist nicht finster,
 ich weiß es, ich wohnte lang
 bei den Kindern am Rande,
 und es ist auch kein Wald.
 (Aichinger, 1978, p. 14)

Respuesta invernal

El mundo es de la materia
 que exige contemplación:
 ya no quedan ojos
 para ver los blancos prados
 ni oídos para oír entre las ramas
 el revolotear de los pájaros.
 Abuela, ¿a dónde se han ido tus labios
 para saborear las hierbas,
 y quien nos huele el cielo hasta el final?
 ¿De quién son las mejillas que aún hoy
 se desuellan en los muros del pueblo?
 ¿No es un bosque sombrío,
 éste en el que hemos caído?
 No, abuela, no es sombrío,
 lo sé, he vivido mucho tiempo
 con los niños en el linde
 y tampoco es un bosque.
 (Aichinger, 2011, p. 31)

Ilse Aichinger escolle para os seus poemas o verso libre e inclúe numerosos recursos estilísticos e fonosimbólicos que confiren aos poemas gran musicalidade. Os seus textos son como caixas de música, por iso a súa tradución esixe, ademais dese traballo previo de investigación, unha lectura e escoita atenta.

Neste poema o eu poético, unha nena ou neno, acode á avoa con preguntas sobre o mundo que quedou despois dunha situación dramática vivida e que se pode identificar aquí coa violencia e a represión do terrible período do réxime totalitario nacionalsocialista. Probablemente Aichinger rescata aquí a figura da súa avoa materna, deportada a Minsk e asasinada polo réxime nazi, ao igual que outros familiares e amigos da autora. A perda do ser querido asóciase á lembranza poderosa da súa imaxe.

A avoa está presente a través dos silencios e das respostas non dadas, pois é a propia nena quen responde e sinala un lugar no que é posible seguir vivindo. Este espazo é identificado coa linde, coa marxe: un lugar que xa non é o bosque, pero desde o que construír e iniciar de novo a vida. Desde este lugar é posible ter outras olladas do mundo que nos rodea, mais para isto é preciso ter os sentidos ben abertos ante a realidade na que os nenos aparecen como protagonistas e testemuñas. Son eles os que coas súas miradas pouco mediadas, inocentes, a miúdo irracionais ou ilóxicas, poden (re-)construír un mundo máis humano.

Winterantwort fala da morte e a esperanza, da necesidade de recuperar a capacidade crítica do ser humano, de redescubrir o mundo xa coñecido desde outras perspectivas, con outras olladas, e rescata voces e lembranzas contra o silencio.

Para trasladar esta idea, Aichinger introduce no poema abundantes recursos fono-estilísticos como as aliteracións da fricativa alveolar xorda e sonora /s/ no verso 4 e do son fricativo labiodental /v/ nos versos 4, 10 y 11, e inclúe, por exemplo, asonancias internas como no verso 6 en «Vögel zu hören». Do mesmo xeito, as repeticións de palabras como «Großmutter» ou «Wald» conceden ao texto flexibilidade, ritmo e coherencia formal. A escritora amosa, por un lado, as ricas posibilidades expresivas da lingua e, por outro, fálanos da perda da capacidade do ser humano para percibir e pensar criticamente a realidade. Mediante os recursos fono-estilísticos a escritora exhibe a capacidade suxestiva da propia lingua, arrastra ao lector a unha percepción sensorial determinada -a través da reprodución oral das palabras-, e deixa espazo para outras posibles percepcións.

Na tradución intentei conservar estes recursos e este programa poético a través de asonancias internas, como nos versos catro e cinco —«prados brancos», «oídos oír»—, ou a través de aliteracións como a repetición da líquida e vibrante /r/ nos versos 5 e 6 para evocar o ruído do batemento das ás dos paxaros.

Xunto cos recursos mencionados, destacan no poema outros aspectos formais e de contido que desafían ao tradutor, como as metáforas que están asociadas a un mundo moi persoal e dificultan a apropiación interpretativa, ou o estrañamento que provoca unha linguaxe que, en ocasións, non responde ás expectativas do discurso lóxico.

Os poemas de Ilse Aichinger semellan sinxelos pola súa brevidade, a súa concisión, por unha linguaxe cotiá ou o emprego do verso libre, pero os recursos fono-estilísticos, o emprego da ironía e o paradoxo, o estrañamento, as metáforas, as referencias á tradición cristiá e xudía, a reflexión metapoética e o problema estético da Shoá fixeron moi complexa a tarefa da tradución.

Trátase dunha lírica cunha fondura e cunha calidade estética excepcional na que se condensan imaxes e experiencias privadas que transcenden a unha colectividade na que transita a memoria da Shoá. As imaxes a través das palabras e da súa sonoridade intentan traducir o horror, a dor e a imposibilidade da súa narración e superación, pero tamén a posibilidade dun ollar crítico sobre o pasado, o presente e o futuro. Os poemas levan inscritos o inenarrable, aquilo que nunca poderá ser traducido, pero é nesa *pretensión inaudita* do poema e na da súa tradución onde se atopan os baleiros da memoria e onde quizais palpita a *testemuña pura* (Gómez, 2017, p. 140).

3. Traducir LIX: unha tarefa sinxela?

Con frecuencia pénsase que traducir Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) ten que resultar unha tarefa sinxela —ou polo menos unha tarefa máis sinxela que a tradución de textos dirixidos a un público adulto—, pero non é así. Baste con pensar só na tradución do rexistro lingüístico dos mozos/as, do gran número de marcas culturais —referentes á gastronomía, sistema educativo, festividades, costumes etc.—, dos nomes propios e dos caracterónimos, da oralidade, das rimas, o ritmo e a sonoridade tan presentes nos textos infantís, ou mesmo no relevante papel das ilustracións nesta literatura. Xunto a todos estes aspectos desempeñan un papel importante os elementos paratextuais como anexos, breves glosarios, xogos, cedés, deuedés, códigos QR, ligazóns a material na rede ou mesmo produtos promocionais que poden acompañar o libro. Pero hai tamén outros factores que non debemos esquecer á hora de realizar un encargo de tradución de LIX e que vai condicionar esta: a concepción da infancia e do neno/a e os variados intermediarios entre o neno e o libro. Pedagogos, pais/nais, educadores, colexios etc. teñen un papel relevante no proceso translativo que non se debe pasar por alto.

Un dos textos no que se puxo de manifesto a complexidade da tradución literaria da LIX e no que se observa a relevancia do entorno social, cultural e educativo foi na tradución ao galego do libro *Das Austauschkind* [*Intercambio cun inglés*], da recoñecida escritora austríaca Christine Nöstlinger (1936-2018).⁹



Figura 2. Imaxe das portadas do libro *Das Austauschkind* [*Intercambio cun inglés*] en alemán e en galego

⁹ Christine Nöstlinger está considerada unha das grandes escritoras da LIX en lingua alemá, aínda que tamén escribiu para a televisión e a radio. Abordou temas difíciles como o racismo, a discriminación, a intolerancia, as relacións entre adolescentes ou a educación e a escola. Acadou premios tan prestixiosos como o Premio Hans Christian Andersen, considerado o premio Nobel de literatura infantil, ou o Premio Memorial Astrid Lindgren. A súa obra está traducida a numerosas linguas. A tradución ao galego, un encargo da editorial Planeta Oxford, foi publicada en 2006.

Entre os aspectos que fixeron complexa a tradución de *Intercambio cun inglés* destacan as numerosas marcas culturais que se atopan no texto, entre outras, as referencias ao sistema educativo austríaco, aos hábitos alimenticios de Inglaterra e Austria, as marcas de bebidas, as costumes relacionadas co tempo libre, as características dos distintos tipos de vivenda en Austria, determinadas referencias locais de Viena e alcumes ou sobrenomes típicos. Todo isto esixe, sen dúbida, un coñecemento profundo dos hábitos de vida do país do texto de partida e do seu contexto histórico e cultural. Á súa vez, en *Intercambio cun inglés* atópanse xogos de palabras e frases en inglés, que segundo sexan ditas polo pai ou polo neno protagonista van aparecer con ou sen erros gramaticais ou sintácticos, xa que o pai fai no inglés un calco das estruturas sintácticas alemás. Xunto a isto, o texto está impregnado do humor típico da autora e do seu programa poético caracterizado polo respecto á autonomía do neno/a e o cuestionamento dunha educación autoritaria.

Outro dos aspectos que se revelou de grande interese no proceso de tradución foi o tratamento das ilustracións, realizadas por dous artistas distintos. En Austria o libro apareceu coas ilustracións de Christiane Nöstlinger, segunda filla da autora, e en español e no resto das linguas oficiais do estado español as ilustracións foron realizadas por Gerardo Amechazurra. Sobre a importancia das ilustracións na LIX, as relacións que poden ter co texto e a súa tradución levei a cabo unha investigación na que se demostraba como o tratamento que se faga das imaxes no proceso translativo pode condicionar a perspectiva da historia contada e da realidade (Gómez, 2012). Así, por exemplo, as ilustracións elaboradas por Amechazurra acentúan o carácter burlesco e exaxeran a imaxe dos pais e do neno traste. Deste xeito, en ocasións, ofrécese a visión duns pais histéricos e, outras veces, nunha clara actitude autoritaria. A imaxe de Jasper, o protagonista, tamén é exaxerada nas ilustracións con respecto á que se ofrece no texto de partida. No texto meta aparece a imaxe dun neno sucio, desagradable, mal comedor, obeso, ladrón impulsivo é en ocasións histérico. Con todo, no texto de partida en lingua alemá a imaxe de Jasper amosa máis ben un neno inocente e inxenuo, un pouco autista, traste e con algún conflito emocional debido a determinadas condicións familiares que lle toca vivir: fillo de pais separados, falta de atención ou problemas de adaptación na nova familia co pai.

Neste traballo amosouse tamén como as imaxes escollidas para o texto meta reflectían a miúdo as mesmas estratexias que se adoptaran para a tradución do texto, como a domesticación ou a eliminación de determinados aspectos propios da cultura de orixe. As referencias culturais á sociedade austríaca desapareceron nas ilustracións da tradución. Na nosa opinión, se se mantiveran, poderían facilitar a contextualización e transportarían ao lector e lectora de xeito máis doado á realidade descrita e sinalada expresamente no texto

escrito. Así, por exemplo, nas traducións desaparece a ilustración dunha carta cunha foto que Ewald, o neno protagonista, envía ao seu futuro compañeiro de intercambio. Nesta foto familiar, que como se indicaba antes, desaparece na tradución, tipifícase cun certo ton humorístico a familia austríaca a través do retrato dun día de sendeirismo nas montañas. Ademais na imaxe orixinal amósase unha carta coas palabras escritas a man por Ewald, o que confire á historia maior dinamismo e sensación de verdade. O emprego da tipografía con carácter icónico desaparece no TM e a carta está transcrita en cursiva, co que a relación entre texto e imaxe cambia aquí de forma considerable.

Por último, neste mesmo estudio revelouse como na tradución aparecían imaxes que incluían determinados tabús que non estaban presentes no texto orixinal. Neste último aparece unha imaxe de Jasper, o neno inglés, mirando de fronte, completamente espido e só cun cinto de vaqueiro xusto cando a nai abre a porta do dormitorio. No entanto, nas ilustracións do libro en galego ou español, a imaxe semella que estea indirectamente condicionada por tabús da nosa sociedade, pois Jasper aparece de costas co cu ao aire.

A través das estratexias adoptadas na tradución —tanto do texto como das imaxes— pódense pois rastrear as distintas interpretacións, as distintas identidades e herdades culturais, ver que valores e estereotipos se están transmitindo, e observar o influxo que os distintos contextos históricos, sociais e políticos teñen no resultado final da tradución.

Con respecto ao influxo do contexto político e cultural na actividade da tradución, a partir dun estudo realizado sobre as traducións ao galego dos contos dos irmáns Grimm, desde as primeiras publicadas nos anos oitenta ata finais do século XX, amosei como as distintas estratexias adoptadas polos tradutores/as —domesticación, omisión, estranxeirización ou expansión, entre outras—, de maneira especial no transvase dos títulos dos contos e das marcas culturais, revelaban o influxo que os distintos contextos históricos, sociais, culturais e políticos tiveran no produto final (Gómez, 2006). Así, nas primeiras traducións de LIX alemá ao galego observouse como se substituíron marcas culturais da lingua orixe por elementos idiosincrásicos da cultura galega. Estas modificacións nos textos traducidos a unha lingua en proceso de normalización respondían á necesidade de revitalizar e reforzar a lingua e a cultura galega fronte ao sistema lingüístico e cultural español e ás súas presións. Pero non só a tradución e as estratexias adoptadas manifestaban isto, senón que tamén os prólogos dunha mesma tradución dos contos dos irmáns Grimm en distintos momentos históricos reflectían os distintos contextos políticos e culturais e revelaban, xunto co texto traducido, cales foran os motivos das distintas estratexias tradutolóxicas adoptadas.

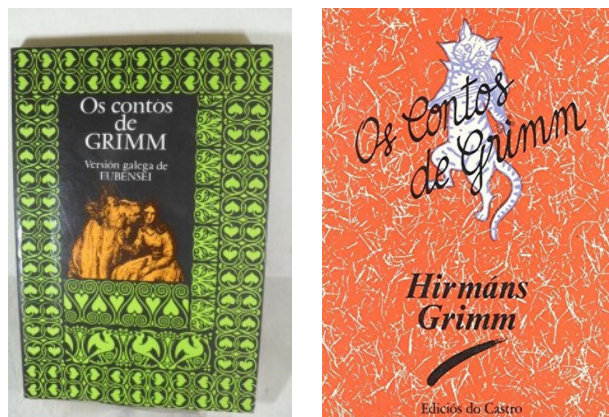


Figura 3. Portadas das primeiras edicións dos *Contos de Grimm* de 1983 e 1986 en Edicións do Castro¹⁰

Na actualidade dáse unha menor adaptación ou domesticación do texto estranxeiro de LIX cando se traduce ao galego. As modificacións dos nomes propios ou de determinados aspectos culturais dependen hoxe en día máis da idade á que vai dirixido o texto e da visión do neno/a e da infancia que doutros aspectos. A sociedade das novas tecnoloxías, das redes sociais, Internet, a globalización ou os variados contextos multiculturais e multirraciais determinan en gran medida o proceso translatoivo de textos literarios dirixidos a nenos/as e adolescentes e supoñen, entre outros aspectos, que se manteñan en maior medida as marcas culturais estranxeiras.

Nas traducións de LIX do alemán ao galego tamén comprobei que, en ocasións, e sobre todo nas primeiras traducións publicadas, se trataban de traducións indirectas, isto é, de traducións que empregaban outras linguas como intermediarias, na súa maioría o francés ou o castelán. Por exemplo, a investigación que realicei sobre a tradución ao galego da obra *Die Seejungfrau in der Sardinienbüchse* [A serea na lata de sardiñas] de Gudrun Pausewang (1928-2020), traducida ás catro linguas oficiais do estado español, revelou que a feita para o galego era a través do español, malia que isto non se indicaba no libro (Gómez, 2008). Tamén as primeiras traducións dos contos de Grimm eran traducións indirectas camufladas, que partían do francés e non do alemán. As causas destas traducións indirectas poden ser variadas, entre outras, un mercado editorial no que o tempo e a economía teñen un poder importante ou a falta de tradutores e especialistas. Polo tanto a existencia deste modo de tradución varía segundo o contexto cultural e/ou o momento histórico no que nos atopemos. En calquera caso, non debemos obviar que estas traducións favoreceron a recepción literaria e as relacións entre culturas.

¹⁰ Nas portadas destes libros vese como mudaron considerablemente as portadas dos libros dirixidos a nenos e nenas, desde estas dúas dos anos oitenta ata as que existen na actualidade.

Todos estes traballos ilustran a complexidade da tradución da LIX, poñen de manifesto que a tradución é tamén interpretación de nós e do mundo que nos rodea e que esta supón un entrecruzamento de culturas e tradicións.

4. A tradución de mundos e tempos afastados

Por último, nestas idas e voltas de linguas e culturas, realicei nos últimos anos dous encargos nos que a tradución foi certamente unha viaxe no tempo e no espazo. Pero ademais estes proxectos de tradución abranguan novos xéneros e temáticas novidosas na miña labor como tradutora literaria: un texto didáctico-satírico de comezos do século XVIII e outro científico-literario de mediados do século XIX. Sen dúbida, a tradución pode ser responsable e principal canle para a recepción significativa de autores, tendencias e obras creadas noutra lingua.

No ano 2019 publicouse a tradución de *Wunderlicher Traum von einem großen Narrennest* (1703) [*O marabilloso soño dun gran niño de necios*] de Abraham a Sancta Clara (1644-1709), e no 2020 a tradución da obra *Ansichten der Natur* (1849) [*Cadros da natureza*] de Alexander von Humboldt (1769-1859). Ningunha das dúas foran antes traducidas ao galego. Neste traballo e por razóns de espazo abordaremos só a primeira.

A tradución do relato *Wunderlicher Traum von einem großen Narrennest* foi todo un desafío. Xunto coas dificultades estéticas e lingüísticas, sobresaíron aquí aquelas xurdidas a raíz do carácter histórico e intertextual do texto. Déronse tamén unha serie de condicionantes extratextuais que, como veremos a continuación, influíron no complexo proceso de tradución e condicionaron as estratexias tradutolóxicas adoptadas. Era a primeira vez que se traducía un texto de Abraham a Sancta Clara ao galego e tampouco coñecemos outra tradución de *Wunderlicher Traum von einem großen Narrennest* a ningunha outra lingua.



Figura 4. Monumento dedicado a Abraham a Sancta Clara en Viena

Wunderlicher Traum von einem großen Narrennest publicouse en Salzburgo no ano 1703 e pertence temática e formalmente á literatura de carácter didáctico-satírico denominada *Narrenliteratur*. Este texto é herdeiro da antiga tradición satírica xermana na que sobresaee *Das Narrenschiff* (1494) [*A nave dos necios*] de Sebastian Brant (1457/1458-1521). A través dunha relación de doce necios, Abraham a Sancta Clara amosa os vicios e as fraquezas dos seres humanos cando se deixan levar por impulsos irracionais, desexos excesivos ou paixóns bruscas, e invita ao lector a sacar as súas propias conclusións.

A tradución foi publicada na editorial Rinoceronte, unha editorial galega dedicada á publicación de traducións de textos literarios. O texto inclúese dentro da colección *Vétera*, onde se poden atopar obras anteriores ao

século XIX. Esta colección conta con traducións dos autores máis relevantes da Antigüidade, en moitos casos obras do groso da literatura grecolatina, e todas van acompañadas de introducións, comentarios e notas a pé de páxina que cumpren con requisitos de calidade esixibles en publicacións académicas.

O libro en galego *O marabilloso soño dun gran niño de necios* inclúe tamén un estudo introdutorio ao autor, á súa época e obra. Á súa vez, o carácter histórico —unha obra a cabalo entre o século XVII e XVIII— e intertextual do texto determinou a incorporación no texto meta de notas a pé. Na tradución buscouse conservar o mesmo fin expresivo do orixinal, que era ante todo entreter e ilustrar, atendendo as convencións do público meta e o contexto extratextual do encargo de tradución.

As numerosas referencias a outras obras e autores, a incorporación de numerosas pasaxes da Biblia e doutros textos relixiosos e pagáns fixeron máis complexo o proceso traslativo. Unha das maiores dificultades da tradución veu motivada pola grande cantidade de referencias a outros escritores e predicadores que Abraham a Sancta Clara coñece e cita. O autor, dependendo da cita, adopta distintas estratexias: en ocasións cita as frases en latín e parafráséaaas en alemán, outras veces inclúe só o texto en latín e outras só en alemán. Nestes dous últimos casos, na tradución seguiu-se a estratexia do autor engadindo nas notas a pé de páxina, se se consideraba necesario, o texto en galego e/ou a referencia, cando no orixinal aparecía en latín, ou en latín cando no orixinal aparecía en alemán. Con todo, non é precisa a lectura da nota a pé para seguir o texto.

O texto de Abraham a Sancta Clara é dunha enorme riqueza lingüística e na súa intención de achegarse a todos os lectores emprega tamén unha linguaxe próxima, dialectal en ocasións, con xogos de palabras, refráns e frases feitas. Para a consulta de determinadas palabras, ao tratarse dun texto escrito entre finais do século XVII e comezos do XVIII, utilicei principalmente o dicionario dos irmáns Grimm. Nalgúns casos, tanto a busca como a tradución foi moi complicada, ben polos xogos de palabras empregados polo autor e que confiren ao texto ese humor particular, ben porque se trata de expresións dialectais, ben porque emprega termos que xa non se empregan, ou porque o autor remite a outras obras e escritores dos que falta referencia.

A continuación veremos só dous exemplos que amosan a complexidade da tradución dun texto afastado no tempo e no espazo e que aspira a inserirse na recepción literaria dos clásicos inmortais.



Figura 5. Portada do libro *Wunderlicher Traum von einem großen Narrennest* (1703). Imaxe recollida da páxina web do proxecto *Projekt Gutenberg*

No prólogo que Abraham a Sancta Clara introduce no libro inventa un nome propio e un apelido para o narrador que reflicten algunhas características da súa personalidade. Así comeza o relato con moito humor: «Ich Gaudentius Hilarion edler Herr von Freuden-Thal habe vor etliche Monat einen wunder-seltzamben Traum gehabt [...] unter anderen gelangte ich auch in Franckreich in die Statt Narbona».¹¹ O autor escolle, para o nome, *Gaudentius*, que procede do latín *gaudere* e significa *feliz* ou *alegre*, e, para o apelido, *Hilarion*, que procede do latín *hilarius*, forma comparativa adxetivada de *hilārus*, co significado tamén de *alegre* ou *contento*. Na tradución optei por deixar o nome tal como aparece no orixinal, formado a partir de palabras en latín, e incluíuse unha nota a pé de páxina explicativa na que se indica de onde procede o nome e o seu significado. Pouco despois, e de volta facendo un xogo de palabras con moito humor, con moito humor, Abraham a Sancta Clara inventa o topónimo *Freuden-Thal*, que foi traducido como o «Val da Alegría». Por último, nesta

¹¹ En <https://www.projekt-gutenberg.org/abraham/narnnest/narr01.html> [Consulta: 22.04.2022].

breve pasaxe outro dos nomes propios escollidos por Abraham a Sancta Clara é o da cidade francesa Narbona. Cremos que a elección desta cidade non é casual, xa que o comezo da palabra *Nar-* remite aos *Narren* ou necios que desfilan pola obra, de tal xeito que o autor fai de novo unha chiscadela ao lector e lectora, quedando deste xeito a tradución desta pasaxe como segue: «Eu, Gaudentius Hilarion [con nota a pé de páxina na tradución], nobre señor do Val da Alegría, tiven hai uns meses un soño moi estraño: [...] Un destes países ao que chegaba era Francia, en concreto á cidade de Narbona [con nota a pé de páxina na tradución]». (Sancta Clara, 2019, p. 24).

Ao longo do libro atópanse numerosos xogos de palabras e creacións de palabras ou expresións novas que xogan con varios significados e que confiren á obra ese efecto humorístico e satírico. No primeiro capítulo dedicado aos necios simples ou inxenuos o escritor volve facer xogos de palabras e empregar referencias literarias e históricas para criticar a simpleza dalgunhas persoas. Nalgunhas notas a pé de páxina detállanse estes xogos e explícase, por exemplo, a referencia histórica. Sen estas referencias o lector da tradución perdería información que lle permitise entender mellor a situación e captar o humor, polo que o texto final non tería o mesmo efecto que ten o orixinal para o seu lector/a. Vexamos un breve parágrafo:

Bald hierauff folgte ein Carotzen mit etlichen Damasen, der Baur vergaffte sich gantz in dise / und fragte endlich den Gutscher / was dise für Thier seind: der Gutscher sagte / es sein Calecutische Hennen: was Teuffel / antwortet der Baur / tragen sie doch den Schweiff auff dem Kopff! Freilich / sagt der Gutscher vor etlichen Jahren zwar haben sie den Schweiff ruckwärts nach sich geschleppt / weil man sie aber für Gassenkehrer gehalten / also hat die vornehme Madame Fontange bei dem Jupiter so vil außgebracht / daß ihnen der Hennenschweiff beim Kopff hat dörffen herauß wachsen: das ist ein anders / sagt der Baur / auff meinem Mist kratzen keine solche Malecutische Hennen. Wol ein einfältiger Narr!¹²

E a súa tradución:

Pouco despois pasou unha carruaxe con varias damas e o campesiño quedou apampado mirando para elas. Finalmente preguntoulle ao cocheiro de que animais se trataba. O cocheiro díxolle que eran galiñas calcutas [con nota a pé de páxina na tradución], ao que o campesiño respondeu:

¹² En <https://www.projekt-gutenberg.org/abraham/narnest/narr01.html> [Consulta: 22.04.2022].

–Por todos os díaños, pero se levan o rabo na cabeza! [con nota a pé de páxina na tradución]

–Por suposto –contestou o cocheiro–. Hai anos levaban o rabo por atrás, arrastrándoo, pero como así a xente pensaba que eran varredoras, a nobre madame Fontanges [con nota a pé de páxina na tradución] conseguiu que Xúpiter lles deixara medrar o rabo na cabeza.

–Isto si que é novo –contestou o labrego–. No meu esterco non escaravellan tales galiñas de Malculte [con nota a pé de páxina na tradución]. Que necio máis paduán! (Sancta Clara, 2019, p. 27).

O necio inxenuo confunde as damas dunha carruaxe con galiñas. O cocheiro que percibe a simpleza do protagonista dille que se trata de galiñas calcutas, unha antiga raza de galiñas e galos que proceden da India e que se denominaron así porque os primeiros exemplares importados proviñan do porto de Calcuta. Pero ademais o autor escolleu as galiñas para a continuación referirse aos peiteados das mulleres da corte. Non hai estamento social que quede libre das críticas de Abraham a Sancta Clara, quen compara aquí rabos, cristas e peiteados e fai unha sátira do peiteado, da moda e da superficialidade da corte francesa, así como unha parodia dos e das amantes reais. O escritor cita a Madame Fontange, a duquesa de Fontanges, Maria Angélique de Scorailles (1661-1681), amante do rei Luís XIV, o Rei Sol, ao que aquí se alude co nome de Xúpiter. Finalmente atopamos outro xogo atopamos outro xogo de palabras en *calcutische* e *malecutische*, mediante o cal Abraham a Sancta Clara se mofa do cute malo das damas.

A intertextualidade, as citas, as alusións e outras referencias verbais, os conceptos e aspectos claves do contexto cultural e histórico que rodea a obra, os trazos lingüísticos da linguaxe do século XVII, o carácter didáctico e satírico ou o humor a través do recurso retórico da ironía, de esaxeracións ou de xogos de palabras e de novas creacións lingüísticas, motivaron exercicios de moita investigación e creatividade. Velaquí pois a complexidade da tradución dun texto moi breve e de gran calidade artística, enormemente valioso no campo da literatura didáctico-satírica.

5. Conclusión

A través de exemplos da miña actividade como tradutora literaria quixen amosar como a tradución é investigación, diálogo e creación, e como esta pode ter un carácter ético e político. A tradución xoga ademais un papel relevante na conformación do sistema literario receptor e na construción da cultura. Pode servir de salvagarda das linguas menos empregadas ou minorizadas, e favorece a comprensión e o entendemento entre as distintas culturas. África

Vidal refírese a este último aspecto na súa obra *Traducción y asimetría* coas seguintes palabras: «Quizais un dos aspectos máis apaixonantes da traducción sexa que nos permite fixarnos nas pegadas que os Outros deixan en nós, nos seus habitus, nos capitais simbólicos, en como a realidade non é senón unha das moitas versións de realidades provisionais, coxunturais e fráxiles» (Vidal, 2010, p. 101).

A traducción convértese pois nun magnífico exemplo de transferencia cultural e de creación transcultural. As miñas traducións viñeron motivadas polo desexo de compartir lecturas que eu considero sorprendentes e de gran calidade estética. Estas reveláronse como viaxes de ida e volta, colmadas de descubrimentos, desafíos, diálogos e encontros das que volvíñ sempre enriquecida. Traducións que van na busca de obras únicas e de diálogo, tal como apuntaban Paul Celan e J. Á. Valente, ou como afirma o admirado escritor Saramago con estas palabras:

Escrever é traduzir. Sempre o será. [...] O texto original representa unicamente uma das 'traduções' possíveis da experiência da realidade do autor, [...] porquanto, depois de ter começado por captar a experiência da realidade objecto da sua atenção, o tradutor realiza o trabalho maior de transportá-la intacta para o entramado linguístico e semântico da realidade (outra) para que está encarregado de traduzir, respeitando, ao mesmo tempo, *o lugar de onde veio e o lugar para onde vai*. Para o tradutor, o instante do silêncio anterior à palavra é pois como o limiar de uma passagem 'alquímica' em que o que é precisa de se transformar noutra coisa para continuar a ser o que havia sido. O diálogo entre o autor e o tradutor, na relação entre o texto que é e o texto a ser, não é apenas entre duas personalidades particulares que hão-de completar-se, é sobretudo um encontro entre duas culturas colectivas que devem reconhecer-se.¹³

6. Bibliografía

- Aichinger, Ilse (2011) *Consejo gratuito*. Traducción e introducción de Rosa Marta Gómez Pato. Ourense: Linteo.
- Aichinger, Ilse (1954) 'Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel', *Frankfurter Hefte*, 9, p. 49.
- Aichinger, Ilse (1978) *verschenkter Rat*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Alejandro Baer (2011) 'Los vacíos de Sefarad. La memoria del Holocausto en España', *Política y Sociedad*. Vol. 48, Núm. 3, pp. 501-518.

¹³ José Saramago (1998) *Cadernos de Lanzarote – Diálogo V*, pp. 52-53, en <https://caderno.josesaramago.org/49912.html> [Consulta: 22.04.2022].

- Benjamin, Walter (1972) 'Die Aufgabe des Übersetzers', en Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Vol. IV/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 9-21.
- Bodenheimer, Alfred e Sandbank, Shimon (eds.) (1999) *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Tübinga: Max Niemeyer.
- Carbonell, Ovidi (2004) 'La ética del traductor y la ética de la traductología', en VV.AA., *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 17-46.
- Celan, Paul (1983) *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fernández Gil, María Jesús (2014) 'Operaciones traductológicas de resignificación del Holocausto. Ideología y Ética en su representación', *Estudios de Traducción*. Vol. 4, pp. 99-113.
- Gómez González, Natalia (2019) *La traducción como modelo de la experiencia hermenéutica*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad de La Laguna en <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/17608> [Consulta: 22.04.2022].
- Gómez Pato, Rosa Marta (2008) 'Estudio crítico de la traducción al gallego de *Die Seejungfrau in der Sardinienbüchse* de Gudrun Pausewang', en Valero Garcés, C., Ruzicka Kenfel, V. e Lorenzo García, L. (eds.) *Estudios críticos de traducción de Literatura Infantil y Juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales de España*, Tomo II. Oviedo: Septem, pp. 95-123.
- Gómez Pato, Rosa Marta (2006) 'Había unha vez... contos alemáns en gallego', en Alonso, A. L. e Montero Küpper, S. (coord.) *Tradución e política editorial da Literatura Infantil e Xuvenil*. Vigo: Servizo de publicacións da Universidade de Vigo, pp. 95-108.
- Gómez Pato, Rosa Marta (2012) 'La influencia del cambio de escenario social en la traducción de Literatura Infantil y Juvenil', en VV.AA. *Literatura Infantil y Juvenil y diversidad cultural*. Vigo-Braga: ANILIJ; CIEC (Instituto da Educación. Universidade de Minho), pp. 243-259.
- Gómez Pato, Rosa Marta (2017) 'La shoah en el diccionario de intraducibles o cómo traducir el paisaje inenarrable del Holocausto', *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 7, pp. 125-142.
- Heidegger, Martin (1986) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Heidegger, Martin (1994) *Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944*. Band 55. Heraklit. Freiburger Vorlesungen. Sommersemester 1943 und Sommersemester 1944. Ed. de Manfred S. Frings. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Humboldt, Alexander von (2020) *Cadros da natureza*. Prólogo de F. Díaz-Fierros Viqueira. Tradución de Rosa Marta Gómez Pato. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

- Martínez-Falero, Luis (2015) 'José Ángel Valente, traductor de Edmond Jabès y de Paul Celan', en VV.AA. *O soño transparente da lingua*. Textos da VIII e IX edición do seminario internacional de tradución e poética de Rianxo (AULIGA 2007-2008). Culleredo: Espiral Maior, pp. 157-183.
- Nöstlinger, Christine (1998) *Das Austauschkind*. Wien: Dachs Verlag.
- Nöstlinger, Christine (2006) *Intercambio cun inglés*. Trad. e nota sobre a autora de Rosa Marta Gómez Pato. Barcelona: Planeta & Oxford.
- Paz, Octavio (1981) *Traducción: literatura y literalidad*. 2ª ed. [1ª ed. 1971]. Barcelona: Tusquets.
- Ruiz de la Cierva, María del Carmen (2006) 'José Musso Valiente: Literatura Comparada y Crítica Literaria', en Martínez Arnaldos, M., Molina Martínez, J. L. e Campoy García, S. *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*. Vol. 2. Lorca: Ayuntamiento; Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 447-458.
- Sancta Clara, Abraham a (2019) *O maravilloso soño dun gran niño de necios*. Tradución, introdución e notas de Rosa Marta Gómez Pato. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- Sancta Clara, Abraham a *Wunderlicher Traum von einem großen Narrennest*, en <https://www.projekt-gutenberg.org/abraham/narrest/narr01.html> [Consulta: 22.04.2022].
- Skrabec, Simona (2020) 'Paul Celan en España y América Latina', *Quaderns. Revista de Traducció*, 27. pp. 51-75.
- Strien, Petra (1994) 'José Ángel Valente y la cortedad del traducir', en Rodríguez Fer, C. (ed.) *Material Valente*. Gijón: Ediciones Júcar, pp. 145-154.
- Valente, José Ángel (2000) *Fragmentos de un libro futuro*. Ed. al cuidado de Nicanor Vélez. 1ª ed., Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (1995) *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África (2010) *Traducción y asimetría*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

O uso de traducións en estudos de lingüística contrastiva: o método de análise de correspondencia mutua de tradución

Inmaculada Mas Álvarez

1. Introducción

Os textos que son o resultado dun proceso de tradución, cunha, dúas ou máis linguas (ou variedades de linguas) como linguas meta, poden constituir o material de base para evidenciar (in)equivalencias translingüísticas de unidades léxicas ou gramaticais concretas. Móstranse neste capítulo algúns exemplos de estudos que seguen a metodoloxía de análise de correspondencia mutua de tradución, poñendo o foco nas vantaxes e nas limitacións que comporta. Unha primeira xustificación, pois, do tratamento do tema nestas xornadas à volta da tradución subliña o feito de que as traducións constitúen un instrumento privilexiado na abordaxe de investigacións lingüísticas de carácter contrastivo.

Como segunda xustificación, máis relevante se pensamos no alumnado de titulacións filolóxicas, a metodoloxía que aquí se expón de xeito sucinto pode resultar un procedemento idóneo para levar a cabo microestudos con implicación de dúas ou máis linguas. A estrutura das nosas titulacións de grao, que combinan especialización nun módulo *maior* nunha lingua e a súa literatura coa complementación do *minor* noutra lingua e a súa literatura favorece, na vertente lingüística, o desenvolvemento de traballos empíricos de finalidade contrastiva, que poden axeitadamente constituir o tema de traballos de fin de grao. Pensemos tamén que cando existen máis dunha tradución dunha obra literaria de ficción, ou de textos doutra índole, en variedades diferentes dunha mesma lingua, esas traducións son igualmente material válido para poñer de manifesto converxencias e diverxencias en fenómenos lingüísticos concretos de variación, referidos a elementos semánticos, léxicos, sintácticos,

pragmáticos ou a unha combinación deles. O mesmo cabe considerar a respecto das titulacións de mestrado, pois o método préstase doadamente a achegamentos máis maduros e especializados, sexa no eido lexicolóxico, sexa na sintaxe ou ben a respecto de obxectos de estudo propios da análise do discurso.

Cómpre nomear neste punto dúas ferramentas realizadas con vinculación de profesorado da Facultade de Filoloxía (USC), que ofrecen, para linguas de orixe diverso e con proxección e obxectivos tamén moi distantes, un conxunto de textos fonte e as súas correspondentes traducións: o proxecto CHESGA e o corpus PaGeS. O proxecto pioneiro CHESGA (nome composto polas iniciais CHeco - ESpañol - GAlego) presenta oito relatos breves de corte humorístico en checo en orixinal, de Jiří Suchý, un dos autores contemporáneos máis coñecidos no seu xénero na República Checa, traducidos ao castelán e ao galego.¹ O contexto neste caso é o da tradución como ferramenta pedagóxica no ensino de linguas, un terreo que se está a reactivar actualmente, sobre todo da man da inclusión da mediación lingüística, entre as actividades a ter en conta no ensino e a aprendizaxe de linguas estranxeiras. É este un asunto que requiriría un achegamento individualizado, para o que non hai espazo nesta contribución. Téñase en conta, con todo, que a disponibilización destes relatos en checo e as súas traducións ao castelán e galego pode favorecer microanálises contrastivas de diverso tipo.

O corpus PaGeS (*Parallel Corpus of German and Spanish*) é un corpus paralelo alemán/español desenvolvido baixo a coordinación e dirección da profesora Irene Doval (USC). Trátase dun corpus bilingüe que na súa parte nuclear está formado por textos orixinais en alemán e español e a súas respectivas traducións, así como por unha pequena porcentaxe (en torno ao 8%) de textos —en alemán e español— traducidos dunha terceira lingua. Consiste nunha colección de 169 obras de ficción (aproximadamente un 80% de novelas e relatos breves) e non ficción (ensaios e textos científicos de divulgación), á que se suman módulos suplementarios, segundo información tomada do sitio do proxecto (edición: 01/05/2020). Hai que subliñar que este corpus presenta as unidades aliñadas en bisegmentos, oracionais ou suboracionais, o cal representa unha grande axuda, resultando así innecesario o aliñamento manual. Para máis detalles sobre a composición e características do corpus, pode consultarse o capítulo de Doval e Jiménez (2019). PaGeS está dispoñible en liña desde o ano 2016 co obxecto de impulsar e facilitar tanto a investigación contrastiva alemán/español como o ensino das dúas linguas.

¹ Este pequeno corpus paralelo está dispoñible en liña e contou coa colaboración de alumnado e profesorado da Facultade de Filoloxía, do Centro de Linguas Modernas e do Servizo de Normalización Lingüística da USC, tanto nos textos traducidos coma nos audios coas gravacións dos relatos. A impulsora do proxecto foi Katerina Vlasakova, actual directora do Centro de Linguas Modernas da USC e profesora de checo e ruso como linguas estranxeiras, a quen agradezo a suxestión de incluír esta referencia.

Canto aos obxectivos deste capítulo, consisten, primeiro, en mostrar unha síntese dos resultados da aplicación da metodoloxía de análise de correspondencia mutua de tradución aos predicados *sentir(se)* en castelán, francés e portugués, e *sentir(se)-(sich) fühlen* en castelán e alemán, dous estudos que tiveron como finalidade aportar datos complementarios a unha análise contrastiva máis ampla do potencial combinatorio do verbo español *sentir(se)* e os lexemas semánticamente próximos no resto das linguas mencionadas.² En segundo lugar, interesa a finalidade compartida cos estudos sobre *sentir(se)* e *(sich) fühlen*, que se atopa precisamente en confirmar a utilidade dun achegamento deste tipo para establecer dunha parte o que podería constituir un *tertium comparationis* —baseado nun significado común— e, ademais, obter unha rede léxico-semántica interlingüística, así como para propoñer unha reflexión sobre as limitacións que comporta a metodoloxía.

Este capítulo está estruturado da maneira seguinte: un primeiro apartado dedícase a explicar resumidamente o procedemento de análise da correspondencia mutua de tradución; dúas seccións máis céntranse en presentar como exemplo os microestudos que teñen o verbo polisémico *sentir* no punto de mira, e, para rematar, esta presentación finaliza coas conclusións, nas que se dá conta dos resultados obtidos, facendo fincapé nas vantaxes e inconvenientes da metodoloxía.

2. A análise de correspondencia mutua de tradución

Como xa sabemos, os corpus de traducións ofrecen unha base empírica axeitada para estudos translingüísticos, xa que proporcionan datos fiables sobre o grao de correspondencia entre unidades léxicas —ou doutro tipo— das diferentes linguas implicadas, sen necesidade de que interveña o criterio de especialistas en tradución ou en lingüística contrastiva. Os primeiros pasos nas investigacións ligadas a textos traducidos datan da década dos anos 60 do século pasado. Ben desde os estudos de tradución, ben desde os de lingüística contrastiva, púxose moi pronto de manifesto a grande aportación que supoñían os avances da lingüística de corpus, nomeadamente na vertente destinada á explotación dos corpus multilingües, os compostos por textos pertencentes a máis dunha lingua.

² As análises de correspondencia mutua de tradución ás que se fai referencia nos seguintes apartados deste capítulo teñen a súa orixe en traballos levados a cabo no seo do proxecto COMBIDIGILEX (La combinatoria en paradigmas léxico-semánticos en contraste. Estudio empírico y digitalización para el aprendizaje de lenguas extranjeras en el contexto germano-iberorrománico). Este proxecto contou con financiamento público entre os anos 2016-2019: FEDER-Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidad - Agencia Estatal de Investigación (FFI2015-64476-P). A participación en congresos despois de 2019 foi financiada polo grupo de investigación da USC «Gramática do español» (GI-1372). Pódese ampliar a información sobre o proxecto na URL <https://combidigilex.wixsite.com/website-1> [Consulta: 15.03.2022].

Na tipoloxía de corpus adóitase distinguir entre *corpus comparables* e *corpus paralelos*. Falamos de *corpus comparables* cando empregamos textos orixinais para cada lingua estudada que presenten a maior similitude en canto a tipoloxía textual, período temporal, temas tratados e funcións comunicativas. Como é natural, os tipos de textos poden estar restrinxidos a un campo determinado ou ben comprender un conxunto de tipoloxías o máis equilibrado posible na súa composición, exactamente do mesmo xeito que pode acaecer cos períodos temporais, os temas ou as funcións comunicativas. Estamos ante *corpus de referencia* para unha lingua determinada cando eses elementos da súa composición están equilibrados, son variados e abundantes, segundo un deseño previo que busca ofrecer unha ampla representatividade da lingua en cuestión. Así pois, se escollemos un corpus de referencia para cada lingua estudada nunha determinada investigación contrastiva, poderemos abordar unha análise baseada neses corpus na súa calidade de *comparables*.

Hoxe está consolidada a denominación de *corpus paralelos* para aqueles corpus que comprenden textos orixinais nunha lingua e a súa tradución noutra(s), coa posibilidade de ser unidireccionais ou ben bidireccionais. Como xa apuntamos a propósito de PaGeS, nos corpus paralelos hai un aliñamento entre a unidade do texto orixinal —pode ser unha frase, unha secuencia máis longa, como unha cláusula, ou mesmo un parágrafo completo— e a unidade correspondente no texto traducido. Sen dúbida os corpus paralelos teñen claro protagonismo, ademais de nos procesos implicados na tradución, sexa automática ou non, nos estudos de lingüística contrastiva (Rojo, 2021, p. 76). Neste eido, segundo explican Altenberg e Granger (2002, p. 5), a vantaxe de empregar corpus paralelos é que neles se manteñen constantes o significado e a función nas linguas obxecto de estudo, posibilitando o descubrimento de variantes translingüísticas, é dicir, formas alternativas de expresar un significado ou unha función concretos na lingua meta. Os mesmos autores subliñan tamén o feito de que, invirtindo o proceso, isto é, partindo da gama de variantes descubertas na lingua meta e observando como se traducen na lingua orixinal, é posible descubrir paradigmas de correspondencias interlingüísticas. Para a investigación en lingüística contrastiva é indispensable identificar de xeito claro cal é a lingua orixinal, do texto fonte, e as linguas traducidas, tamén chamadas linguas meta; do mesmo xeito que é sumamente relevante coñecer se as traducións son directas ou ben son indirectas a través unha terceira lingua (Doval e Jiménez, 2019, p. 306).

Entre as diversas metodoloxías empregadas para tirar proveito dos textos traducidos, algunhas teñen en conta como textos paralelos os textos fonte e outras non. O procedemento de atender ao resultado dunha *retrotradución*, non entendida propiamente como técnica en si mesma —é dicir, non poñendo a énfase no proceso mesmo de traducir de novo desde a lingua meta cara

a lingua fonte—, senón como estratexia de búsqueda entre textos fonte e traducións e viceversa, foi proposto por Ivir (1969, 1987, 1989) para identificar aqueles elementos que poden ser valorados como correspondencias contrastivas. O recurso á estratexia da *retrotradución* (*back-translation*) dá lugar a dúas aplicacións: a dos espellos semánticos (*semantic mirrors*) e a da correspondencia mutua (*mutual correspondence*). É a segunda delas na que nos centraremos.³

O método de correspondencia mutua pode recorrer aos textos fonte ou non: no primeiro caso, trabállase con corpus paralelos bidireccionais, nos que as dúas linguas contrastadas son tidas en conta ao mesmo tempo como linguas fonte e como linguas meta. Consiste en cuantificar a porcentaxe de frecuencia con que dous elementos de dúas linguas son traducidos un polo outro nun corpus bidireccional de traducións:

Se un elemento *x* nunha lingua A é sempre traducido por *y* nunha lingua B e, no sentido inverso, o elemento *y* na lingua B é traducido sempre por *x* na lingua A, estas unidades terán unha correspondencia mutua do 100%. Se nunca son traducidos eses elementos un polo outro, entón a súa correspondencia mutua é de 0%. Noutras palabras, canto máis alto é o valor de correspondencia mutua, maior semella ser a equivalencia entre as unidades comparadas. (Altenberg e Granger, 2002, p. 18, a tradución é miña)

Conxuncións, marcadores do discurso, lexemas polisémicos, morfemas léxicos son algúns exemplos dos tipos de elementos lingüísticos analizados na súa correspondencia mutua de tradución: Altenberg (1999) indaga sobre as correspondencias entre os marcadores textuais de contraste do inglés e do sueco; Gilquin (2008) compara *make*, empregado en perífrases causativas, co suposto equivalente francés *faire*, baseándose nunha combinación de datos extraídos de corpus comparables e paralelos, e Sánchez Nieto (2020) interésase nun ambicioso artigo polas correspondencias mutuas dos adverbios alemáns en *-weise* e os españois en *-mente* no corpus PaGeS. Estes traballos representan tres mostras de estudos, diferentes nas unidades e linguas implicadas, que aportan datos de interese para o contraste lingüístico, con implicacións claras tanto no eido dos estudos de tradución coma no do ensino de linguas estranxeiras.

Pero, ademais, indo un pouco máis alá, o método de correspondencia mutua pode centrarse exclusivamente nos textos traducidos a diferentes linguas a partir dun mesmo texto fonte, que deliberadamente se deixa nun segundo

³ Pode accederse a unha detida e solvente introdución a estas metodoloxías no capítulo de estado da cuestión sobre os estudos contrastivos baseados en corpus feita por Vandevoorde (2020, § 2.3).

plano, sendo só relevante como garantía da existencia dun significado común. Exposto dun xeito sinxelo, o método así implementado consiste na análise do grao de correspondencia entre dúas ou máis linguas a partir das súas traducións dun mesmo contexto semántico (Jansegers, 2017, p. 95). Na Figura 1 vemos os elementos implicados neste tipo de análise de correspondencia mutua de tradución, na que o foco se pon na frecha azul, que representa a comparación de (in)equivalencias entre as linguas meta, mentres que a lingua orixinal, a do texto fonte, non se ten en absoluto en conta na comparación:

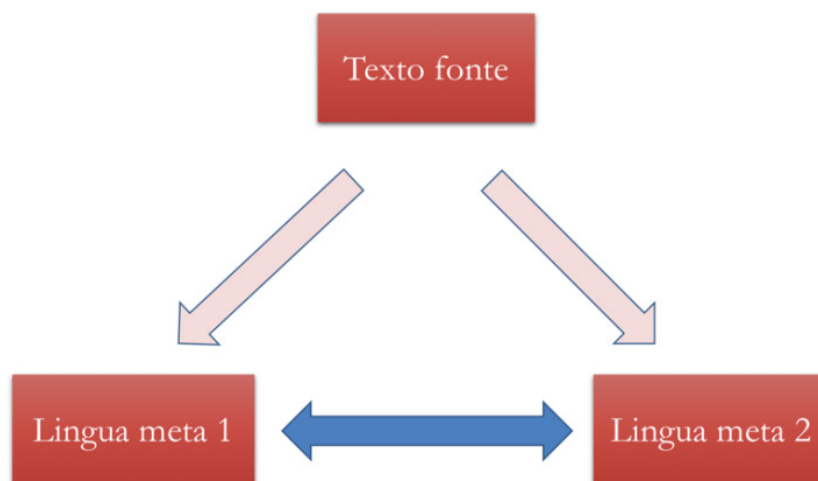


Figura 1. Esquema das linguas implicadas nunha análise de correspondencia mutua de tradución

Abordar unha investigación sobre correspondencia mutua de tradución, require tres pasos metodolóxicos: para comezar, é necesaria a selección da(s) unidade(s) que se quere(n) contrastar, así como elaborar unha primeira descrición desas unidades en cada lingua ou nunha das linguas obxecto de comparación; a continuación, é preciso buscar e detectar os elementos (in)equivalentes na outra ou outras linguas; por último, procédese propiamente á comparación, establecendo o grao e tipo de correspondencia entre as unidades implicadas, con obxecto de esclarecer as relacións de función e significado inter- e intralingüísticas. É no segundo paso no que resulta imprescindible a selección e aliñamento dos textos, un proceso no que se destacan as correspondencias obtidas nun contexto máis ou menos amplo, dependendo dos intereses da investigación. Pódese recorrer a corpus paralelos existentes ou ben elaborar os aliñamentos de xeito manual.

Atopámonos, xa que logo, ante unha situación en que temos un texto fonte e dúas ou máis linguas meta. O matiz relevante para comprender os seguintes apartados é que o que estamos contrastando, comparando e facendo

corresponderse son as linguas meta nas traducións dun mesmo texto fonte, polo que desatendemos totalmente a lingua orixinal ao situarnos nesta perspectiva. Centrémonos agora na unidade do noso interese: o verbo español *sentir* e as súas correspondencias de tradución en diferentes linguas máis e menos próximas.

3. Correspondencia mutua de tradución do verbo *sentir*: percepción, emoción e lamento

O interese que presenta o verbo *sentir* reside principalmente na súa complexidade semántica, polo seu carácter polisémico, que implica en castelán diversos paradigmas conceptuais esenciais: a percepción, a emoción, o lamento, o arrepentimento. Ademais, esta variedade de significados vai parella a unha dualidade construcional, xa que este predicado ten unha dobre manifestación: en forma activa transitiva (*sintió frío, sentía pena*) e en forma pronominal semicopulativa (*se sintió arrinconado, se sentía triste*). É un verbo básico, porque é moi frecuentemente empregado para a expresión dos sentimentos e, neste uso, entra na categoría de verbo de apoio de colocacións, motivo polo que a combinatoria léxica adquire tamén protagonismo (Redes, s. v. *sentir*). Por último, sen entrar en máis detalle, *sentir(se)* forma parte de diversas unidades fraseolóxicas de fixación variable: as colocacións con substantivo, xa mencionadas, a perífrase con *dejar* (*dejarse sentir*), ou o marcador de desculpa *lo siento*.

O significado primitivo é o de percepción física, que pode ser xeral ou especializada para o ouvido, o olfato e o tacto. Derivados do sentido de percepción física, cobran importancia tamén a expresión da percepción psíquica, así como a percepción cognitiva. Desenvólvese máis adiante o sentido de 'estar, encontrarse', en construción pronominal semicopulativa. Todos estes significados están presentes noutras linguas románicas e, en principio, tamén no alemán. As acepcións principais no verbo castelán, con significados engadidos ('lamentar'), están recollidas no seguinte cadro:

sentir

- 1a. Percibir [algo físico] por los sentidos (percepción olfativa, auditiva, tacto)
- 1b. Experimentar, notar [algo físico] (*calor, dolor, punzadas*)
- 2a. Experimentar, notar [algo psíquico] (*alivio, deseo, ganas*)
- 2b. Experimentar [una emoción] [por alguien] (*miedo, vergüenza*)
3. Lamentar (emoción)
4. Pensar, saber, opinar (cognición)
5. *Lo siento* (marcador discursivo de disculpa)

sentirse

6. Encontrarse, hallarse en un estado físico, mental, emocional (*aliviado, bien, mal, inquieta, solo*)
7. Tener cierta disposición afectiva [hacia algo, alguien o hacia uno mismo] (*como un héroe, como si...*)

Cadro 1. Resumo das acepcións do español *sentir(se)* a partir dos artigos lexicográficos de DLE e DUE

Enghels e Jansegers (2013) traballaron sobre o verbo *sentir* como unidade cognada nas linguas románicas. Como sabemos, os cognados son unidades léxicas de linguas diferentes que gardan unha estreita relación formal entre si, tanto fónica como gráfica, debido a que teñen unha mesma etimoloxía. Ademais, e isto é moi importante, refírense ao mesmo concepto, polo que poden considerarse equivalentes ou case equivalentes (Regueiro Rodríguez 2010, p. 24). A súa análise segue a metodoloxía de comprobación da correspondencia mutua de tradución, que explican en forma de preguntas de investigación:

Cando unha lingua meta 1 (LM1) traduce o contexto semántico do texto fonte mediante o verbo *sentir*, cales son as correspondencias na lingua meta 2 (LM2)? E á inversa: cando a LM2 traduce o contexto semántico do texto fonte mediante o verbo *sentir*, cales son as maneiras nas que esa unidade tradutora está expresada en LM1? (Enghels e Jansegers, 2013: 966, a tradución é miña)

Insistamos unha vez máis en que esta proposta de correspondencia mutua de tradución non ten en conta o texto fonte, non atende, xa que logo, á maneira en que está expresado o verbo na lingua orixinal. O mesmo método foi aplicado de novo por Jansegers ao cognado *sentir(e)* en español, francés e italiano, tan só na construción activa (Jansegers, 2017, Capítulo 4). Esta investigadora traballou cun corpus paralelo, de elaboración manual, das traducións a estas linguas de diversos textos de ficción: as catro primeiras novelas en inglés da serie de Harry Potter, de J. K. Rowling, tamén en lingua inglesa no orixinal *O Código Da Vinci*, de D. Brown, e as traducións do orixinal sueco *Os homes que non amaban ás mulleres*, de autoría de S. Larsson. Trátase de materiais

axeitados, pois, polo seu carácter de éxitos de ventas, están traducidos a moi diversas linguas e resultan doados de atopar en formato electrónico.

Jansegers (2017, pp. 87-90) subliña a cuasi-sinonimia de *sentir(e)* como exemplo de cognado interlingüístico. A súa investigación pescuda ata onde chega a proximidade semántica deste predicado nas linguas contrastadas: ata que punto son estas formas equivalentes? Como vemos no sinxelo diagrama da correspondencia mutua presentado por Jansegers (Figura 2) a partir dos resultados da súa análise, queda patente que os verbos *sentir(e)* non son cognados semánticos perfectos nas tres linguas, xa que cada verbo mostra un comportamento particular, fóra da incuestionable equivalencia para a expresión da percepción física xeral (Jansegers, 2017, p. 103).

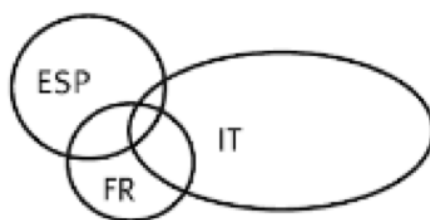


Figura 2. Diagrama de correspondencia mutua e frecuencia de uso de *sentir(e)* en español (ESP), francés (FR) e italiano (IT) (Jansegers, 2017, p. 104)

O primeiro que hai que destacar son as desigualdades na frecuencia das ocorrencias, representada no tamaño dos círculos: é moito máis frecuente *sentir* en italiano, despois en español e, por último, en francés. As interseccións dos círculos reflicten o conxunto de correspondencias por linguas. As correspondencias mutuas das tres linguas son moi escasas, realmente escasas, porque parece haber unha clara especialización, en cada lingua, no referido á percepción física a través dos sentidos: por unha banda en italiano é a percepción auditiva a que prima, en francés destaca o emprego de *sentir* para a percepción olfativa, mentres que en español non hai un emprego destacado en relación coa percepción física auditiva e olfativa, mais si para a experimentación polo tacto e a percepción física xeral, que é común ás tres linguas, como era o esperado. Por outra banda, hai que subliñar o feito de que en francés *sentir* ten que competir con *éprouver* e con *ressentir*, como veremos máis adiante, para a percepción física e psíquica, e en castelán o que destaca é xustamete o sentido de lamentar, de maneira máis especial no marcador *lo siento*, como fórmula de disculpa frecuente e repetida (Jansegers, 2017, p. 104).

En Santos Palmou e Mas Álvarez (2019) propuxemos unha abordaxe similar, limitando o corpus ás traducións ao español, francés e portugués da novela orixinal en inglés *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (HPPhS), a primeira

e máis curta da serie, e tendo en conta tanto as formas activas como as pronominais de *sentir*.⁴ Trátase dunha análise destinada a contrastar español e francés co portugués, feita cunha finalidade didáctica en relación cos estudos de grao de tradución nas universidades francesas. O resultado da análise presentámolo no diagrama da Figura 3:

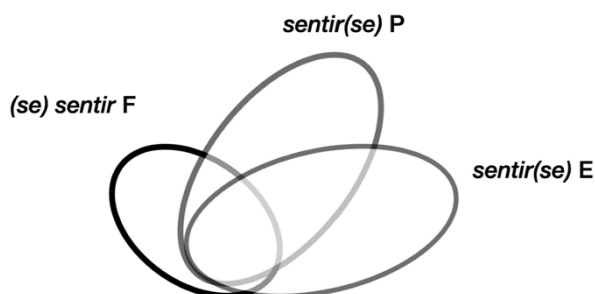


Figura 3. Diagrama de correspondencia mutua e frecuencia de uso de *sentir(se)* en español (E), francés (F) e portugués (P) nas traducións de HPPHS (Santos Palmou e Mas Álvarez, 2019)

A correspondencia mutua das tres linguas é moi pobre, non chega ao 19%: dun total de 139 aliñamentos só en 26 casos temos *sentir(se)* nas tres linguas. Por suposto as dúas linguas iberorrománicas presentan moita máis proximidade, de feito o número total de ocorrencias de *sentir(se)* é moi próximo en español e portugués (85 e 84 respectivamente, fronte ás 57 do francés). Vexamos algúns exemplos de (in)equivalencias neste pequeno corpus paralelo.

Como mostra da acepción de percepción física (*calor, olor, un obxecto*), os exemplos seguintes reflicten unha correspondencia mutua entre as tres linguas. A experimentación a través do tacto e do olfato van parellas neste caso na expresión a través do mesmo verbo cognado *sentir*:

- 1a) Harry tocó la varita. **Sintió** un súbito calor en los dedos.
 Harry prit la baguette et **sentit** aussitôt une étrange chaleur se répandre dans ses doigts.
 Harry apanhou a varinha. **Sentiu** um repentino calor nos dedos.
- 1b) —¿No **sientes** un olor raro?
 —Tu **sens** cette odeur ? chuchota Ron.
 — Você está **sentindo** um cheiro?

⁴ As traducións empregadas foron *Harry Potter y la piedra filosofal*. Tradución: Alicia Dellepiane (1999) Barcelona: Emecé; *Harry Potter à l'École des Sorciers*. Traduit par Jean-François Ménard (1999) Paris: Gallimard e *Harry Potter e a pedra filosofal*. Tradução: Lia Wyler (2000) Rio de Janeiro: Rocco.

- 1c) Cuando Harry se hizo a un lado, **sintió** la Piedra Filosofal contra su pierna.
 En s'éloignant du miroir, Harry **sentit** la Pierre philosophale contre sa jambe.
 Quando Harry se afastou, **sentiu** a Pedra Filosofal comprimir sua coxa.

Mais, como xa apuntamos máis arriba, a menor frecuencia das ocorrencias do verbo *sentir* en francés débese á competencia con *éprouver* (2) e *ressentir* (3), nunha percepción máis ben de tipo psíquico, que temos que clasificar como emoción. Véxase a semellanza entre as linguas iberorrománicas fronte ao francés nesta selección de exemplos:

- 2a) Harry **sintió** una ola de excitación.
 Harry **éprouvait** un sentiment d'excitation.
 Harry **sentiu** uma grande excitação.
- 2b) Y no **se sentía** triste, ya que probablemente ésa sería la mejor Navidad.
 Mais il n'en **éprouvait** aucun regret.
 Não **sentia** nenhuma pena de si mesmo;
- 3a) [...] había comenzado a **sentir** una punzada de miedo [...]
 Il commençait à **ressentir** un frisson de crainte [...]
 Estava começando a **sentir** um arrepiro de medo [...]
- 3b) Harry, en lugar de **sentirse** complacido y orgulloso, estaba casi seguro [...]
 Harry, au lieu de **ressentir** de la fierté, avait la certitude [...]
 Harry, em vez de **se sentir** contente e orgulhoso, teve a certeza [...]

Nótese o interese do paralelismo na combinatoria, non só léxica senón tamén sintáctica, relativa á construción. Estes exemplos están seleccionados precisamente na dirección de subliñar a proximidade combinatoria ao mesmo tempo que a semántica. Nas secuencias de (2b) e (3b) apreciamos, con todo, a alternancia entre un esquema activo transitivo con un substantivo que expresa o tipo de sentimento (*sentir pena*, *sentir orgullo*) e un pronominal con un adxectivo (*sentirse triste* ou *apenado*, *sentirse orgulloso*). Esta alternancia, que podemos recoñecer de xeito intralingüístico en castelán, francés e portugués, evidénciase aquí de xeito translingüístico. Pero, por suposto, a construción pronominal vai tamén parella en non poucos casos de correspondencia mutua, como evidencian as secuencias seguintes:

- 4) Harry cogió la varita y (**sintiéndose** tonto) la agitó a su alrededor [...]
 Harry prit la baguette et la fit tourner légèrement en **se sentant** parfaitement idiot.

Harry apanhou a varinha e (**sentindo-se** bobo) fez alguns movementos com ela [...]

De pronto, Harry **se sintió** muy despierto.

Harry **se sentit** soudain parfaitement réveillé.

De repente, Harry **se sentiu** completamente acordado.

Os exemplos de (5) ilustran o significado de percepción cognitiva. É moi revelador neste caso comprobar as correspondencias en castelán e portugués, que son diferentes de *sentir*. A expresión do verbo de pensamento xeral en español e a colocación con *ter* en portugués non deixan dúbida sobre a acepción de *sentir*, presente na tradución ao francés, a da percepción cognitiva:

- 5) Al comenzar el banquete de la primera noche, Harry **había pensado** que no le caía bien al profesor Snape.
Lors du banquet de début d'année, Harry avait **sentit** que le professeur Rogue ne l'aimait pas beaucoup.
No inicio do banquete de abertura do ano letivo, Harry **tivera a impresión** de que o Prof. Snape não gostava dele.

Nunha batería de exemplos máis, móstrase unha das peculiaridades do portugués, que é a colocación *sentir falta* e a fórmula preferida en español para a desculpa, *lo siento*. Neste punto, estamos nun terreo que xa é idiomático e, polo tanto, non é compartido coas outras dúas linguas:

- 6a) Tenía hambre, **se había perdido** cinco programas que quería ver y nunca había pasado tanto tiempo sin hacer estallar un monstruo en su juego de ordenador.
Il avait faim, il **avait raté** cinq émissions de télévision qu'il tenait absolument à voir et il n'avait jamais passé autant de temps sans pulvériser un extraterrestre sur son ordinateur.
Estava com fome, **sentia falta** dos cinco programas de televisão a que quería assistir e nunca levara tanto tempo sem explodir um alienígena no computador.
- 6b) —**Lo... siento** —lloriqueó Hagrid, y se limpió la cara con un gran pañuelo—.
—**Dé... désolé**, sanglota Hagrid en sortant de sa poche un grand mouchoir à pois dans lequel il enfouit son visage, mais je...
—**Des-des-desculpe** —soluçou Hagrid, puxando um enorme lenço sujo e escondendo a cara nele.

En conxunto, como era o esperado, a proximidade entre as linguas iberorrománicas é maior, pero non tanto en número de correspondencias entre elas, senón na cantidade total de ocorrencias, como xa mencionamos, ademais de no detalle da semántica do verbo *sentir*, máis polisémico nestas linguas que no francés.

4. Converxencias e diverxencias entre *sentir(se)* e *(sich) fühlen*

Nun segundo achegamento, as linguas contrastadas son o español e o alemán, con lexemas que, de xeito intuitivo e nos dicionarios bilingües, son considerados equivalentes.

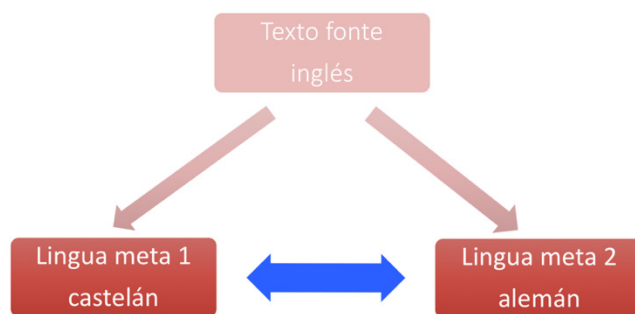


Figura 4. Esquema das linguas implicadas no segundo microestudo (Mas Álvarez, 2022)

O interese de indagar sobre a correspondencia mutua do castelán *sentir(se)* e o alemán *(sich) fühlen* tiña a finalidade de complementar un traballo baseado en corpus comparables de prensa en alemán, español e portugués, que se atopaba en proceso (Mas Álvarez e Santos Palmou, en revisión).⁵ O que, por riba de todo, hai que destacar é que a diferenza entre o verbo en construción activa e o verbo en construción pronominal resulta máis relevante no contraste co alemán, como veremos. Algúns dicionarios monolingües presentan dúas entradas diferenciadas para *sentir/sentirse*, como é o caso do DUE. No Cadro 2 vemos o resumo de acepcións en alemán, co desglose, como fixemos no Cadro 1, das referidas á forma activa e as que se corresponden coa forma pronominal.

⁵ O punto de partida nesta nova abordaxe, presentada no mes de maio de 2021 no VI Simposio de traducción e interpretación del/al alemán (U. Salamanca), foi unha vez máis a descrición lexicográfica de dicionarios monolingües (Mas Álvarez, 2022), e as traducións empregadas foron tamén as de HPPHS: *Harry Potter y la piedra filosofal*. Tradución: Alicia Dellepiane (1999) Barcelona: Emecé; *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Tradución: Klaus Fritz (2016) Hamburg: Carlsen.

fühlen

1. a) mit den Tastsinn, den Nerven wahrnehmen; körperlich spüren
b) tasten prüfen, feststellen
2. seelisch empfinden
3. tastend nach etwas suchen

sich fühlen

4. a) von seinem körperlichen oder seelischen Zustand, von seiner Lage, Situation o. Ä. eine bestimmte Empfindung haben.

b) sich in seinem Gefühl für etwas halten

Cadro 2. Resumo das acepcións de (*sich*) *fühlen* a partir da entrada lexicográfica de Duden

Apréciase o paralelismo nas acepcións referidas á percepción física a través do tacto e á percepción psíquica, así como as dúas da forma pronominal; sen embargo, o verbo alemán é menos polisémico, o cal, en principio, facía supoñer que o número de ocorrencias de (*sich*) *fühlen* sería menor ao das de *sentir(se)*. E así foi, co que pareceu un primeiro dato relevante, xa que a diferenza resultou aínda maior do esperado: 85 ocorrencias de *sentir(se)* en castelán, pero tan só 15 do verbo alemán. Se este primeiro contraste é sorprendente, aínda o é máis o que afecta ao reparto nos esquemas sintácticos activo e pronominal, que visualizamos na Figura 5 na súa correspondencia mutua. O menos frecuente é *fühlen* en forma activa, do que só hai un exemplo, fronte aos 56 do castelán, mentres na forma pronominal non cabe dúbida da equivalencia *sentirse-sich fühlen*, alomenos na dirección alemán-castelán. A pregunta inmediata é entón: cales son as correspondencias de *sentir* activo? Se en alemán non é *fühlen* a correspondencia inmediata, cal é?

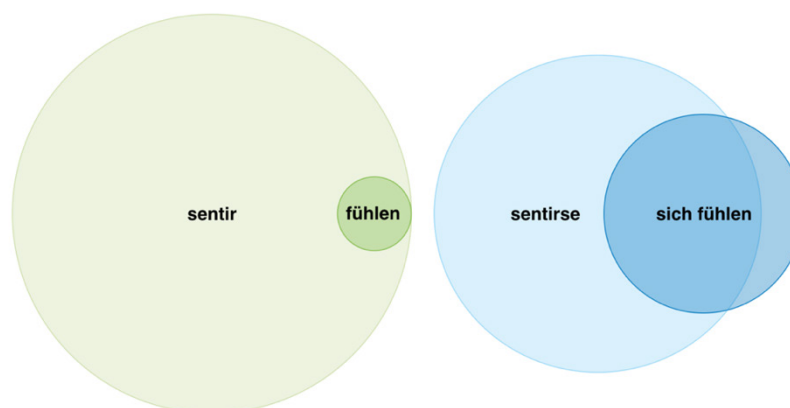


Figura 5. Diagramas de correspondencia mutua de *sentir-fühlen* e *sentirse-sich fühlen* nas traducións ao español e o alemán de HPPHS

Cando observamos os predicados alemáns aliñados con *sentir* nas traducións de HPPhS obtemos un despregue das posibilidades expresivas do alemán en comparación co castelán que, ao mesmo tempo, pon de manifesto as diferentes acepcións de *sentir* en uso: desta maneira a falta de correspondencia outorga robustez á polisemia de *sentir* evidenciando a súa versatilidade semántica. A equivalencia principal en alemán é o verbo *spüren* (tamén *verspüren* nun caso). Ademais do sentido de experimentación física, que é o principal, esta equivalencia serve ocasionalmente para expresar a percepción cognitiva, como sucede no exemplo final desta selección, no que o complemento é unha cláusula subordinada substantiva con indicativo:

- 7) Harry **sintió** que se ruborizaba.
Harry **spürte**, wie er rot wurde.

Harry tocó la varita. **Sintió** un súbito calor en los dedos.
Harry ergriff den Zauberstab. Plötzlich **spürte** er Wärme in den Fingern.

Cuando Harry se hizo a un lado, **sintió** la Piedra Filosofal contra su pierna.
Harry trat zur Seite und **spürte** den Stein der Weisen an seinem Bein.

Sintió que aquella vez (la primera vez) quería utilizarla solo.
er **spürte**, dass er diesmal, dieses erste Mal, allein mit ihm sein wollte.

Na faceta cognitiva é a colocación *das Gefühl haben* a máis frecuentemente empregada, equiparable tamén, por certo, a *ter a impressão* do portugués, que recollemos máis arriba nos exemplos de (5). Neste punto, decidín traballar en espello, procurando todas as ocorrencias de *das Gefühl haben* para facer a comprobación das súas correspondencias en español diferentes de *sentir*. Como parecía o esperado, é a colocación *tener la sensación* a que funciona como variante de *sentir*, sempre co significado de percepción cognitiva, mais só naqueles casos nos que hai unha cualificación para a sensación que se relata: asombrosa, curiosa, desagradable, extraña, horrible, sorprendente, terrible (algúns exemplos en 8b, que contrastan cos de 8a).

- 8a) Como Harry, **sentía** que se merecían lo que les tocara.
Wie Harry **hatte sie das Gefühl**, nichts Besseres verdient zu haben.
No son ranas de verdad, ¿no?—**Comenzaba a sentir** que nada podía sorprenderlo.
»Das sind keine *echten* Frösche, oder?« Allmählich **hatte er das Gefühl**, dass ihn nichts mehr überraschen würde.

8b) **Tenía la curiosa sensación** de que había soñado lo mismo anteriormente. **Er hatte das merkwürdige Gefühl**, den Traum schon einmal geträumt zu haben.

En realidad, **Harry tuvo la extraña sensación** de que sólo él y Hagrid lo veían. Antes de que pudiera decirlo, Hagrid lo hizo entrar.

Tatsächlich **hatte Harry das ganz eigentümliche Gefühl**, dass nur er und Hagrid ihn sahen.

Harry no se imaginaba cómo podía saberlo... aunque algunas veces **tenía la horrible sensación** de que Snape podía leer los pensamientos.

Harry konnte sich das nicht vorstellen – doch manchmal **hatte er das fürchterliche Gefühl**, Snape könne Gedanken lesen.

Tenía la desagradable sensación de que los vigilaban. Estaba muy contento de que Hagrid y su ballesta fueran con ellos.

Er hatte das unangenehme Gefühl, dass sie beobachtet wurden, und war sehr froh, dass sie Hagrid und seine Armbrust dabei hatten.

As correspondencias de *sentirse* tamén ofrecen datos de interese, o máis salientable o feito de que a preferida é desde logo *sich fühlen*, pero aparece en varias ocorrencias o verbo *sein*, confirmándose deste xeito o valor copulativo, ou mellor semicopulativo, de *sentirse*.

Un elemento máis de grande interese, a pesar das só 12 ocorrencias que ofrece en español en HPPhS, é o marcador *lo siento*. Esta unidade ten como principal correspondencia *tut mir leid*, que é a expresión coloquial e habitual en alemán para a desculpa. Lémbrese que estamos no terreo idiomático, pois son formas fixas empregadas como marcadores discursivos. Con frecuencia esta forma aparece combinada cos adverbios *mucho*, *tanto* (*arg*, *so*), feito que igualmente se ve reflectido nalgún caso dos diálogos nas traducións de HPPhS. Hai tamén tres correspondencias con *Verzeihung*, en empregos de carácter formal. Na Figura 6 preséntase o conxunto das fórmulas de desculpa que aparecen nas traducións ao español e alemán en HPPhS coas súas relacións de correspondencia. Resáltanse con figuras de cor as expresións máis frecuentes, que consideramos as máis representativas, cunha frecha bidireccional subliñando a equivalencia. O número de ocorrencias de cada unha das fórmulas, así como as correspondencias mutuas están expresadas nos pequenos círculos e nas liñas discontinuas, respetivamente. Obtemos deste xeito o que podemos considerar unha rede interlingüística da expresión da desculpa, que, por suposto, cabería matizar nas súas funcións, coa axuda dos exemplos, e ampliar (non aparecen *disculpe*, *disculpa* en castelán), mais penso que o apunte resulta útil e claro, pese a estar extraído dun corpus tan exíguo.

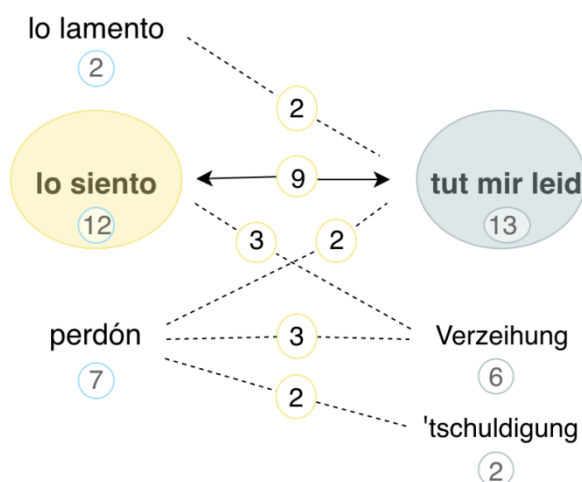


Figura 6. Rede de formas de desculpa, e a súas correspondencias, nas traducións ao español e o alemán de HPPHS

Os fenómenos e exemplos comentados ata este punto representan naturalmente tan só unha pequena selección dos aspectos máis destacados, pois, a pesar de que o número total de aliñamentos non é excesivo, carece de sentido presentar aquí o despregue de correspondencias e o detalle referido ás construcións, que afecta á gramática de cada lingua (véxase Mas Álvarez, 2022, para máis detalles). Cabe subliñar, porén, a oportunidade da análise de correspondencia mutua de tradución e o proveito dos resultados, xa que de xeito empírico quedan patentes claras converxencias e diverxencias entre estes predicados do español e o alemán.

5. Os textos de tradución como evidencia de equivalencias translingüísticas

Retomando os obxectivos que nos propuxemos ao inicio deste capítulo, a síntese dos resultados da aplicación da metodoloxía de análise de correspondencia mutua de tradución en dous estudos empíricos sobre o mesmo verbo polisémico *sentir* amosa como dunha maneira sinxela, cun corpus paralelo reducido, mesmo elaborado de xeito manual, pódense acadar datos de grande interese, tanto en cada lingua meta analizada coma no contraste interlingüístico, a partir dos perfís combinatorios obtidos (Mas Álvarez, 2019). Verificamos en conxunto a frecuencia dos predicados e das acepcións en cada lingua, confirmando a especificidade de *sentir* como 'lamentar' en español, en concreto na expresión de desculpa ou arrepentimento *lo siento*. Ademais, no contraste co alemán púxose de manifesto a desigualdade a respecto da

frecuencia das construcións activa e pronominal, un dato moi relevante para a tradución ou para o ensino de español e alemán como linguas estranxeiras. Este resultado é consistente co estudo feito con corpus comparables en textos de tipo xornalístico, nos que o uso preferido de este verbo alemán é o da forma pronominal (Mas Álvarez e Santos Palmou, en revisión). Se categorizásemos *fühlen* segundo a súa frecuencia, habería que diferenciar entre as dúas construcións: a pronominal como «moi frecuente» e a activa como «frecuente» (algo que non se fai no dicionario Duden, onde a indicación de frecuencia afecta en conxunto a todas as acepcións nun único artigo lexicográfico).

As abordaxes similares, pero nunha escala máis ambiciosa, citadas aquí permiten ilustrar igualmente o feito de que o recurso a datos obtidos de corpus paralelos é un complemento moi axeitado para os obtidos de corpus comparables. Neste sentido, poderíamos considerar que o traballo empírico con corpus comparables minimiza as desvantaxes asociadas ao emprego de textos traducidos en lingüística contrastiva: que poidan presentar características ou sesgos debido á dependencia dos textos fonte, que por definición estean restrinxidos a unha tipoloxía determinada de documentos, por exemplo. Isto último sucede, claro está, no caso das traducións empregadas nos microestudos referidos. É obvio que os resultados veñen condicionados pola tipoloxía textual coa que traballamos, nótese, como exemplo, que nas traducións de HPPHS apenas hai exemplos de *sentir* como 'lamentar', fora da expresión *lo siento*. A explicación é o texto escollido.

Neste capítulo empréganse de xeito indistinto os termos «equivalencia» e «correspondencia», mais a terminoloxía non está exenta de problemas, xa que, como é sabido, o concepto de *equivalencia* é un dos temas básicos de discusión nos estudos de tradución e tamén nos estudos contrastivos. A cuestión de en que medida é a tradución unha equivalencia constitúe unha pregunta sen resposta concluínte. Neste sentido comprobamos nas análises de correspondencias entre textos traducidos que tanto as correspondencias mutuas como as faltas de correspondencia mutua compoñen informacións de proveito. Por suposto, tamén hai casos sen correspondencias en absoluto, debido a que en ocasións os contidos semánticos exprésanse nunha lingua dun xeito moi diverso, que exclúe unha unidade parella á estudada, ou non se expresan en absoluto.

En definitiva, a metodoloxía resulta de grande utilidade, pois por unha banda fai emerxer o *tertium comparationis*, que está na base do proceso de tradución, e, por outra, permite obter unha rede semántica interlingüística, revelando certas correspondencias inesperadas, como vimos no caso da parella *sentir / tener la + adxectivo + sensación* e *das Gefühl haben / das + adxectivo + Gefühl haben*. Construción, función e significado xogan un intricado papel conxunto que é desvelado grazas á maxia da tradución.

Dicionarios

- DLE = Real Academia Española e Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, versión electrónica 23.5, s. v. *sentir*. URL: <https://dle.rae.es/sentir?m=form> [Consulta: 15.03.2022]
- Duden = *Duden* en liña, s. v. *fühlen*. URL: <https://www.duden.de/node/140306/revision/140342> [Consulta: 15.03.2022]
- DUE = Moliner, María (1966-7) *Diccionario de uso del español*. 2ª edición. 1998. Madrid: Gredos.
- Redes = Bosque, Ignacio (Dir.) (2004) *Redes. Diccionario combinatorio del español*. Madrid: SM.

Corpus lingüísticos [Consulta: 15.03.2022]

- CHESGA = *proxecto CHESGA* (nome composto polas iniciais CHeco - ESpañol - GAlego) URL: <https://www.usc.gal/chesga/index.php?lang=gl&url=proxecto>
- PaGeS = *Parallel corpus German Spanish* URL: <https://www.corpuspages.eu/corpus/about/about?lang=gl>

Bibliografía

- Altenberg, Bengt (1999) 'Adverbial connectors in English and Swedish. Semantic and lexical correspondences', en Hasselgard, H. e Oksefjell, S. (ed.) *Out of corpora. Studies in honour of Stig Johansson*. Amsterdam: Rodopi, pp. 249-268.
- Altenberg, Bengt e Granger, Sylviane (2002) 'Introduction. Recent trends in cross-linguistic lexical studies', en Altenberg, B. e Granger, S. (ed.) *Lexis in Contrast. Corpus-based Approaches*. Studies in Corpus Linguistics 7. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, pp. 3-48.
- Doval, Irene e Jiménez, Tomás (2019) 'Multifuncionalidad de los corpus paralelos, ejemplificada con el corpus alemán/español PaGeS', en Blanco, M., Olbertz, H. e Vázquez Rozas, V. (ed.) *Corpus y construcciones. Perspectivas hispánicas. Anexo 79 de Verba*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 303-320.
- Engels, Renata e Jansegers, Marlies (2013) 'On the cross-linguistic equivalence of *sentir(e)* in Romance languages: A contrastive study in semantics', *Linguistics*, 51(5), pp. 957-991.
- Gilquin, Gaëtanelle (2008) 'Causative *make* and *faire*: A case of mismatch', en Gómez González, M^a A., Lachlan Mackenzie. J. e González Álvarez, E. M. (ed.) *Current trends in contrastive linguistics: Functional and cognitive perspectives*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 177-201.

- HPPHS = Rowling, Joanne Kate (1997/1998) *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury. / *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Nova York: Scholastic Inc.
- Ivir, Vladimir (1969) 'Contrasting via translation: Formal correspondence vs. translation equivalence', *Yugoslav Serbo-Croatian – English Contrastive Project, Studies*, 1, pp. 13-25.
- Ivir, Vladimir (1987) 'Functionalism in contrastive analysis and translation studies', en Dirven, R. e V. Fried (ed.) *Functionalism in linguistics*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 471-481.
- Ivir, Vladimir (1989) 'Translation and back-translation', en Radovanovic, M. (ed.) *Yugoslav General Linguistics*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 131-144.
- Jansegers, Marlies (2017) *Hacia un enfoque múltiple de la polisemia: un estudio empírico del verbo multimodal «sentir» desde una perspectiva sincrónica y diacrónica*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Jansegers, Marlies e Gries, Stefan Th. (2017) 'Towards a dynamic behavioral profile: a diachronic study of polysemous *sentir* in Spanish', *Corpus Linguistics and Linguistic Theory*, 16(1), pp. 145-187.
- Mas Álvarez, Inmaculada (2019) 'En torno al concepto de *perfil combinatorio*', en Blanco, M., Olbertz, H. e Vázquez Rozas, V. (ed.) *Corpus y construcciones. Perspectivas hispánicas*. Anexo 79 de Verba. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 121-146.
- Mas Álvarez, Inmaculada (2022) 'Estudio contrastivo a partir de la correspondencia mutua de traducción: *sentir(se)/(sich) fühlen*', en Holl, I. e de la Fuente Marina, B. (ed.) *La Traducción y sus meandros: diversas aproximaciones en el par de lenguas alemán-español*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 343-358. DOI: 10.14201/OAQO320343358 [Consulta: 10/06/2022]..
- Mas Álvarez, Inmaculada e Santos Palmou, Xandra (en revisión) 'Das kombinatorische Profil der Verben (*sich) fühlen, sentir(-se)PT und sentir(se)SP*. Ein multilingualer Vergleich ihrer Verwendung in journalistischen Texten', en Meliss, M., Mas Álvarez, I., Sánchez Hernández, P. e González Ribao, V. (ed.) *Argumentstrukturmuster im Sprachvergleich. Korpusbasierte Studien zu Verben ausgewählter Paradigmen*. Berlín: de Gruyter.
- NGLE = Real Academia Española e Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Vol. I. Madrid: Espasa.
- Regueiro Rodríguez, María Luisa (2010) *La sinonimia*. Madrid: Arco/Libros.
- Rojo, Guillermo (2021) *Introducción a la lingüística de corpus en español*. Londres/Nova York: Routledge.

- Sánchez Nieto, María Teresa (2020) 'Los adverbios oracionales derivados con el sufijo /-weise/: caracterización desde la perspectiva de la Teoría de la Valoración y comportamiento en la traducción DE< > ES', *Tonos Digital*, 39(2), pp. 1-30.
- Santos Palmou, Xandra e Mas Álvarez, Inmaculada (2019) 'Nuevos métodos en semántica contrastiva: aplicaciones para la traducción de cognados en español, francés y portugués'. Comunicación presentada no Coloquio internacional *L'apprenant en langues et dans les métiers de la traduction: source d'interrogations et de perspectives* (LIDILE, U. Rennes 2), en Rennes (Francia) 31.01-02.02.2019.
- Vandevoorde, Lore (2020) *Semantic differences in translation: Exploring the field of inchoativity*. Berlín: Language Science Press. DOI: 10.5281/zenodo.2573677 [Consulta: 15.03.2022].

IV

Traducións, desde e para o galego

Cara a un sistema literario de noso. Aproximación ao papel da tradución na Editorial Galaxia

Daniel Chapela ¹

1. Introducción

En mil novecentos cincuenta, unha faísca iluminou a *longa noite de pedra*. Reunidos no bodegón do hotel Compostela, un conxunto de galeguistas presididos por Ramón Otero Pedrayo celebraron a Asemblea fundacional da Editorial Galaxia, un proxecto chamado a revitalizar o sistema literario galego. Desde aquel vinte e cinco de xullo até finais dos anos setenta, o seu papel será omnímodo, achegándolle a través das súas publicacións as grandes voces autorais do período ao lectorado galego.

Malia algunhas críticas que se verteron e verten sobre a editorial,² a meirande parte da intelectualidade galega reivindicou e reivindica o labor que Galaxia realizou nestes setenta anos de historia. Unha mostra da defensa e valorización é a de María Dolores Villanueva Gesteira, cuxa tese abordou, precisamente, a primeira etapa da editora, e que considera que «a idea de Galaxia xurdira como unha empresa cultural e tamén política, como unha estrutura emerxente, novidosa, que fose quen de crear expectación e ilusión nun panorama desolador» (2020, p. 28).

Inserida no seu papel de casa común para a literatura galega, Galaxia achegoulle ao sistema literario galego un número significativo de obras doutras linguas. Dese xeito, tendeu pontes cara a outras culturas,

1 Polo seu labor para a realización desta investigación, agradezo a inestimable guía e titorización da profesora Dolores Vilavedra, así como a colaboración de Malores Villanueva, do persoal da Biblioteca da Facultade de Filoloxía e do Depósito Legal da Cidade da Cultura. Este proxecto non tería vido a lume sen elas.

2 O Colectivo «Meendinho», por exemplo, lanzou fortes críticas cara á editora, afirmando que «agora di-se que estamos já en plena democracia, mas, ironicamente, os modos ou métodos próprios da ditadura forom reforçados e fizerom-se habituais na Editorial Galaxia» (1990, p. 715).

porque non habemos permanecer illados, temos que nos mover fóra do noso territorio (físico e cultural), debemos coñecer canto se pense e se cree alén das nosas fronteiras. E a mellor maneira de acceder ás máis das produccions alleas —sexan libros, sexan filmes, etc.— é mediante traduccions á lingua do país de un (Arias, 1995, p. 73).

Este breve traballo pretende, desde a combinación do estudo cuantitativo e cualitativo, achegar unha aproximación á relevancia que a tradución tivo dentro da Editorial Galaxia no período 1950-2000. Así, amosaremos sucintamente os primeiros libros traducidos e os grandes proxectos que desde a editora se impulsaron, cun especial detemento nas primeiras obras que foron abrindo camiño cara á tradución ao galego nun contexto de represión pola ditadura franquista.

2. Contexto previo

Malia a «súpeta interrupción do seu discurso literario», que trouxo unha «paréntese de silencio» (Vilavedra, 1999, p. 209) por mor da represión fascista da ditadura, contra finais da década dos corenta foron agromando algunhas creacións —*Cómaros verdes* de Aquilino Iglesia Alvariño, por exemplo— e proxectos literarios —a colección de poesía Benito Soto, as editoras Bibliófilos Gallegos e Monterrey etc.—.

Froito da actitude do Réxime, que asasinou e depurou intelectuais, provocando o exilio doutros, a cultura feita en Galicia viuse claramente repregada, sobrevivindo no exilio. Así, o traballo de persoeiros incombustibles como Luís Seoane, cuxos proxectos editoriais formaron os «elos» que sostiveron a literatura galega (Vilavedra, 1999, p. 215) ao estar Galicia nas tebras aínda en 1950 (Franco Grande, 2004, p. 16), puxo, en parte, os cimentos necesarios para o sistema literario galego que estaba por vir.

En 1949, o suplemento semanal de cultura de *La Noche* comezou a ser coordinado por Francisco Fernández del Riego e Xaime Isla. Nel houbo unha presenza relevante de materiais na lingua do país, incluso con presenza de voces do mundo cultural galego unha vez o suplemento desapareceu por diferentes problemas³ (Pena, 2019, p. 78).

A década de 1950 supuxo un punto e aparte na literatura galega, que observará como coa fundación da Editorial Galaxia (proxecto que nace co «obxectivo de transmitir ás novas xeracións o patrimonio cultural que a guerra tan brutalmente pretendiera agochar» (Vilavedra, 1999, p. 212)) por del Riego, Isla e Piñeiro hai unha apertura, tal e como indica Pena (2019, pp. 84-102), á obra

³ A aparición dun número no que se daba conta do falecemento de Castelao incumprindo as directrices do réxime e os problemas de carácter económico semellan estar detrás do seu peche (Pena, 2019, p. 78).

de autores novos coa creación da colección Illa Nova. Ademais de brindarlle unha grande importancia ao ensaio, a creación de Grial (proxecto que se mantén na actualidade) pretende «aguilloar internamente a cultura propia e facela patente fóra de Galicia, por unha banda; pola outra, incorporar ó ámbito galego, a través da lingua autóctona, os valores das demais culturas» (Fernández del Riego, 1996, p. 67). O seu papel foi fundamental ao comunicar individuos e proxectos que, até aquel entón, permaneceran illados (Vilavedra, 1999, p. 212).

2.1. Traducións previas a Galaxia

No ano 1950, tal e como testemuña Villanueva Gesteira (2015, p. 555), traducíronse ao galego dúas obras: *Poesía* de Friedrich Hölderlin e *Galliciense Carmen* de Venancio Fortunato, vertidas ao galego por Álvaro Cunqueiro e Aquilino Iglesia Alvariño respectivamente. Ese mesmo ano, ademais, dérase ao prelo *Covadonga. Epopeya en XV gestas*, da autoría de José Rubinos e que ten «texto gallego y versión castellana». Cómpre amentar tamén, pola súa relevancia para o panorama galego, a publicación o ano previo de *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*, feita por Plácido Castro, Lois Tobío e Florencio Delgado Gurriarán. Por este traballo, os intelectuais fixéranse co premio do certame literario da Federación de Sociedades Galegas da Arxentina en 1946, cunha obra na que autores como Paul Verlaine, John Keats e Arthur Rimbaud tiveron voz galega.

Tanto *Poesía* como *Galliciense Carmen* foron publicadas en Galicia, dentro da estrita censura que imperaba en todo o Estado. Por ela, estaba prohibida a tradución de linguas modernas ás linguas rexionais, permitíndose exclusivamente de linguas clásicas —caso da obra de Venancio Fortunato—. Con todo, consideramos que detrás da publicación de *Poesía*, que foi verquida do alemán —por tanto, dunha lingua moderna—, hai diferentes motivos que puideron xustificar a permisividade do Réxime: o feito de que fose poesía sen contido reivindicativo (un xénero con menor prestixio) e que a editora publicadora, Edizós do Pescador da cana,⁴ fose extraordinariamente minúscula, por exemplo.

⁴ Esta pequena editora semella obra do propio Cunqueiro, posto que o lugar de publicación do libro segundo Villanueva Gesteira (2015, p. 554) é Mondoñedo, cidade na que o escritor tiña o seu lugar de residencia.

3. As primeiras traducións

Desde a creación da Editorial Galaxia en 1950, os galegos tiveron que agardar seis anos para que viñese a lume a primeira tradución deste proxecto. Foi, así, en 1956 que saíu do prelo da imprenta do Faro de Vigo *Da esencia da verdade*, conferencia do filósofo alemán Martin Heidegger, en tradución ao galego de Celestino Fernández de la Vega e Ramón Piñeiro.

Esta tradución (Villanueva Gesteira 2015, p. 370) sufriu numerosas problemáticas para vir a lume froito da censura e doutros factores descoñecidos, aínda que a súa importancia fixo que os esforzos dos homes de Galaxia non quedasen en auga de fregar. Así, a Editorial Galaxia asina unha nota previa á publicación na que se indica que

Ó traducíremos «Von Wesen der Wahrheit», de Martín Heidegger, quixemos contribuir á aitual iniciación do noso idioma neste campo fundamental da espresión cultural. Coidamos que o ter acreditado eficaz aptitude espresiva diante de un pensamento filosófico tan sutil e riguroso como o de Heidegger, garantízalle ampliamente á língoa galega a posesión das máisimas posibilidás pra a manifestación de un vigoroso e rico pensamento orixinal (Heidegger, 1956, p. 7).

110

Esta publicación tiña, polo tanto, un valor fundamental, ao contribuír á demostración de que o galego era unha lingua útil para falar dos pensamentos máis elevados, co que se contribuía á cubrición das fases máis importantes do proceso de *Ausbau* (Monteagudo 2017, p. 29). Así, Arias (1995, p. 74) sinalaba a importancia destas traducións para a perda dos «corrosivos argumentos contra a lingua vernácula», afirmando que

pode terse por seguro que as poucas traducción ó galego que foron posibles antes do establecemento da Autonomía en Galicia contribuíron sensiblemente á desactivación da insidiosa idea –teimudamanete [sic] espallada– de que o falar noso non pasaba de ser unha simple xerga, atranco para o progreso porque nela –pexorativamente cualificada como dialecto– non era posible expresar pensamentos elevados e conceptos científico-técnicos: inservible, de resultas, fóra do ámbito familiar e veciñal en ambientes modestos.

Nos seguintes anos, Galaxia non deu ao prelo máis traducións, centrando os seus esforzos nas producións do país, con iniciativas vitais como a colección *Illa Nova*. Así, non foi até 1962 cando dos talleres gráficos de *Faro de Vigo* saíron *A familia de Pascual Duarte* e *A comedia da oliña*, as novas obras da editora que non estiveron lonxe dunha relativa controversia.

A *familia de Pascual Duarte*, da autoría de Camilo José Cela, foi vertida ao galego por Vicente Risco e prologada por Ramón Otero Pedrayo, baixo a dirección de del Riego e García Suárez. A publicación desta tradución puido supoñer, en palabras de Villanueva Gesteira (2015, p. 373), «perturbacións na rede» de Galaxia, sobre todo tendo en conta que existía un desafecto —case odio— das xentes máis novas cara ao Nobel. Aínda que a propia Villanueva cataloga esta tradución como «non desexada», cuestión da que daría testemuño, por exemplo, a súa exclusión inxustificada do catálogo de Galaxia 1950-2000 e a publicación da tradución xa nos 80 baixo o selo de Edicións Xerais de Galicia —sen o prólogo de Otero—, cómpre amentar tamén o feito de que Galaxia tirase do prelo no ano 2016⁵ unha edición facsimilar da obra coa colaboración da Xunta de Galicia, edición que tivo carácter plenamente venal e que figura no catálogo en liña da editora para a súa adquisición.

Se a tradución de Cela supuxo unhas determinadas dificultades por mor da figura do autor, *A comedia da oliña* soportou controversia a causa do seu tradutor, Aquilino Iglesia Alvariño, falecido uns meses da publicación. Segundo recolle Villanueva Gesteira (2015), o autor tivo sempre certas reticencias respecto do proxecto de Galaxia por diferentes conflitos, así como recibira fortes críticas pola forma de lingua empregada en *Galliciense Carmen*. Unha mostra do desprezo que sufriu pola tradución de Horacio é a recollida no 4º número da Colección Grial, *Aspectos económicos y jurídicos de Galicia*, onde Quintela Ferreiro (1952) afirma que

acaso el exquisito y refinado Horatius, quintaesencia del espíritu urbano, resulte harto rústico y pueblerino. Tenía que resultar. Sin quererlo, nuestra sensibilidad relaciona el gallego con el campo y sus habitantes; allí tiene su trono. Claro que a veces el vocabulario y las expresiones parecen indicar que esto fué pretensión consciente del traductor, cosa no tan justificable (p. 81).

Así, Villanueva Gesteira (2015, p. 370) indica que a pesar de ter Alvariño unha idea moi diferente de lingua da que os homes de Galaxia, talvez esta tradución se publicase «como homenaxe *post mortem*», posto que o tradutor concibía o uso do galego falado a pesar de estar inzado de castelanismos.⁶

5 Despois, xa que logo, da publicación da tese de Villanueva Gesteira (2015).

6 Para máis información sobre a tradución, véxase Amado Rodríguez (2010).

4. Os grandes proxectos tradutolóxicos

Durante os cincuenta anos que constitúen o noso obxecto de estudo, Galaxia impulsou numerosos proxectos que, ao noso ver, supuxeron un forte esforzo económico e organizativo, amais de ter un impacto relativamente alto no sistema literario ao constituíren iniciativas con proxección temporal (coleccións e bibliotecas). De entre eles, cremos que os máis merecedores da nosa atención —debido especialmente á brevidade que este artigo require— son a colaboración establecida con La Galera e Elkar, a Biblioteca Sherlock Holmes, a colección Clásicos en galego e os libros de *Astérix*.

4.1. Colaboración con La Galera e Elkar

A primeira das empresas tradutolóxicas de calado que puxo en marcha Galaxia foi a colaboración coa editorial catalá La Galera, quen proveu dos orixinais para seren vertidos ao galego. Esta proposta está enfocada cara á literatura infantil e xuvenil en galego, que atopa nela a primeira proposta relevante e chamada a revitalizar, con certo coidado, o catálogo de textos en galego para este público. Así, no ano 1966 bota a andar esta iniciativa coa publicación de *O abeto valente* de Jordi Cots e *O globo de papel* de Elisa Vives de Fábregas, traducidos ámbolos dous por Xohana Torres e —como feito anecdótico— co depósito legal en Barcelona. Viñeron a lume na colección A Galea de ouro, constituíndo o primeiro chanzo na aposta de Galaxia polas traducións do catalán nesa alianza xeolingüoestratéxica.⁷

Ao ano seguinte, publicaron dúas novas traducións, desta volta na colección Desplega velas. *Unha terra nova* de Francisco Candel e *Todos os nenos do mundo seremos amigos* de Eulalia Valeri chegaron ao galego da man de Xohana Torres, quen foi consolidando o seu papel no sistema literario —até aquel entón publicara *Do sulco e Á outra banda do Iberr*, ámbalas obras en Galaxia— e o seu achegamento/inmersión no grupo de homes da editora. Así, nese ano publicou *Polo mar van as sardiñas*, obra de LIX que foi publicada tamén con La Galera e que coñeceu traducións ao resto de linguas. Con todo, non pode pasar desapercibido un feito chamativo sobre o que puxo o foco Domínguez Pérez (2008, pp. 45-46): Xohana Torres dependeu en boa medida das traducións das obras ao castelán debido ao seu «descoñecemento do catalán», mais obviando esta fonte, ao afirmar a Editorial Galaxia no seu catálogo «traducido do catalán por Xohana Torres» a excepción da obra de Candel. Desde unha perspectiva actual, ademais, é preciso sinalar o trazo de xénero que pode subxacer á decisión de Galaxia de escoller a Torres como

⁷ Segundo os datos tirados do catálogo histórico de Galaxia, entre 1960 e 2000 realizáronse máis de 70 traducións do catalán (este número debe ser observado, tamén, á luz do feito de que parte das traducións eran de libros pequenos como *O gusto*, *O oído*, *O olfato*, *O tacto* e *A vista* de María Rius).

tradutora, ao lle outorgar a unha muller o papel de traducir unha serie de obras de carácter infantil.

Logo dun tempo de inactividade desta iniciativa, en 1979 Galaxia recupera as colaboracións con La Galera, traballo que se amplía en 1983 á editorial vasca Elkar (Vilavedra, 2020, p. 35). Con esta tríade poríase en marcha a colección A Chalupa, onde se deron ao prelo galego obras como *O soldadiño de chumbo* de Hans Christian Andersen con «versión galega» de Rosa García Vilariño, *O can Rin e o lobo Crispín* de Carlos Casares, *Enrique o do penacho* de Charles Perrault con «versión galega» de Rosa García Vilariño etc., até que en 1992 se pechou o proxecto con *O cazador* de María Angels Gardella con «versión galega» de Carme Rodríguez.

4.2. Biblioteca Sherlock Holmes

Nada no ano 1995, a Biblioteca Sherlock Holmes botou a andar como un proxecto con certo calado⁸ e cunha forte unidade tradutolóxica, posto que, tal e como sinala Lorenzo García (2003, p. 106), toda a colección foi traducida pola mesma parella, Bieito Iglesias e Manuel Vázquez. Esta escolla do entón director da editora, Carlos Casares, contribuíu a xerar unha unidade no proxecto, tanto a nivel estilístico como de escollas á hora de traducir.

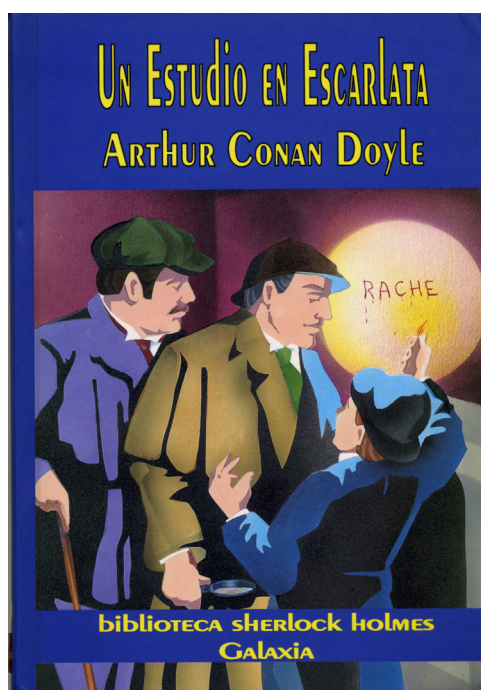


Figura 1. *Un estudio en escarlata*, Arthur Conan Doyle, Biblioteca Sherlock Holmes, Galaxia

8 Segundo Lorenzo García (2003, p. 106), a primeira obra da colección tivo tres anos despois a súa terceira reedición.

Logo da morte de Franco e coa declaración da Comunidade Autónoma de Galicia, as axudas da Xunta de Galicia á edición foron practicamente constantes e, neste caso, baixo os auspicios da Dirección Xeral de Cultura foron publicadas as nove obras da Biblioteca. Dese xeito, saíron a lume *Un estudio en escarlata*, *O signo dos catro*, *As aventuras de Sherlock Holmes*, *As memorias de Sherlock Holmes*, *O regreso de Sherlock Holmes*, *O can dos Baskerville*, *O val do terror*, *O último adeus* e *O arquivo de Sherlock Holmes*, malia que estas publicacións supuxesen a retradución de *Estudio en escarlata* (1986) e *O can dos Baskerville* (1987), que xa foran publicadas en Edicións Xerais de Galicia baixo a colección Xabarín (de corte xuvenil).

O feito de existiren previamente estas traducións ao galego podería abrir o camiño que levou a Editorial Galaxia a empregar «una colección astutamente aberta [...] pero con una ilustración de portada cuyos trazos resultan atractivos [...] para un público adolescente y juvenil» (Lorenzo García, 2003, p. 106), en contraposición con outras traducións nas que as editoras estranxeiras optaron por unha «adultización» dos libros. Aínda que a estudosa nunca puxese luz sobre a existencia das traducións previas ao galego (non aparecen amentadas na investigación), desde o noso punto de vista estas puideron influír notablemente nas decisións tomadas por Galaxia. Outro factor que tamén puido ser determinante para estas decisións editoriais foi a concepción do libro como un obxecto en si mesmo, o que levaría a unha elaboración máis coidada, así como á «campana» feita por Galaxia, que chegou a vender a colección nun paquete conxunto e con artigos de promoción comercial.

4.3. Clásicos en galego

No ano 1988 saíu do prelo a primeira creación da colección Clásicos en galego, os *Poemas de Catulo* traducidos por Xosé Manuel Otero Fernández. Esta iniciativa naceu na Consellería de Presidencia e Administración Pública da Xunta de Galicia, sen implicación da Editorial Galaxia. Con todo, no número 7 da colección, á hora de publicar *Nubes e Asemblearias* de Aristófanes, fermenta unha colaboración con Galaxia que logo se tornou en constante no resto dos números da colección. Así, esta iniciativa facilitou o achegamento ao galego de autores como Petronio, Boecio, Sófocles, Terencio, Ovidio etc., até que no 2006 a colección deu a prelo o seu derradeiro volume, *A conxuración de Catilina e A guerra de Iugurta* de Salustio.

Sobre a colección, Amado Rodríguez (2005, p. 213) afirma que das coleccións que se estaban a publicar con certa regularidade, «la más importante, sin ninguna duda, es la de Clásicos en galego». Así, subliña, por exemplo, contar con tradución de especialistas e ter o texto en versión bilingüe e notas, isto último ausente en coleccións modernas como a colección Vétera de

Rinoceronte (Xenofonte e Pseudo-Xenofonte, 2021; Horacio, 2021), que recolle directamente o texto traducido.

4.4. Astérix e Obélix

O derradeiro proxecto tradutolóxico que amentamos non conforma, *stricto sensu*, unha colección ou biblioteca. A tradución de diferentes números de *Astérix*, obra de Goscinny e Uderzo, constitúe o que ao noso ver é un forte dinamizador da lectura para grupos senlleiros de lectores, tanto para os que se «especializan» en banda deseñada como para adolescentes que buscan unhas lecturas máis «doadas».

A publicación destas obras non foi regular no tempo. En 1992 publicáronse *A cizaña* e *O combate dos xefes*, dados a prelo por Grijalbo/Dargaud S.A. en «edición especial para EDITORIAL GALAXIA», con depósito legal en Toledo e financiamento da Xunta de Galicia. Nos seguintes anos non se publicaron máis traducións, até que no ano 1996 se retomou a colaboración nas mesmas condicións de autoría e edición, publicando catro libros por ano, pechando a colaboración en 1998.

Ditas publicacións mantiveron unha sorte de unidade en canto aos tradutores escollidos. Dos catorce libros publicados, os dous primeiros foron vertidos ao galego por Marisa Guerra Caniza, mentres que os outros doce contaron con Antonio Pichel como tradutor. Isto garantiu, sen lugar a dúbida, unha maior cohesión interna deste monllo de libros.

5. Reflexión final

Após este breve artigo aproximativo á tradución na historia da Editorial Galaxia no período 1950-2000, motivada a súa extensión pola brevidade que se nos require, cómpre tirarmos diferentes reflexións ao redor do que expuxemos sucintamente. En primeiro lugar, cremos necesaria a realización de estudos de investigación xeneralistas ao redor da tradución na historia da literatura galega, posto que este traballo naceu nun terreo practicamente ermo no específico de Galicia, e atopou o seu sustento principal nunha tese de doutoramento enormemente valiosa pero non difundida.

Cremos tamén que quedou amosada a enorme importancia que desde a dirección de Galaxia se lle brindou á tradución, polo menos até a fin da franxa temporal de investigación deste traballo. Probas disto son proxectos tan ambiciosos como as colaboracións con La Galera, xurridas aínda en plena ditadura franquista, e a Biblioteca Sherlock Holmes, que forneceu o lectorado galego de nove obras de Doyle en galego cunha forte coherencia; así como o esforzo constante por publicar *Da esencia da verdade*, malia as prohibicións e atrancos

cos que se atoparon, permitíndolle ao galego demostrar a súa utilidade para falar dos pensamentos filosóficos.

Bibliografía

- Amado Rodríguez, María Teresa (2005) 'La traducción de los clásicos al gallego', en Alvar Ezquerra, A. e González Castro, J. F. (ed.) *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 205-216.
- Arias, Valentín (1995) 'A traducción no proceso cara á normalización cultural de Galicia', en VV.AA. *Viceversa. Actas do 1º Simposio Galego de Traducción*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 73-80.
- Castro, Plácido *et al.* (2005) *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Vigo: Editorial Galaxia e Fundación Caixa Galicia.
- Cela, Camilo José (1962) *A familia de Pascual Duarte*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Cela, Camilo José (1982) *A familia de Pascual Duarte*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Cela, Camilo José (2016) *A familia de Pascual Duarte*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Colectivo «Meendinho» (1990) 'A «Editorial Galáxia»: de Partido Galeguista na sombra a empresa mercantil', en VV.AA. *II Congreso Internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza*. A Coruña: Asociación Galega da Língua, pp. 709-718.
- Constenla, Gonzalo (1995) 'A traducción do inglés ó galego', en VV.AA. *Viceversa. Actas do 1º Simposio Galego de Traducción*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 91-97.
- Domínguez Pérez, Mónica (2008) 'As primeiras traducións de literatura infantil e xuvenil ao galego: normas de tradución, difusión e recepción', *Boletín Galego de Literatura* 39-40, pp. 37-60.
- Doyle, Arthur Conan (1986) *Estudio en escarlata*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Doyle, Arthur Conan (1987) *O can dos Baskerville*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Doyle, Arthur Conan (1995a) *Un estudio en escarlata*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1995b) *O signo dos catro*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1995c) *As aventuras de Sherlock Holmes*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1995d) *As memorias de Sherlock Holmes*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1996a) *O regreso de Sherlock Holmes*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1996b) *O can dos Baskerville*. Vigo: Editorial Galaxia.

- Doyle, Arthur Conan (1996c) *O val do terror*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1997a) *O último adeus*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Doyle, Arthur Conan (1997b) *O arquivo de Sherlock Holmes*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Fernández del Riego, Francisco (1996) *A xeración Galaxia*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Franco Grande, Xosé Luís (2004) *Os anos escuros. A resistencia cultural dunha xeración*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Gosciny, René (1992a) *A cizaña*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Gosciny, René (1992b) *O combate dos xefes*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Heidegger, Martín (1956) *Da esencia da verdade*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Horacio (2021) *Sátiras*. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- Lorenzo García, Lourdes (2003) 'Estudio crítico de la traducción al gallego de *A Study in Scarlet*', en Ruzicka Kenfel, V. e Lorenzo García, L. (coord.) *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil* (Tomo I). Oviedo: Septem Ediciones, pp. 105-141.
- Monteagudo, Henrique (2017) 'Lingua e sociedade en Galicia', *Labor Histórico*, 3(1), pp. 14-48.
- Pena, Xosé Ramón (2019) *Historia da Literatura Galega IV. De 1936 a 1975. A «longa noite»*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Plauto, Tito Maccio (1962) *A comedia da oliña*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Quintela Ferreiro, Luís José (1952) 'Una traducción de Horacio (I)', en VV.AA. *Aspectos económicos y jurídicos de Galicia*. Vigo: Editorial Galaxia, pp. 80-82.
- Rubinos, Jose (1950) *Covadonga. Epopeya en XV gestas*. La Habana: Imprenta Perez Sierra y Hermano.
- Venancio Fortunato (1950) *Galliciense Carmen*. Pontevedra: Gráficas Torres.
- Vilavedra, Dolores (1999) *Historia da literatura galega*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Vilavedra, Dolores (2020) '70 anos de literatura galega', *Grial*, 225-226, pp. 32-37.
- Villanueva Gesteira, María Dolores (2015) *A Editorial Galaxia: proxecto e traxectoria 1950-1963* [Tese de doutoramento: Universidade de Santiago de Compostela]. Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/14740>.
- Villanueva Gesteira, María Dolores (2020) 'Pensar e crear Galaxia. Os inicios dunha empresa cultural que fai 70 anos', *Grial*, 225-226, pp. 24-31.
- Xenofonte e Pseudo-Xenofonte (2021), *Constitución dos Lacedemonios e Constitución dos Atenenses*. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.

A tradução na literatura de tradição oral. O caso do romanceiro galego

José Luís Forneiro Pérez

A tradução na literatura de tradição oral? Mas como pode, ou podia, acontecer isso? Normalmente associamos o plurilinguismo a pessoas cultas, letradas, das camadas sociais médias e altas, então, como as gentes das classes populares, muitas delas analfabetas e moradoras no âmbito rural cantavam ou narravam textos com origens noutras línguas e culturas? Os camponeses não viveram isolados secularmente das novidades que eram criadas nas cidades? Não guardaram com zelo os nossos idiomas e as nossas puras tradições?

O que acabámos de expor bem pode ser representativo das ideias e preconceitos que muitas pessoas mais ou menos cultas, e até académicas, podem ter a respeito do que foi a literatura de tradição oral no mundo agrário, hoje extinto ou em estado terminal no continente europeu, dependendo das diferentes nações. Por outro lado, devemos indicar que a literatura de tradição oral, o folclore em termos de Roman Jakobson e Piotr Bogatyrev (1977), também existe no âmbito urbano atual e está composta essencialmente por lendas urbanas, anedotas e por um folclore infantil (lembramos a cadela *Mis Tetas* na tradição espanhola), cujas últimas composições estão baseadas nas canções comerciais e nas sintonias dos programas de televisão e da publicidade.

Quanto ao folclore rural ou pré-industrial: era tão pura e singular, natural e espontânea a literatura que acompanhava as gentes desse mundo camponês, hoje praticamente desaparecido? Para já, deveríamos lembrar a frase de Marcelino Menéndez Pelayo repetida por Ramón Menéndez Pidal «no hay en todas las naciones cosa menos nacional que su poesía popular» (Menéndez Pidal, 1968, p. 329) e este ditado poderia alargar-se ao folclore em geral. Portanto, tal isolamento nunca existiu, as comunidades rurais estiveram

abertas às novidades vindas das classes sociais mais altas, dos âmbitos citadinos e de outras culturas, vizinhas ou até mesmo bem longínquas. Além disso, não costumou existir resistência cultural das classes populares para preservar «a pureza» da sua cultura face às inovações externas. Esse suposto purismo cultural, digamos «à aldeia gala de Asterix» é uma projeção ideológica criada no Romantismo por alguns círculos letrados. De facto, a falta de literacia da maioria da população rural não impediu que o texto escrito estivesse presente nela, como tem apontado o historiador da leitura Roger Chartier. Escrever e ler são duas competências diferentes, e não poucas pessoas dos âmbitos populares que não eram capazes de escrever, todavia conseguiam ler e como indicou o citado pesquisador francês, bastava que na comunidade houvesse uma única pessoa que soubesse ler para que as leituras em voz alta chegassem a um número significativo de pessoas analfabetas, as quais, eventualmente, podiam integrar esses textos ouvidos no seu acervo cultural. Lembre-se que nas terras de Portugal e Espanha desde os últimos anos do século XVI os cegos espalharam a literatura de cordel, também denominada vulgar ou, mesmo, de cego, não só nas cidades, mas igualmente nas aldeias e nos lugares mais esconsos e, não raramente, esses textos chegaram a tradicionalizar-se, quer dizer, perdeu-se o conhecimento da sua origem e começaram a transmitir-se com variantes.

Por outro lado, o bi ou plurilinguismo não é exclusivo das pessoas possuidoras de uma larga cultura letrada; a maioria das comunidades humanas não são monolíngues (contra o lugar comum difundido por certos nacionalismos de base linguística), como apontou George Steiner:

En contra de la opinión general, semejante condición políglota no es en absoluto rara. Numerosas culturas y sociedades son plenamente bilingües [...] El trilingüismo es menos frecuente pero también existe. [...] Bien podría ser que la conciencia auténticamente monóglota constituya en realidad la excepción histórica y cultural. El chovinismo lingüístico, la exaltación de la lengua nacional y de sus raíces míticas es un fenómeno posterior. En el caso europeo, rara vez se sitúa antes del siglo XVI (2020, pp. 106-107)

Normalmente na história da humanidade as pessoas têm aprendido as línguas maternas e forâneas exclusivamente por via oral, sem participação alguma do texto escrito, do mesmo modo, a literatura oral tem sido a predominante na história da humanidade, pois há culturas que carecem de literatura escrita mas não de literatura oral e de música (Steiner, 2016, pp. 77-78). Sirva como exemplo da aquisição nos nossos dias de um idioma por via exclusivamente oral a aprendizagem do xangana, língua banta, nos bairros

de caniço da capital de Maputo, onde os moradores do centro e do norte do país aprendem nesses subúrbios, sem nenhum apoio institucional ou escrito, a língua mais espalhada na região da capital de Moçambique.

Feitas estas considerações prévias, podemos indicar que existem tradições pan-europeias (Juaristi, 1987, p. 28) do teatro popular, do conto e da canção narrativa tradicional ou balada, isto é, da que no contexto ibérico é denominada como romance. Portanto, as barreiras linguísticas não têm sido um empecilho para a troca de textos literários entre comunidades com línguas diferentes. O normal é que a difusão das baladas ou romances se realize entre territórios vizinhos e este processo foi descrito por Willian Entwistle da seguinte maneira:

Les thèmes les plus vigoureux voyagent de pays en pays sans passeports et sans interprètes. On ne fait pas de traductions: on remplace des mots ou des phrases au cours de la communication orale dans les régions bilingues (Massot, 1959-1960, p. 68).

Desta maneira, a tradução dos textos levava-se a cabo progressivamente nas áreas bilingues e, uma vez que já tinham sido totalmente traduzidos, continuavam a conservar, muitas vezes, analogias com o texto primeiro. Sirva como exemplo, o romance novelesco de *O cavaleiro burlado*, cujas versões em francês, em italiano e nas línguas ibero-românicas apresentam grandes parelhas, como demonstrou a estudiosa norte-americana Teresa Meléndez (1977, pp. 6-7). Mas, mesmo que a transmissão de versões e variantes aconteça entre territórios vizinhos, também é possível que um texto da tradição oral possa ser levado a terras bem longínquas. Como manifestou Menéndez Pidal, a tradução que se faz nestes casos

no es un hecho tradicional, sino un acto previo a la tradicionalidad, tan individual y libre como la versión que cualquier literato hace de una poesía o novela extranjera, sea de un país limítrofe, sea de país lejano. La acción y la presión de la coletividad empezará después que la traducción haya llegado a popularizarse [...]. El transplante de una balada es un fenómeno cultural y no meramente vegetativo (1968, p. 324).

Uma prova disto é o conto de *O Touro Azul*, desconhecido na Espanha, mas muito espalhado hoje em Portugal e que não passa de ser a tradução de um conto norueguês que foi difundido em português em vários folhetos de cordel com esse título (Custódio, 2004, p. 438).

Assim, paradoxalmente parece que junto das classes populares europeias, ou em geral de todo o mundo, a tradução dos textos, o intercâmbio entre as

diversas literaturas populares foi mais fluída e menos traumática do que entre as suas homólogas cultas. George Steiner, considerado por alguns como o último humanista e poliglota natural em alemão, francês e inglês, queixava-se na sua obra mais pessoal (*Errata: an examined life*) da dificuldade do conhecimento doutras literaturas letradas devido às fronteiras linguísticas:

Me he movido entre distintas lenguas e ideales de estilo contrapuestos, entre distintas literaturas y sistemas educativos. La incapacidad para conciliar comprensión y júbilo entre cánones nacional-linguísticos rivales, el fracaso de importación-exportación en tantos casos vitales, no tienen fin (2020, p. 54).

O romanceiro, como indicou Diego Catalán, é o género da literatura tradicional melhor testemunhado em Ocidente, e talvez no mundo, graças aos seus textos antigos, dos séculos XV, XVI e XVII e aos obtidos na tradição oral desde a década de 1820 até aos nossos dias:

En efecto, el romancero de los pueblos que hoy hablan castellano, portugués, catalán o judeo-español constituye un corpus homogéneo de poesía narrativa almacenada en la memoria colectiva y transmitida oralmente que no tiene rival entre los grandes corpora de literatura «colectiva». La persistencia de la tradición oral hasta el presente, con una riqueza temática y una variabilidad dentro de cada modelo poético extraordinarias, la dispersión espacial y sociológica de las comunidades cantoras hispano-parlantes, la ya larga labor recolectora (desde 1825 hasta el año en curso), la existencia de textos desde el siglo XV al XVII que reflejan con mayor o menor fidelidad estados previos del género, dotan al romancero tradicional de una riqueza informativa difícilmente duplicable en cualquier género tradicional propio de cualquier otra cultura (1997, p. 198).

Este género literário surgido na Castela do século XIV, ou talvez já na centúria anterior, nasceu dos cantares de gesta: os jograis repetiam aqueles trechos de que mais gostava o público e logo aos assuntos da épica castelhana foram incorporados a matéria de França, carolíngia e artúrica, os temas da balada europeia, romances eruditos e trovadorescos, religiosos, satíricos, etc. E já no século XV, antes da invenção de imprensa, este género circulava nas cortes catalã e portuguesa difundido graças ao canto e à música. A pouco e pouco, estes romances foram passando a ser transmitidos pelas classes populares, nas quais o castelhanismo linguístico inicial do género foi-se perdendo em maior ou menor medida conforme às diversas realidades sócio-linguísticas da Hispânia não castelhana. Graças ao teatro de Gil Vicente sabemos como no século XVI a língua portuguesa ia incorporando-se aos textos de acordo com o status social do personagem. Esta expansão do romanceiro castelhano às

outras áreas peninsulares fez com que Ramón Menéndez Pidal lançasse o que ele denominou «o seu dogma»: lá onde se falarem línguas ibero-românicas, o romanceiro tradicional existe (1968, p. 358). Jesús Antonio Cid, hoje presidente da Fundación Menéndez Pidal, questionou há três décadas dito «dogma», uma vez que a presença do romanceiro em terras de língua basca é mínima e superficial (1991, p. 532), além de indicar que a balada eusquérica não recebeu influência do romanceiro castelhano, mas sim da sua homóloga francesa, quer em língua d'oc, quer em língua d'oïl (1985, pp. 345-346), facto que à partida surpreende já que a diferença linguística entre o eusquera e o francês é similar à que existe com o castelhano, além do facto de que uma parte do País Basco espanhol, Guipúzcoa, fazia parte do reino de Castela desde 1200.

Por minha parte, nos últimos tempos também pus em causa dito dogma dado que o romanceiro tradicional é na prática desconhecido em África (deixando de lado os sefarditas do Magrebe), a sua presença é também mínima nas Filipinas, com uma só única versão, enquanto na Ásia portuguesa a presença do romanceiro em português ou nos crioulos asiáticos não é muito maior: pouco mais de uma dezena de versões e fragmentos (Forneiro, 2020, pp. 54-59). Na Iberoamérica a tradição tem, sem dúvida, maior vitalidade do que nesses outros «novos mundos», mas se a compararmos com a europeia e sefardita, é bem pobre: só a Galiza tem muitos mais temas e versões do que a América espanhola e portuguesa juntas. Aliás, ao nosso parecer, o romanceiro tradicional moderno americano se deve mais à emigração portuguesa e espanhola dos séculos XVIII, XIX e até XX que à conservação dos romances que os conquistadores castelhanos e portugueses levaram à América no século XVI. A difusão das línguas espanhola e portuguesa em terras americanas teve lugar de maneira generalizada após as independências, muito mais tarde de que o romanceiro gozasse do favor das classes sociais mais altas na segunda metade do século XV e durante todo o século XVI; no século XVII essas camadas sociais foram perdendo o interesse pelo género romancístico, até ao seu esquecimento no século XVIII, tendo sido conservado no saber dos camponeses de Espanha e Portugal e das comunidades urbanas dos judeus sefarditas de Oriente e do Magrebe e dos ciganos da Baixa Andaluzia.

E na Galiza? Quando chegou o romanceiro ao noroeste peninsular? O abandono do cultivo literário na língua autóctone que já teve lugar na Idade Média, a falta de corte e a escassa presença de escritores galegos na literatura espanhola no fim desse período e durante a Época Moderna mal fornecem dados sobre a existência do género na Galiza. O poeta Juan Rodríguez del Padrón, que viveu na primeira metade do século XV, foi o primeiro colector conhecido de romances, pois a ele foram atribuídos três romances do *Cancionero de Londres* (1500), mas o facto de ele ter vivido boa parte da sua vida fora das terras galegas não nos permite considerar que esses textos fossem com

certeza obtidos na Galiza. Mais tarde, Lope de Vega escreveria um romance de atmosfera cavaleiresca e carolíngia num misto de castelhano e galego-português, supomos que imitando assim os romances galegos que viria a ouvir. Aqui devemos lembrar que Lope era um magnífico conhecedor e imitador do estilo popular, que possivelmente esteve na Galiza para embarcar na Armada Invencible, e que conhecia e prezava a literatura portuguesa, especialmente da obra de Luís de Camões.

Seja como for, podemos imaginar que os romances castelhanos já estavam no noroeste peninsular desde o século XV. Temos diversas razões para acreditar que foi assim. Primeiramente, porque se o romanceiro já era conhecido nos reinos de Portugal e na Catalunha nas últimas décadas da Idade Média pelas classes mais altas, com maior razão estaria presente nas terras galegas, que faziam parte do reino castelhano desde muito antes. Por outro lado, a forma romancística foi empregue pelos escritores em galego do século XVIII e pelos primeiros autores oitocentistas em língua galega quando queriam imitar ou recriar o mundo e as formas literárias populares. Finalmente, a tradição romancística galega, descoberta nos meados do século XIX e explorada até ao presente, é tão rica como a das terras vizinhas com que forma «região Noroeste romancística» que além da Galiza e do norte português está integrada pelas Astúrias, Cantábria Leão, Samora, norte de Burgos e Palência, área que se caracteriza por ser a que conserva mais temas e versões, incluídos os temas mais antigos do romanceiro pan-ibérico.

Dentro desta região, provavelmente a maior singularidade que apresenta a Galiza é a linguística. Como indicámos antes, o romanceiro tradicional reflecte a história sócio-linguística dos países em que este género teve uma vida plurissecular. Desta maneira, Portugal (independente desde 1640) oferece hoje um romanceiro que, com muito poucos romances autóctones, embora transmitido em português, apresenta alguns castelhanismos esparsos, conservados sobretudo pela rima. Nas áreas fronteiriças os populares portugueses também conhecem versões em castelhano ou em *portunhol*. Na Catalunha (que perdeu o autogoverno e a oficialidade do catalão em 1714) o maioritário repertório romancístico castelhano está acompanhado de temas autóctones catalães e de origem francesa; no entanto, em termos linguísticos, o romanceiro catalão conserva em grande medida o castelhanismo originário que mesmo alargou para os romances não castelhanos, mas apesar disto tudo o catalão é a língua predominante do género. O romanceiro da Galiza, além de carecer de temas próprios, caracteriza-se por a língua autóctone ter uma participação bem reduzida nos romances, menos de 25%, enquanto nas áreas de falas astur-leonesas e aragonesas, a incorporação destas ao romanceiro tradicional é mínima.

Portanto, o romanceiro da Galiza é linguisticamente castelhano, facto que contrasta com os outros géneros da literatura tradicional galega, em que a língua de Castela tem uma presença pontual, presença que aumentou exponencialmente nas últimas décadas. Esta associação da língua castelhana com os romances (que já vimos que também acontece no Catalunha) é tão marcada que os populares galegos quando tradicionalizaram alguns romances de cego não o fizeram na sua língua quotidiana, como seria lógico, mas em castelhano.

A reduzida percentagem da língua autóctone e a mistura lingüística, o *castrapo*, que encontramos no romanceiro galego tiram-lhe validade lingüística, literária e cultural? Rotundamente não, muito pelo contrário: os romances galegos são um elemento incontornável para o conhecimento da história sócio-lingüística, literária e cultural da Galiza. Assim, o *castrapo* lingüístico dos romances galegos (talvez mais dificilmente descritível que o *code-switching* das comunidades de fala plurilingues) apresenta a a mesma qualidade e funcionalidade literária que um romance obtido, por exemplo, em Burgos, no Puerto de Santamaría, Colômbia, Brasil, Sarajevo, Casablanca, Esmirna ou no Algarve. Por outro lado, essa língua galega que aparece nos textos não é devida apenas à incompetência na língua espanhola, mas ao propósito de a incorporar aos textos para assim melhor os integrar na comunidade que os transmite. Por isso, o escasso galeguismo lingüístico que encontramos nos romances galegos muitas vezes apresenta traços bem afastados do castelhano, já que os textos não estavam destinados a serem comunicados a um público alheio à comunidade tradicional, daí que neles se encontrem não poucos galeguismos de grande interesse em todos os níveis da língua: do fonético ao sintáctico, do morfológico ao lexical (2004, pp. 69-112). Para além disso, o contacto das línguas no romanceiro da Galiza oferece a amostra mais rica de interferências entre os dois idiomas românicos mais falados no mundo: o espanhol e o galego-português (Forneiro, 2004, pp. 113-180).

De acordo com a presença das duas línguas podemos classificar os romances tradicionais galegos em seis grupos (Forneiro, 2000, pp. 133-201). Os dois primeiros estariam formados por aqueles temas, na verdade poucos, que apresentam as suas versões em castelhano ou em galego. A dezena de temas romancísticos sem um vocábulo da língua autóctone (mas algum com traços próprios do castelhano da Galiza) está composta por romances raros na tradição galega, testemunhados na maioria deles por um único texto ou por poucas versões. Os temas em galego não estão isentos de castelhanismos e ainda são menos de uma dezena, trata-se de romances bem presentes na tradição transmontana ou bem de temas de assunto pastoril ou burlesco, que ficam nas margens do género romancístico pela sua escassa variação. Um terceiro grupo estaria formado por aqueles romances que oferecem escassos galeguismos esparsos, interferências lingüísticas originadas pelo deficiente

conhecimento do castelhano, portanto sem que pareça que exista intenção de introduzir o galego nos textos. Aqui deparamos com muitos temas mas com não muitas versões, facto que poderia indicar a sua decadência ou, antes, a sua recente incorporação ao saber tradicional galego, como seria o caso de muitos romances vulgares tradicionalizados. Neste grupo também encontramos muito romanceiro religioso, mais um facto que demonstra o papel castelhanizador que jogou a Igreja na Galiza durante séculos.

Nos outros três grupos a participação da língua galega é bem mais interessante. O quarto grupo, também numeroso, seria o dos romances que apresentam versos ou partes galeguizadas, isto é, os que se caracterizam pela estabilidade do seu galeguismo lingüístico, ainda que algumas das suas versões possam estar em castelhano ou com alguns galeguismos assistemáticos e esparsos. Aqui é preciso apontar que a inexistência de uma «uniformidade espiritual» das comunidades tradicionais da Galiza, concretizada numa galeguização semelhante nos romances de todo o território, é indicativa de que o fator geográfico também tem a ver com o grau de incorporação da língua galega aos textos. No quinto grupo encontram-se não poucos romances em que o convívio do castelhano e do galego salienta antes pela variedade de formas que pela sua estabilidade; assim, alguns temas foram recolhidos na Galiza em textos que vão do castelhano até ao galego passando por misturas diversas, enquanto outros carecem de versões monolíngues, mas oferecem diferentes graus de *castrapo*. Finalmente o último grupo, integrado por uma dezena de romances seria o de «língua híbrida», neles a mescla é tal que nalguns versos resulta difícil estabelecer em que língua estão expressos e a participação do galego até pode superar ao castelhano. A maioria destes temas apresenta duas características que, ainda que não sejam exclusivas, servem para os singularizar dentro do romanceiro da Galiza: a primacia do diálogo e uma extensão média ou longa. Segundo Marti de Riquer a maior catalanização dos romances era devida a uma vida tradicional mais longa, no caso galego, ao meu parecer, este critério não me parece assim tão certo, mas é verdade que os textos que oferecem um sabor mais arcaico da tradição oral galega apresentam esta língua híbrida como são as versões de *Flores e Brancaflor* e de *Celinos* ou os tipos velhos de romances como a *Má sogra* ou a *Donzela guerreira*.

Além da maior ou menor presença da língua autóctone nalguns romances da tradição oral da Galiza, alguns contextos favorecem a penetração do galego nos textos. Deste modo, a língua galega costuma aparecer no léxico vinculado à vida quotidiana: as fainas agrícolas, o meio natural, animais domésticos e selvagens, ou os jogos populares. Também a fim de aproximar os textos à cultura da comunidade deparamos com uma maior presença do galego nos diálogos entre os personagens, contrastando assim com o castelhano da narração. E este contraste entre línguas é um recurso literário mais

dos romances tradicionais galegos, daí que se empregue o galego quando se quer enfatizar uma afirmação ou um facto, ou nos momentos de maior tensão narrativa. Igualmente, a língua galega fica incorporada nos romances nos dois lugares privilegiados para a dupla abertura que caracteriza o texto tradicional (abertura tanto no nível de expressão quanto no nível do conteúdo), isto é, no princípio e, sobretudo, no final dos romances. Por último, a língua galega sói estar presente nos textos romancísticos galegos nas denominadas sequências temáticas: enumerações que se repetem de modo similar às construções paralelísticas da canção de amigo (Forneiro, 2000, pp. 203-230).

Diego Catalán indicou que os romances antes de serem orais são memoriais, uma vez que o seu aprendizado não se limita ao recorde do tema, do léxico e das regras do género como na balada jugoslava, pois os romances são decorados de maneira completa, frase a frase e verso a verso, não retendo simplesmente o esquema narrativo. Este conservadorismo do género favorecerá a conservação de elementos arcaicos e da língua originária do género, mas como apontou o próprio Catalán:

El romance tradicional es un sistema abierto (no un organismo o estructura cerrada), tanto verbalmente, como poéticamente, como narrativamente, y que su evolución depende de la adaptación de ese sistema abierto o subsistema (poema) al ambiente lingüístico, estético y ético del grupo humano en que se canta, se reproduce (Catalán, 1997, p. 52)

127

Esta tensão entre conservadorismo e inovação levou a estudiosa Ana Valenciano a caracterizar o romanceiro tradicional como uma «re-creación conservadora» (1992, p. 40).

Deste jeito, nos textos romancísticos incorporava-se a realidade material e cultural das comunidades que os transmitiam e estas, de acordo com as suas ideias e sensibilidades, davam «soluções» aos conflitos que colocam os romances tradicionais: o amor entre pessoas de diferentes classes sociais, o adultério, a violação dum irmão pela sua irmã, o abuso sexual dum filho pelo seu pai, o despeito amoroso, o abuso do poder, etc. Além destes recursos comuns que acabámos de assinalar, a incorporação do idioma autóctone foi mais um elemento de apropriação dessas canções narrativas de origem castelhana no saber tradicional das outras culturas ibéricas com língua própria, como a galega, por isso a tradução seria um elemento mais para a integração cultural. Aqui vem mesmo a calhar o conceito de tradução do teórico da literatura francês Henri Pageaux, para quem na tradução literária (que condiz com a definição de Ana Valenciano anteriormente referida) deve manter-se a alteridade («traduire, c´est un certain respect du texte autre qu´il faut comprendre, prendre avec soi, mais auquel il faut conserver son infrangible

originalité, son alterité») (1994, p. 42) e, ao mesmo tempo, integrar o texto original na cultura do país tradutor («D´une façon ou d´une autre, le text traduit conserve certaines marques étrangères et il tend à se fondre dans la production littéraire du pays traducteur, dans la «culture-cible»») (1994, p. 41). Alteridade que o romanceliro da Galiza conservou, fundamentalmente, mantendo a língua original do género, uma vez que a língua do texto literário é uma outra coisa diferente dos registos da língua do dia a dia, e ao mesmo tempo incorporou a língua galega junto a outros recursos para assim o integrar plenamente no património cultural das diversas comunidades da Galiza.

Para finalizar sirva como exemplo da mistura lingüística do romanceliro da Galiza a seguinte versão do romance de *Celinos*, um dos temas que apresentam percentagens equivalentes de castelhano e galego. Este texto foi obtido em 1982 em Pedrafita do Cebreiro (Lugo) de uma senhora de 82 anos, por uma das equipas do Seminario Menéndez Pidal da Universidad Complutense de Madrid, que no fim da década de 70 e nos inícios da década de 1980 realizaram trabalhos de campo por diversas comunidades autónomas, incluída a Galiza. No momento da gravação era a primeira vez que se tinha constância da existência deste tema na tradição oral galega; prova disto é o entusiasmo contido de Diego Catalán, diretor na altura do Seminario Menéndez Pidal, que fazia parte da equipa que recolheu esta versão. Este instituto universitário voltaria a recolher uma nova versão deste romance no ano seguinte também em Pedrafita, mas este tema romancístico já tinha sido obtido na primeira década do século XX por Víctor Said Armesto, quem coligiu uma versão no Bolo (Ourense) e outra também no concelho de Pedrafita, textos que só foram conhecidos a partir de 1998 com a publicação do inédito *Poesia Popular Gallega*, obra preparada mas não acabada por Said.

Este tema romancístico, do qual não há abonações antigas, apenas foi recolhido na tradição moderna no noroeste peninsular, em *Castilla la Vieja*, nas ilhas Baleares e junto dos sefarditas de Oriente, e deriva do cantar francês do século XIII *Beuve de Hantone*, concretamente do capítulo primeiro do poema, em que a mulher do velho Hantone prepara com o seu amante a morte do marido, coisa que conseguem. A tradição do noroeste peninsular elimina a alusão à diferença de idade (exceto na ourensana do Bolo), que conservam as versões castelhanas e sefarditas, e em todos os textos da tradição moderna o esposo vence o amante à diferença do texto medieval em que acontecia o contrário. É um romance rico em simbolismos (caça do cervo) e indícios (gravidez da noite de Natal) e que termina na maioria das suas versões peninsulares com a morte da adúltera e do amante. Assim, este tema seria mais um exemplo do tratamento do adultério no romanceliro ibérico que se costuma «solucionar» com a morte da adúltera, claro, pois os romances apesar de terem sido transmitidos sobretudo por mulheres, nada tem a ver com discursos «antipatriarcais» hoje

na moda; esta solução trágica, característica do romancero ibérico, contrasta, por exemplo, com o tratamento do adultério na balada francesa, que é abordado de maneira cômica.

Celinos

SEIXO (concelho de Pedrafita do Cebreiro, Lugo), cantada por Emilia López Fernández, de 82 a.

Recolhida por Ana Beltrán, José Antonio Blanco, Diego Catalán, Olimpia Martínez e Teresa Meléndez no dia 22 de julho de 1982. *Encuesta Noroeste 82* 4.22-7. 1/B 2 e 4 (Forneiro e Ossa, 2019, pp. 121-123).

	¿Tú que tienes, condesiña,	que no cesas de llorar?
2	– Yo qué he de tener, marido, ya sabes que estoy encinta	para ti ningún pesar: da noite da Navidad.
4	–Ya sabes que estás encinta, ¿se queres caza do monte	tratarás de te cuidar: o queres pesca do mar?
6	–Non quero caza do monte non quero pesca do mar,	que tu a vaias cazar, que tu a vaias pescar;
8	e nos montes de Celiños se no me traes a cabeza,	un ciervo se suele andar, malparir o reventar,
10	e se ma has de traguer, – E se non hei levar armas,	armas non has de levar. trampa me queres armar.
12	– Non che quero armar trampa Deixara as armas da casa,	nin tampouco falsedad.– outras novas foi comprar.
14	De llegado a aquel v(u)alle A cabeza de Celiños	empezar a pelear. pronto cayera no chao;
16	la cogió por los cabellos –Toma a caza, condesiña,	e a la condesa la trago. que me mandaches buscar.
18	–De tres hermanos que tiene[s] –Pues que pase, que non pase,	así non che ha de pasar. tu, razón non lles has dar.–
20	Le quitara la cabeza, –i-E besaivos e abrazaivos,	los pusiera par e par. ya ahora donvos lugar.

Bibliografía

Catalán, Diego (1997) 'El romancero tradicional, un sistema abierto'. *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI, pp. 89-110.

- Catalán, Diego (1997) 'La experiencia del acto recolector y la comparación intertextual en los estudios del romancero'. *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI, pp. 197-212.
- Cid, José Antonio (1985) 'Estudios sobre la balada vasca. 1: Peru Gurea y sus paralelos románticos', *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»* 19(2), pp. 289-253.
- Cid, José Antonio (1991) 'El romancero en Vizcaya: 1). Una encuesta en Guernica (1920-1921). Menéndez Pidal, el romancero, y los nacionalismos ibéricos', em Lacarra, J. A. e Ruiz Arzalluz, I. (ed.) *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo» Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum* (XIV), pp. 527-552.
- Custódio, Idalia, Cardigos, Isabel e Farinho Galhoz, Maria Aliete (2004) *Contos. Património Oral do Concelho de Loulé*, vol. I. Loulé: Câmara Municipal de Loulé.
- Forneiro, José Luis (2000). *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*. Oiartzun: Sendoa.
- Forneiro, José Luis (2004). *Allá em riba un rey tinha una filha. Galego e castelhana no romanceiro da Galiza*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- Forneiro, José Luis e Ossa, Sergio de la (2019) *Romanceiro tradicional. Breve antología das recolhas do Seminario Menéndez Pidal na Galiza (1977-1983)*. Santiago de Compostela: ACentral Folque.
- Forneiro, José Luis (2020) 'El romancero tradicional ibérico en el Asia Portuguesa y «el dogma» de Ramón Menéndez Pidal', *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal* (III), pp. 43-65.
- Jakobson, Roman (e Bogaryrev, Petr) (1977) 'El folklore como forma específica de creación', em Jakobson, R. (ed.) *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 900-913.
- Juaristi, Jon (1987) *Literatura vasca*. Madrid: Taurus.
- Massot Muntaner, Josep (1959-1960) 'Aportació al estudi del romancer balear', *Estudis Romanics* (VII), pp. 63-155.
- Meléndez, Hayes T. (1977) *A Study of a Ballad: The continuity of «El caballero burlado»*. Ph. D. Diss. San Diego: University of California.
- Menéndez Pidal, Ramón (1968) *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, t. I. Madrid: Espasa Calpe S. A.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994) *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- Riquer, Martí de (1964) *La Decadència. Història de la Literatura Catalana* (III). Espluges de Llobregat: Ariel.
- Steiner, George (2016) *Un largo sábado. Conversaciones con Laure Adler*. Madrid: Siruela.

Steiner, George (2020) *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Ediciones Siruela.
Valenciano, Ana (1992) 'Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral: épica yugoslava versus romanceliro hispánico', em Garza, B. e Jiménez de Báez, Y. (eds.) *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: Colegio de México, pp. 33-40.

Ecopoesía e tradución: *Un Edén diferente*

Manuela Palacios González

O día un de decembro de 2021 presentouse, na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago, no marco das *Xornadas á volta de tradución*, a antoloxía *A Different Eden. Ecopoetry from Ireland and Galicia / Un Edén diferente. Ecopoesía de Irlanda e Galicia* (2021), coordinada por Keith Payne, Lorna Shaughnessy e Martín Veiga. Esta escolma é un dos resultados do proxecto de investigación *O tropo animal* levado a cabo principalmente por investigadoras das tres universidades galegas e do que forma parte o poeta e profesor Martín Veiga, un dos coordinadores desta antoloxía e Director do Irish Centre for Galician Studies de University College Cork en Irlanda.¹ Por outra parte, Keith Payne é, ademais de poeta irlandés, tradutor independente, cunha ampla experiencia traducindo poesía galega en extensas escolmas como *Six Galician Poets* (Palacios, 2016) e poemarios individuais como *Diary of Crosses Green* de Martín Veiga (2018) e *The Desert* de María do Cebreiro (2019). No que concirne a Lorna Shaughnessy, trátase dunha poeta irlandesa e tradutora dos, entre outros, poemarios de Manuel Rivas *The Disappearance of Snow* (2013) e *The Mouth of the Earth* (2019). Shaughnessy é, así mesmo, profesora de estudos hispánicos en NUI Galway e coordinadora do equipo de tradución *Crosswinds* da mesma universidade, do que forman parte investigadoras, poetas e tradutoras de Galicia e Irlanda entre as cales figuran os coeditores de *A Different Eden / Un Edén diferente*, Keith Payne e Martín Veiga. É importante salientar a longa experiencia de traballo compartido entre os tres coordinadores da

¹ Tanto a antoloxía *A Different Eden / Un Edén diferente* como este artigo que a analiza son resultados do proxecto de investigación *O tropo animal: unha análise ecofeminista da cultura contemporánea de Galicia e Irlanda* (PGC2018-093545-B-I00 MCIU / AEI / FEDER, UE).

antoloxía, o cal sen dúbida favoreceu o labor de selección, a coherencia na edición, así como a diversidade nos recursos de financiamento e difusión da escolma.

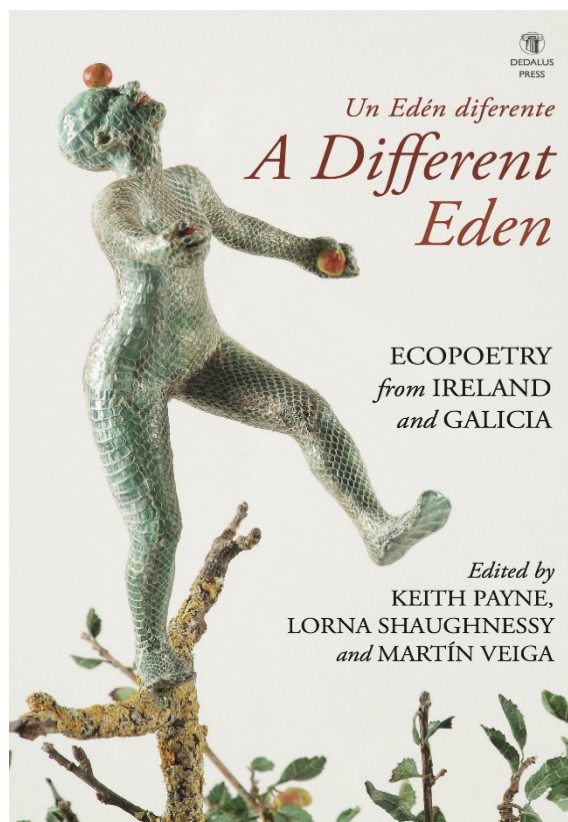


Figura 1. Portada da antoloxía *A Different Eden. Eco-poetry from Ireland and Galicia / Un Edén diferente. Eco-poesía de Irlanda e Galicia* (2021)

Hase mencionar tamén que, para a selección de poemas gaélicos, os coordinadores contaron co inestimable asesoramento de Simon Ó Faoláin, poeta en lingua irlandesa que conta tamén cun poema nesta escolma. No tocante ao inxente e esixente labor de tradución, cómpre deixar constancia de que a poesía galega foi traducida ao inglés por Keith Payne e a poesía irlandesa, tanto en inglés como en irlandés, foi traducida cara ao galego polo poeta, novelista e tradutor Isaac Xubín. Inclúense tamén nesta escolma as traducións inglesas, realizadas pola poeta e tradutora canadense Erín Moure, de dous poemas galegos de Chus Pato. O público lector pode confiar en que se trata de traducións todas elas de gran solvencia e, máis aínda, de sumo acerto literario. Poderíamos preguntarnos se é preciso que sexa poeta quen traduce poesía, ou se abundaría cunha persoa especializada en tradución entre as linguas de traballo. A este respecto Keith Payne fai a seguinte reflexión:

Ser poeta e creador é, polo menos no meu caso, algo esencial no labor de tradución poética. Estamos a crear un poema e, polo tanto, debemos apelar ás técnicas poéticas ao noso dispor e non soamente a cuestións de lingua. A noción de *fidelidade* sufriu moito uso e abuso. Deberíamos ter en consideración a fidelidade á poesía, ao poema, á experiencia do poema, ás lectoras, á longa historia de experiencias poéticas nas dúas linguas, ás sutilezas sociais arredor do poema e a súa tradución, e non limitarnos á cuestión lingüística. (Payne, 2022)

Tal e como indica o subtítulo da escolma, *A Different Eden / Un Edén diferente* presenta a ecopoesía actual máis relevante de Irlanda e Galicia mediante unha coidada selección de trinta e oito poetas actualmente en activo —quinze de Galicia, dos cales nove son mulleres, e vinte e tres de Irlanda, dos cales trece son mulleres, cifras que evidencian a decidida vontade de representar a incontestable incorporación e as imprescindibles achegas das mulleres poetas aos seus respectivos sistemas literarios. En calquera caso, como afirma a poeta e coordinadora do volume Lorna Shaughnessy: «a abundancia e calidade de ecopoemas por parte tanto de escritores como de escritoras fixo que o criterio de equilibrio de xénero fose doado de atender» (2022).

A disposición dos poemas está en formato bilingüe, coa versión galega — tanto se é un orixinal como unha tradución— na páxina esquerda e a versión inglesa ou irlandesa —en gaélico— na páxina dereita, colocación que ten sentido por se tratar dun libro publicado en Irlanda, país cunha sólida tradición tanto de publicación como de lectura de poesía. Por outra parte, así como a selección de poesía galega segue o criterio filolóxico de incluír exclusivamente poemas en galego — e aquí podería influír a súa condición de cultura minorizada que precisa dun maior esforzo de difusión, especialmente a nivel internacional— a selección de poesía irlandesa obedece tanto a unha realidade sociolingüística diferente, de asoballante predominio da lingua inglesa, como a unha concepción máis flexible e ampla da categoría «poesía irlandesa», que incorpora a poetas tanto de expresión inglesa como gaélica, da República de Irlanda e de Irlanda do Norte, así como a poetas nadas fóra da illa. Sobre esta diferenza ao respecto do que se inclúe e exclúe nas literaturas nacionais, pronúnciase Keith Payne:

¿É, acaso, o feito de que consideremos *irlandesas* a aquelas poetas nadas noutros países, pero residentes en Irlanda, un exemplo das nosas conviccións poscoloniais ou é simplemente un exemplo máis da hexemonía do inglés? Penso, por exemplo en poetas como Grace Wells, Adam Wyeth, Mark Roper —hai moitas máis— así como toda a cohorte de poetas *irlandesas de adopción* como as incluídas nas antoloxías *Writing Home. The*

'New Irish' Poets (Boran e Enyi-Amadi 2019) e *Landing Places. Immigrant Poets in Ireland* (Bourke e Faragó 2010). ¿Redundaría en beneficio ou en prexuízo da lingua galega o feito de abriremos os parámetros do que é *poesía galega*? Se cadra, un punto de partida podería ser, como fai Luz Pichel, cuestionar o patrón ouro da variedade normativizada. (2022)

Por outra parte, os cinco poemas en irlandés recollidos en *A Different Eden / Un Edén diferente* corroboran, coa súa escaseza, o carácter minorizado da lingua e a literatura gaélica en Irlanda. Son poemas que, amais da tradución cara ao galego, van acompañados dunha tradución literal ao inglés, o cal é síntoma do grao de descoñecemento da lingua irlandesa tanto entre o público galego como, de xeito especialmente preocupante, entre o público irlandés. En calquera caso, a visibilización nesta antoloxía das dúas linguas máis vulnerables —irlandés e galego—, no lugar de simplemente presentar todos os textos na súa versión inglesa, é unha decisión acertada e oportuna por parte dos coordinadores da escolma, pois como argumenta Lorna Shaughnessy:

Sempre foi a nosa intención que o libro se puidese distribuír tanto en Galicia como en Irlanda, para podermos aprender da poesía escrita na outra comunidade e reflexionar sobre as semellanzas e diferenzas na nosa relación co medio natural. Eramos así mesmo conscientes das escasas traducións que se publican ou len en Irlanda, onde predomina a literatura anglófona. Como poetas e tradutoras, queremos lembrarlle ao público lector anglófono que existen literaturas extraordinarias noutras linguas cuxa lectura arrequecerá a nosa sensibilidade. (2022)

Unha cuestión de gran relevancia é a orientación temática da antoloxía, xa que se presenta desde o propio título como «ecopoesía». Ao se tratar de dúas nacións como Irlanda e Galicia, cunha longa e vizosa tradición de literatura sobre o territorio, a paisaxe costeira e de interior, así como do mundo rural, cabe preguntármonos sobre a diferenza entre esa tradición e o que aquí se define como ecopoesía. A sucinta pero reveladora introdución de *A Different Eden / Un Edén diferente*, asinada polos tres coordinadores, fornécenos un posible criterio para identificar este subxénero emerxente: «a crecente conciencia sobre a fragilidade dos ecosistemas que habitamos» (Payne et al., 2021, p. 10). Efectivamente, chegamos a un punto no que é difícil relacionármonos coa natureza máis-que-humana sen decatármonos da súa vulnerabilidade. Lorna Shaughnessy precisa que seleccionaron poemas que «cuestionan as relacións que hoxe en día mantemos co medio ambiente ou, polo menos, poñen de relevo certas complexidades, inconsistencias e falsificacións nestas relacións» (2022). Isto non quere dicir que se trate exclusivamente de poesía

sobre desastres medioambientais e, de feito, a antoloxía dedica simplemente unha, das cinco partes das que consta, á denuncia do maltrato á natureza máis-que-humana baixo o título «Que foi o que fixestes co mundo?». As restantes seccións tratan a complexa relación entre linguaxe e natureza —«Aprendendo a ladrar»—, a crítica ao antropocentrismo —«Cando non eramos o centro do universo»—, a realidade non falsificada do medio rural —«Non hai terra mítica»— e, finalmente, unha sección esperanzadora para pechar a antoloxía na que se propoñen xeitos alternativos de estarmos no mundo —«Un Edén diferente».

Unha pregunta inevitable é a de por que comparar Galicia con Irlanda. A elaboración do discurso sobre a irmandade das dúas nacións en base a unha suposta pertenza común á etnia e cultura celtas fíxose especialmente visible a mediados do século XIX e experimentou outro pulo importante coa Xeración Nós nas primeiras décadas do XX (Pozo Garza, 2010). Da percepción xeneralizada de afinidade entre Galicia e Irlanda escribira, desde fóra de Galicia, Federico García Lorca: «Como esto es irlandés es casi gallego» (cit. en Serra Porteiro, 2021, p. 213) e, xa en tempos recentes, tamén o fixo Camilo Franco na súa crítica do teatro irlandés na escena galega: «Cando un galego asoma a cabeza para buscar un país no horizonte internacional o primeiro que ve é Irlanda» (cit. en Serra Porteiro, 2021, p. 1).

No que concirne á ecopoesía de Galicia e Irlanda, a introdución da escolma ofrece, doutra volta, información reveladora ao salientar tanto as semellanzas xeográficas, históricas, económicas, sociais e culturais como as diferenzas «nos modos en que nos relacionamos coa terra e coas distintas formas de vida coas que poboamos a nosa contorna» (Payne et al., 2021, p. 10). Esta introdución advirte así mesmo que a crise medioambiental transcende as fronteiras nacionais e que «a pesar de que é esencial que comprendamos as presións sobre os ecosistemas máis pequenos, é igualmente importante que miremos máis alá da nosa contorna inmediata e aprendamos os uns dos outros para facer fronte aos desafíos» (Payne et al., 2021, p. 12). Esta atención simultánea ao local e ao global resulta de suma importancia para o ecoloxismo e apuntala os principios da ecopoesía, para a que a benquerenza dun humilde labrego galego pola súa vaca, como a expresada no poema «Munguir» de Emilio Araújo, é igualmente importante que a extinción dunha especie no planeta, como refire Grace Wells no seu poema «Cando os animais marchan levan a súa menciña con eles».

Hai antecedentes de ecopoesía na literatura galega —fundamentalmente a raíz da catástrofe ambiental causada polo afundimento do Prestige en 2002 (entre outros, V.V. A.A. 2008), pero tamén relativa ao ecocidio causado polos monocultivos de eucaliptos, os incendios nos montes galegos, as instalacións de extensos parques eólicos, etc.— e haina, así mesmo, na poesía irlandesa,

onde recentemente saíron publicadas antoloxías como *The Word Ark. A Pocket Book of Animal Poems* (Boran, 2020) ou *Empty House. Poetry and Prose on the Climate Crisis* (Kinsella e O'Mahoney, 2021), pero podemos afirmar que o subxénero da ecopoesía aínda está nunha fase emerxente nos dous países. Por esta razón, *A Different Eden / Un Edén diferente* é unha escolma imprescindible tanto pola súa aproximación comparativa internacional a través da tradución como pola súa identificación da pluralidade de ángulos posibles desde os cales podemos abordar a relación entre a natureza humana e a máis-que-humana.

Tradución e ecoloxía están máis relacionadas do que podería parecer a simple vista e a introdución de *A Different Eden / Un Edén diferente* salienta os seus nexos:

A xénese dun movemento internacional comprometido co ambiente sería imposible sen a tradución do coñecemento científico e vernáculo sobre diversas realidades ambientais do planeta. Os tradutores sempre estiveron comprometidos co tema da extinción: a desaparición en curso de idiomas é un subproduto da degradación ambiental que nos legaron séculos de prácticas económicas coloniais, neocoloniais e neoliberais. Este fenómeno é moi familiar para os poetas que escriben en linguas *minorizadas*, como o galego ou o irlandés, cuxa práctica creativa preserva a biodiversidade lingüística das literaturas, tanto as nacionais como as internacionais. (Payne et al., 2021, p. 10)

138

Un aspecto especialmente orixinal de *A Different Eden / Un Edén diferente* é o feito de que no índice non se identifican os nomes das autoras, algo que si se fai no corpo principal de poemas e no paratexto final «Credits and acknowledgements». A pesar de que esta estratexia dificulta en certa medida a localización dos poemas por autora, resultan de moito interese, mesmo de relevancia ecolóxica, as reflexións que provoca este recurso, polo xeito no que incide na crítica ao antropocentrismo: «pasar do ego ao eco» (Payne et al., 2021, p. 14). Igualmente orixinal e suxestiva é a disposición dos poemas, non por linguas ou sistemas literarios, senón por temas, intercalando poemas galegos e irlandeses afíns, o cal constitúe tamén un xeito de desafiar fronteiras nesta crise ecolóxica de alcance global. A este respecto afirma Lorna Shaughnessy:

Un dos aspectos máis fascinantes na edición da antoloxía foi descubrir como os poemas *falaban* entre si, polo ton, o tema ou os leitmotivs. Nós queriamos animar as lectoras a que relacionen os poemas galegos e irlandeses, ben polas semellanzas ou polas diferenzas. A subdivisión do libro en seccións temáticas, no lugar de facelo por linguas, permitiunos

destacar esas relacións, o cal favorece, na nosa opinión, unha experiencia lectora máis rica. (2022)

O pensamento occidental adoitou, tradicionalmente, centrarse na capacidade da linguaxe verbal dos humanos para diferenciarlos da natureza máis-que-humana e, en concreto, dos animais non-humanos. Porén, é esta mesma linguaxe a que empregamos, con maior ou menor fortuna, para referirmonos á natureza. A tradución traballa tamén coa linguaxe e engade un elemento de complexidade na nosa relación co mundo natural: acaso cando lemos a palabra «pantano» podemos imaxinar un «bog» irlandés? En realidade, o léxico que designa características do territorio, da paisaxe ou do mundo animal varía notablemente incluso dunha zona xeográfica a outra dentro dun mesmo país; canto máis o fará dun país a outro. Ao salientar as diferenzas e limitacións na capacidade referencial da linguaxe, a tradución pode cuestionar tamén o noso logocentrismo e o especismo concomitante que sitúa o animal humano nunha posición superior á do alter-humano. Unha sección especialmente anovadora da antoloxía *A Different Eden / Un Edén diferente* é, precisamente, a primeira —«Aprendendo a ladrar»— sobre a relación entre a linguaxe verbal humana e o mundo natural, con poemas como o de Olga Novo «29 de xaneiro do 2002», que comeza coa frase que titula a sección: «querida mamá: estou aprendendo a ladrar» e remata cunha voz poética que se metamorfosea en voz canina: «vou eu vou / outa / outa / ouh ...» (Payne et al., 2021, pp. 30-37).

Para finalizar, cómpre salientar que o papel da tradución á hora de combater o narcisismo etnocéntrico ten o seu paralelo na perspectiva ecocrítica, a cal combate esoutro narcisismo: o de quen ao contemplar a natureza soamente ve o seu propio reflexo antropocéntrico. *A Different Eden / Un Edén diferente* convidanos a apreciar as vizosas particularidades de ecosistemas grandes e pequenos, locais e foráneos, nunha celebración gozosa da diversidade.

Bibliografía

- Boran, Pat (ed.) (2020) *The Word Ark. A Pocket Book of Animal Poems*. Dublín: Dedalus Press.
- Boran, Pat e Enyi-Amadi, Chiamaka (ed.) (2019) *Writing Home. The 'New Irish' Poets*. Dublín: Dedalus Press.
- Bourke, Eva e Faragó, Borbála (ed.) (2010) *Landing Places. Immigrant Poets in Ireland*. Dublín: Dedalus Press.
- Kinsella, Alice e O'Mahony, Nessa (ed.) (2021) *Empty House. Poetry and Prose on the Climate Crisis*. Aille, Inverin: Doire Press.

- Rábade Villar, María do Cebreiro (2019) *The Desert*. Trad. Keith Payne. Swindon, UK: Shearsman Books.
- Palacios, Manuela (ed.) (2016) *Six Galician Poets*. Trad. Keith Payne. Todmorden, UK: Arc Publications.
- Pozo Garza, Luz (2010) «Preface», en Nogueira, M^a X., Lojo, L. e Palacios, M. (ed.) *Creation, Publishing and Criticism. The Advance of Women's Writing*, Nova York: Peter Lang, pp. XI-XVII.
- Payne, Keith, Shaughnessy, Lorna e Veiga, Martín (ed.) (2021) *A Different Eden. Ecopoetry from Ireland and Galicia / Un Edén diferente. Eco poesía de Irlanda e Galicia*. Dublín: Dedalus Press.
- Payne, Keith (2022) Mensaxe electrónica en correspondencia privada con Manuela Palacios, con data de 04/01/2022. Reproducida con permiso do autor.
- Rivas, Manuel (2013) *The Disappearance of Snow*. Trad Lorna Shaughnessy. Swindon, UK: Shearsman Books.
- Rivas, Manuel (2019) *The Mouth of the Earth*. Trad Lorna Shaughnessy. Swindon, UK: Shearsman Books.
- Serra Porteiro, Elisa (2021) *Performing Irishness. Irish Drama on the Galician Stage*. Oxford: Peter Lang.
- Shaughnessy, Lorna (2022) Mensaxe electrónica en correspondencia privada con Manuela Palacios, con data de 19/01/2022. Reproducida con permiso da autora.
- Veiga, Martín (2018) *Diary of Crosses Green*. Trad Keith Payne. London: Francis Boutle Publishers.
- V.V. A.A. (2008) SEMPREMAR. cultura contra a burla negra. Santiago de Compostela: Asociación Cultural Benito Soto.

V

Propostas para unha tradución ao galego

Tres poemas da lírica grega arcaica: fragmentos 1 e 2 de Mimnermo de Colofón e fragmento 1 de Semónides de Amorgos

Esteban Decabo Nogueira

1. Introducción

Aproveito estas liñas para expresar o meu agradecemento, en primeiro lugar, á organización deste volume por nos brindar a todos os estudantes a oportunidade de participar nel e dar así visibilidade ás nosas modestas contribucións, e, dun xeito especial, á profesora Amelia Pereiro, da área de Filoloxía Grega, pola súa exhaustiva revisión desta tradución, os numerosos materiais facilitados e a solicitude coa que me atendeu en todo momento.

Esta pequena escolma de tres poemas pretende amosar unha das distintas vertentes do *mare mágnum* de composicións que abrangue o concepto de lírica grega. Trátase de dúas composicións elexíacas e unha iámbica, atribuídas respectivamente a Mimnermo de Colofón e Semónides de Amorgos. Para estas traducións tomei o texto da edición de West (1993), o que explica a numeración dos fragmentos, e tiven en conta onde me foi preciso a de Campbell (2003) e a de De Martino e Vox (1996).

Pois ben, para introducir brevemente a estes dous poetas, hai que dicir que a súa datación é moi imprecisa, baseándose na comparación dos seus fragmentos cos doutros poetas próximos no tempo, mais véñse afirmando que Mimnermo puido vivir entre finais do s. VII e principios do VI a. C. e Semónides na segunda metade do VII (Rodríguez Adrados, 2007, p. 144 e 207). Unha cuestión que está máis clara e que é determinante na actitude destes dous poetas é a súa patria, Asia Menor: de Semónides refiren as fontes antigas que naceu na illa de Samos e que dirixiu unha colonia á de Amorgos; de Mimnermo non está claro se procedía de Esmirna ou de Colofón, mais, en calquera caso, sitúase na rexión de Xonia.

Ambos reflicten nos seus fragmentos —como é propio da súa época— un maior carácter individual ca os poetas precedentes coma Calino ou Tirteo, cuxas elexías guerreiras ían dirixidas ao pobo, e é manifesto no seu léxico e temas o influxo dos poemas homéricos, tradición que lles é próxima cronolóxica e xeograficamente. Por outra banda, a súa procedencia xonia diferéncios do seu contemporáneo Solón de Atenas, amosando un abandono do tratamento do político, social e moral, que aquel prodiga, en favor dun pesimismo motivado pola limitación do home e, máis en Mimnermo ca en Semónides, da invitación ao pracer. Esta posición débese ao maior desenvolvemento de Xonia fronte á Ática naquel momento, coa conseguinte molície de costumes que auguraba unha próxima decadencia (Rodríguez Adrados, 2007, pp. XVIII- XIX).

Foi precisamente ese pesimismo e esa fixación de ambos os poetas por describir, respectivamente, as mágoas da vellez e as distintas formas de morte dos homes o que me levou a escoller estes tres poemas. Esta temática, amais de ser salientable na lírica grega por infrecuente fóra destes poetas xonios, deixou pegada noutras literaturas: o primitivo *carpe diem* que aparece en Mimnermo terá ecos, por exemplo, na lírica latina, en autores coma Catulo ou Horacio. Ademais, pareceume interesante a contraposición entre o tímido hedonismo do poeta de Colofón, que arela a xuventude, e a profunda submisión á vontade divina do de Amorgos.

En canto á orde dos poemas, dei prioridade ao criterio temático ante o cronolóxico —Semónides considérase algo anterior a Mimnermo— coa intención de amosar ao lector unha gradación na «positividade» dos poemas, se é que esta se pode observar. Así, os poemas de Mimnermo céntranse na descrición da *dolorosa* vellez, mais describensenos —brevemente e sobre todo no primeiro— as *flores de xuventude*, etapa que el ve como áurea; en cambio, os iambos de Semónides comezan xa indicándonos que ao home as cartas lle veñen dadas na partida da vida, e desenvolve co seu ton didáctico todo un catálogo de desgrazas que lle suceden aos humanos, mais non ofrece solución para esta situación, co que o pesimismo é maior ca o de Mimnermo, quen polo menos sitúa a felicidade nos anos da mocidade.

Pois ben, esta tradución pretende ser unha humilde e moi mellorable versión ao galego dunha mostra da lírica grega. Malia o pulo que están tendo nos últimos tempos as traducións ao galego de autores clásicos, tanto gregos coma latinos, os líricos gregos levan falado aínda moi pouco na nosa lingua. Este foi o motivo fundamental que me levou a escollelos para esta contribución, aínda que, tras moitas reflexións e correccións, o resultado segue a desmerecer bastante da beleza dos orixinais. Isto débese fundamentalmente á miña falta de experiencia no campo e a un dominio do galego insuficiente para unha tradución profesional; porén, cómpre dicir que na maior parte dos casos os alumnos das linguas clásicas non reciben ningún tipo de formación en teoría da tradución —á que dedican gran parte do seu estudo—, polo que

adoitan realizar o seu cometido sen ningún tipo de reflexión sobre as ferramentas empregadas nin sobre o resultado, máis alá de que se corresponda máis ou menos co orixinal.

Deste xeito, o primeiro obstáculo que atopei á hora de comezar coa tradución foi un ben grande: como verter ao galego versos de métrica cuantitativa, o hexámetro e pentámetro dactílicos dos dísticos de Mimnermo e os trímetros iámbicos de Semónides. Tras consultar as edicións que aparecen citadas na Bibliografía, observei que autores coma Suárez de la Torre (2018) ou García Romero (2015) optaron por conservar o verso, mais sen atermos a ningún esquema rítmico nin métrico; outros, coma Rodríguez Adrados (2007) empregaron directamente a prosa, mentres que en verso traduce, por exemplo, García Calvo (1987), xogando maxistralmente coas sílabas tónicas para reflectir o ritmo iámbico ao castelán na súa tradución de Semónides.

Para esta tradución decanteime pola primeira opción —as miñas aptitudes poéticas son bastante limitadas—, coa que se conserva a distribución orixinal dos poemas e se facilita a lectura á par do texto grego grazas á numeración dos versos. Así, tratei de adaptar a tradución de cada verso grego a un dos meus ficticios versos, o que conseguín agás en catro ocasións, a causa sempre da orde de palabras habitual en grego, que sitúa o verbo ao final da oración, e que difire da do galego; noutros casos si me foi posible ser fiel a esta ordenación, dando lugar a algún forte hipérbato.

Outra dificultade que se me presentou foi a imposibilidade de traducir cun só termo galego certas palabras gregas formadas polo tan produtivo mecanismo da composición; vinme obrigado a recorrer ás paráfrases, o que explica a disparidade da lonxitude dalgúns versos contiguos. Por exemplo, os expresivos adxectivos θυμοφθόρος (Mimn. 2. 15) e βαρύκτυπος (Semon. 1. 1) corresponden a *que lle asola a alma* e *de forte estrondo*, respectivamente. O recurso da paráfrase foime tamén de utilidade para a tradución dalgunhas estruturas sintácticas gregas que non contan cunha correspondencia exacta no galego. É o caso de οἱ δ' ἀγχόνην ἄψαντο (Semon. 1. 18): esta voz media reflexiva indirecta con CD non se pode verter tal cal ao galego —**átanse unha corda*—, e a tradución *atan unha corda* dificilmente podía facer referencia ao suicidio, intención da metáfora de Semónides; ante isto, a opción que crin que menos traizoaría o orixinal foi a inclusión da preposición *con* e o mantemento da voz media —*átanse cunha corda*—. A paráfrase, unha vez máis, foi a solución empregada para expresar os matices de termos gregos coma πῆχυιός χρόνος —*tempo exiguo coma un cóbado > un cóbado de tempo*— (Mimn. 2. 3), οὐ κῆρες —*xeitos de morte*— (Semon. 1. 21).

Un aspecto que me esixiu tamén certa reflexión foron as metáforas empregadas polos poetas, que optei por conservar, na miña liña de ser o máis fiel e o menos inventivo posible co orixinal. Así, ἄνθεα ἥβης en Mimn. 1. 4 e 2. 3, καρπός

ἤβης en Mimn. 2. 7-8 e πρὶν τέρμ' ἵκηται en Semon. 1. 12 mantéñense inalteradas respectivamente en *flores de xuventude*, *froito da xuventude* e *antes de que chegue á meta*, conservando así a invitación á reflexión que probablemente os poetas quixeron reflectir nas súas obras. Por outra banda, nalgún termo houbo que facer algún breve engadido para facilitar a súa comprensión; é o caso de ὥρη, *época*, en Mimn. 2. 9, que se refire á mocidade descrita anteriormente, e que traducín por *etapa moza*.

Unha complexidade engadida que aparece en textos coma este, pertencentes a unha civilización cunha relixión distinta á nosa, é o familiarizarse coas referencias e mencións que se empregan nas obras. Nalgúns casos trátase de cuestións moi básicas e coñecidas, coma a identificación de certos deuses e os seus ámbitos: aparecen nestes poemas Afrodita —amor—, Hades —mundo dos mortos—, Ares —guerra sanguinaria— e Pluto —riqueza—, dos cales introducín unha nota só sobre os dous últimos porque o contexto no que aparecían non facilitaba a súa identificación. Punto e á parte foron as Κῆρες que cita Mimnermo en 2. 5, divindades envoltas en ambigüidade e das que aparecen distintas versións a través da literatura grega, e mesmo dentro dunha mesma obra, como sucede na *Ilíada*. Neste caso a tradución estaba clara —non tanto así a transcripción do nome— mais o complicado era comprender a mensaxe que Mimnermo pretendía transmitir falando de dúas divindades que ofrecen outros tantos camiños. O mesmo termo empregado por Semónides en 1. 21 como nome común, non fixo máis ca contribuír a dita ambigüidade.

Por último, cómpre tamén tratar de preservar o rexistro no que os autores se expresaron na lingua de saída. Tratándose de autores dos que temos unha mínima información e cuxas obras conservamos fragmentariamente —estes tres poemas considéranse tres fragmentos, aínda que hai quen postula que o de Semónides poida estar completo—, temos poucas oportunidades para coñecer o seu estilo e contexto poético. Neste senso, resulta complicado dilucidar, por exemplo, como empregarían certos termos de procedencia homérica que aparecen nos poemas, posto que podían formar parte aínda da lingua popular e non pretender conferir un ton arcaizante e culto. En calquera caso, a miña intención foi ser consecuente co vocabulario e construcións empregadas, traducindo os termos cultos por outros equivalentes en galego —ἀρπαλέος por *cativador*, κίδναμαι por *esparexerse*—, igual ca os máis comúns —δίδωμι por *dar*; κακόν por *mal*—, respectando os hipérbatos sempre que fose posible, etc.

Finalmente teño que dicir que a principal conclusión que saquei deste primeiro achegamento á poesía lírica grega da man de Mimnermo e Semónides foi que o traducir a estes autores non é algo que deixe a un indiferente. Detrás de composicións que parecen formalmente sinxelas, sen grande complexidade sintáctica nin salientables artificios métricos, están agochadas diversas características que invitan a investigar, e, o que é para nós máis importante,

fondas reflexións cuxo coñecemento nos aporta un punto de vista realmente interesante. Así, espero que estas reflexións cheguen doadamente ao lector; isto sería un indicio de que a tradución cumpriu a súa función.

2. Traducións

2.1. Mimnermo de Colofón

Fragmento 1 (West, 1993)

Pero que vida, que pracer hai sen a dourada Afrodita?
 Ogallá estea morto cando isto xa non me interese,
 a paixón clandestina, os melosos agasallos e o leito,
 os cales resultan cativadoras flores de xuventude
 para homes e mulleres. Mais, cando sobreveña a penosa 5
 vellez, que fai ao home feo e ruín á vez,
 malos pensamentos lle aflixen sen cesar o corazón,
 e non goza ao contemplar os raios do sol,
 senón que é antipático para os mozos e desprezable para as mulleres.
 Así de dolorosa fixo a vellez a divindade. 10

Fragmento 2 (West, 1993)

Nós, coma as follas que fai agromar a moi florida estación
 da primavera, cando rapidamente medran cos raios do sol,
 semellantes a estas, por un cóbado¹ de tempo coas flores da xuventude
 nos recreamos, sen coñecer por obra dos deuses nin o mal 5
 nin o ben. Porén, as Ceres² están preto, negras,
 unha posuíndo a consumación da dolorosa vellez
 e a outra da morte. Pouco dura da xuventude
 o froito, tal coma a luz do sol se esparexe sobre a terra.
 Pero, así que se deixe atrás esta fin da etapa moza,
 inmediatamente estar morto é mellor ca a vida, 10
 pois xorden na alma moitos males: unhas veces a casa
 esmorece, e chegan os tristes traballos da pobreza;
 outro, á súa vez, carece de fillos, e desexándoos sumamente
 marcha da terra para o Hades;
 outro padece unha enfermidade que lle asola a alma; e non hai ninguén 15
 entre os homes a quen Zeus non lle dea numerosos males.

1 O adxectivo πύχσιος fai referencia ao cóbado, unha das medidas de lonxitude máis reducidas empregadas na antigüidade, e aparece aquí cun sentido temporal, indicando brevidade.

2 As Κήρες son, na mitoloxía grega, a personificación do destino dos mortais, reguladoras da morte. Neste senso aparecen en Homero, sendo dúas (*Il.* 9. 411) ou moitas (*Il.* 12. 326), pero aquí Mimnermo fala de dúas que ofrecen cadansúa alternativa: a vellez e a morte. Ante os inconvenientes da primeira, semella preferible a segunda (αὐτίκα δὴ τεθνάναι βελτίον ἢ βίωτος).

2.2. Semónides de Amorgos

Fragmento 1 (West, 1993)

Meu fillo, Zeus de forte estrondo ten o poder
sobre todo canto existe, e dispoño como quere.
Pero non hai consciencia entre os homes, senón que, día a día,
viven coma o gando, sen saber para nada
como dará cabo a cada cousa a divindade. 5
A esperanza e a confianza alimentan a todos,
que matinan no irrealizable: uns agardan
que chegue un día, outros o curso dos anos;
mais non hai ninguén entre os mortais que non crea que ao ano seguinte
se vai converter en amigo de Pluto³ e dos seus favores. 10
Non obstante, a un adiántase a atrapalo a non envexable vellez,
antes de que chegue á meta; a outros mortais, funestas
enfermidades os fan perecer; a outros, sometidos por Ares⁴,
mándaos Hades abaixo da negra terra.
Outros, zarandeados no mar por un temporal 15
e polas innumerables ondas do brillante océano,
morren, cando non poden seguir con vida.
Outros, con infeliz destino, átanse cunha corda
e voluntariamente abandonan a luz do sol.
Así, non hai nada libre de males, senón que incontables 20
son para os homes os xeitos de morte⁵, e inesperadas as mágoas
e calamidades. Mais, se me tivesen en conta,
non anhelariamos os males, nin nos atormentariamos
dobregando a alma a infaustas dores.

Bibliografía

- Campbell, David A. (2003) *Greek lyric poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. Londres: Bristol Classical Press.
- De Martino, Francesco e Vox, Onofrio (1996) *Lirica greca. Tomo secondo: Lirica ionica*. Bari: Levante Editori.
- García Calvo, Agustín (1987) *Poesía antigua (De Homero a Horacio)*. Madrid: Lucina.
- García Gual, Carlos e Guzmán Guerra, Antonio (2017) *Antología de la literatura griega*. Madrid: Alianza.

3 Divindade que constitúe a personificación da riqueza.

4 Deus olímpico da guerra que é a personificación desta.

5 κήρες é aquí nome común, ao contrario ca no anterior poema de Mimnermo.

- García Romero, Fernando (2015) *De hombres y dioses. Antología de poesía griega antigua (siglos VII-V a. C.)*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.
- Jiménez López, María Dolores (2020) *Sintaxis del griego antiguo*. Madrid: CSIC.
- Rodríguez Adrados, Francisco (2007) *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Madrid: CSIC.
- Suárez de la Torre, Emilio (2018) *Antología de la lírica griega arcaica*. Madrid: Cátedra.
- Torres Guerra, José Bernardino (2019) *Introducción a la literatura griega antigua*. Madrid: Síntesis.
- West, Martin Litchfield (1993) *Greek lyric poetry: the poems and fragments of the Greek iambic, elegiac and melic poets (excluding Pindar and Bacchylides)*. Oxford: Clarendon Press.

Notas sobre a tradución de Katherine Anne Porter. *O roubo*

Paula Marina García Pardavila

1. Introducción

Dentro da literatura norteamericana da primeira metade do século XX, atopamos o nome de Katherine Anne Porter, candidata ao Nobel ata tres veces, escritora de gran sona en vida e coetánea de Willa Cather, Ernest Hemingway ou William Faulkner.

Malia medrar en Texas e conservar ao longo de toda a súa vida unha conexión coa súa terra, non escribiu seguindo a tradición do gótico sureño. Polo contrario, con acritude e sinxeleza desenvolveu un estilo pulcro e áxil, desprovisto de artificios e apegado a un realismo capaz de amosar a desesperanza e a vulnerabilidade das personaxes máis distantes e solitarias: «Miss Porter's stories are in the American grain and of the American bone, critical and exploratory» (Young, 1945, p. 326). Isto serviulle para conquistar a crítica, o que lle valeu o premio Pulitzer en 1965 e o premio Nacional do Libro en 1966, coa publicación da escolma *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*. Máis aló do seu compendio de novelas curtas *Pale Horse, Pale Rider* e da súa única novela *Ship of Fools* (1965), a meirande parte da súa obra distribúese en diversas coleccións de relatos curtos: *Flowering Judas and Other Stories* (1935), *The Leaning Tower and Other Stories* (1944) e *The Old Order: Stories of the South* (1955).

Para este traballo centrarémonos na súa narrativa breve, pois é neste eido no que sobresaíu e no que foi quen de perfeccionar o seu estilo sobrio e directo. *Theft* (*O roubo*) é un dos relatos curtos pertencentes á súa primeira colección, *Flowering Judas and Other Stories* (1935), de aí que presente tanto as temáticas

como os procedementos narrativos que desenvolverá con máis madurez nas súas seguintes obras.

Nas liñas que seguen preséntase a tradución ao galego do relato *O roubo*, por primeira vez en galego, e unha análise do texto orixinal, dos aspectos máis relevantes deste e das estratexias que seguíu para a súa tradución.

2. A tradución da narrativa breve de Katherine Anne Porter

A obra de Katherine Anne Porter non é particularmente coñecida no territorio peninsular, polo que non abonda nin a bibliografía académica nin as edicións críticas. Tras o seu falecemento en 1980, houbo un breve período de interese pola súa figura: responden a isto as traducións das súas novelas da década dos noventa. Porén, canto aos seus relatos curtos, estes son xa da primeira década do 2000. Só existe unha edición dos contos completos, primeiro publicada en Lumen en 2007, traducida por Adriana Bo, Toni Hill, Maribel de Juan e Horacio Vázquez e xa en 2021 na editorial Debolsillo, pero en calidade de reimpresión da edición do 2007.

O mercado editorial galego, ata o momento, carece dunha tradución da obra de Porter e os seus relatos seguen a pasar desapercibidos. Pese ao incremento de obras traducidas na última década, aínda quedan moitos títulos por engadir ao corpus literario actual. Á luz da tradución de Porter, o canon literario ampliaríase e enriqueceríase con novas interseccións que serían quen de alumiar os ocos pertencentes ás escritoras esquecidas ou ignoradas ata os nosos días.

Todas estas circunstancias dificultan o contraste entre traducións, pois non existen os suficientes recursos. En consecuencia, o obxectivo deste traballo será o de bosquexar algunhas das estratexias de tradución máis salientables co fin de promover a paulatina incursión de Porter na nosa literatura.

3. Estratexias da tradución

Para a tradución de Katherine Anne Porter estudei, en primeiro lugar, o seu estilo pulcro e sinxelo. A característica principal da súa narrativa é a capacidade de retratar a realidade cunha precisión punxente, de tal xeito que o cotián escintile polo seu lirismo. Optei, polo tanto, por un texto no que primase a fluidez e a sensación de familiaridade, sen ornamentos retóricos para salientarmos os símbolos principais da autora.

Como resultado, tentei empregar o maior número de modismos posibles, sempre que o rexistro o permitise, para capturar nos diálogos entre as personaxes a vivacidade da lingua oral. Aínda que son poucas as personaxes que aparecen neste relato, todas son facilmente identificables polas súas

intervencións orais. A partir do rexistro, cuestións latentes como a clase social ou o xénero cobran sentido e convértense en aspectos susceptibles de seren analizados.

Outro aspecto que tiven moi en consideración foi a aproximación que ía tomar no tocante ás referencias culturais. O meu propósito foi o de manter un equilibrio entre a domesticación daquelas expresións que precisaban de certas adaptacións para funcionar no texto meta e as referencias culturais estranxeirizantes.

3.1. Diálogos

O texto orixinal para transmitir a expresividade propia da oralidade emprega tanto estratexias léxicas como estratexias prosódicas. Dentro das máis salientables do primeiro grupo están as interxeccións e o uso do imperativo, mentres que no segundo caso Porter emprega a transcrición directa da pronuncia das personaxes para informar sobre o rexistro e o tipo de situación comunicativa dos interlocutores.

Atendendo a estes dous aspectos, canto ao uso das interxeccións, para esta tradución fixen unha selección daquelas que mellor capturaban o sentido do orixinal e que aportaban un maior grao de naturalidade. Por exemplo, o relato invoca a través das interxeccións un imaxinario relixioso que, se ben tamén existe no contexto cultural galego, precisa dunha adaptación concreta. Deste xeito, en inglés atopamos a expresión *For Christ's sake*; en galego o valor de sorpresa e exasperación non invoca a Deus, senón ao demo: «*Arre demo, pasa a tomar unha!*» Esta adaptación é a mesma que seguen «*Weeping Jesus*» por «*Virxe Santa!*» ou «*God, let her try it after the way she treated me!*» por «*Mi madiña, espera a que o intente despois de como me tratou!*», a cal é unha expresión moita máis familiar para o lectorado. Pero as interxeccións son cruciais, sobre todo, naqueles diálogos nos que se substitúe a pronuncia das personaxes pola variedade estándar da lingua. Como mecanismo para conservar a expresividade destas intervencións, as interxeccións debeñen pezas indispensables: «*Diantres co rapaz! Que demos lle pasa?*», exclama un dos rapaces da historia, cando en inglés isto se consegue mediante a técnica do *respelling*. Tamén elixín unha serie de verbos e de tempos verbais que se adoitan incluír nas conversacións para suliñar o rexistro informal, típico das relacións próximas, como se observa en «*I'm gonna marry for love, see?*» por «*Vou casar por amor, oíches?*» ou «*Come on, let's take a taxi*» por «*Arrea, imos coller un taxi*».

Por último, saliento o uso do dativo de solidariedade para expresar a relación de familiaridade entre a protagonista e Roger. Deste xeito, créase unha complicidade entre ambos interlocutores: «*Canto máis esvara, máis tranquila me sinto. Heiche de estar bébeda*».

3.2. Fraseoloxía

O estilo de Katherine Anne Porter non busca a ostentación léxica nin a narrativa pintoresca. A expresividade é modesta, sempre está medida e calculada.

No relato *O roubo agroma*, sobre todo, nos diálogos xa mencionados con anterioridade. Fronte ao narrador en terceira persoa, o cal alterna o distanciamento coa proximidade mediante o estilo indirecto libre, os parlamentos das personaxes dan pé a utilizar a fraseoloxía para perfilar con claridade a identidade de cada quen. Por conseguinte, empregáronse expresións como *perde coidado* para manifestar unha resposta afirmativa. Para referírmonos ao feito de que a protagonista estivera enchoupada, no canto de optar pola tradución literal, elixiuse a expresión *estar mollado coma un pito*. Outras expresións que aparecen no texto para dar naturalidade á tradución son *non dar chío*, para indicar a negativa a seguir falando, e a expresión *muller feita e dereita* por *grown woman*.

Así e todo, o texto orixinal avoga por unha sobriedade estilística que determina a primacía dunha variedade estándar preferiblemente afastada dos coloquialismos e as notas de cor.

3.3. Referencias culturais

O texto emprega unha serie de palabras propias da cultura estadounidense que decidín manter na tradución, pois establecen as coordenadas do relato. Doutro xeito, a versión final resultaría excesivamente difusa e o contexto cultural e pragmático perdería sentido ao invisibilizar as referencias necesarias para recrear un mundo culturalmente distinto.

Polo tanto, as contías monetarias non se adaptaron, tal e como reflicten os exemplos de *centavos* e *mil cincocentos dólares*. Tamén é importante nomear aquí o *tren elevado* ao que se fai mención ao comezo da historia, pois en inglés este aparece cun nome propio (*Third Avenue Elevated*, coñecido por *Elevated*), pero en galego isto non sería posible, xa que os falantes carecen desta referencia no seu contexto cultural. Para non omitila por completo, optouse por engadir o adxectivo *elevated*, o cal recolle o tipo de ferrocarril e permite entender as prácticas sociais vencelladas ao seu uso.

Porén, existe algún caso no que se utilizou a domesticación do texto para manter a proximidade co lectorado. Na conversa que mantén a protagonista con Bill sobre a compra dunha alfombra, no texto orixinal Bill lanza unha pregunta desafiante para presumir do prezo que pagou: «*Can you beat that?*» A protagonista responde cunha negativa absoluta. Na tradución o interese recae en salientar a sorte que tivo por atopar o produto a un prezo tan baixo: «*Un choio, non si?*», e a resposta sitúa de novo ao interlocutor nunha posición máis elevada ao corroborar as súas habilidades.

4. Conclusión

Unha vez examinadas as estratexias de tradución que se tomaron para traducir o relato *O roubo* de Katherine Anne Porter, podemos concluír que, malia a aparente sinxeleza da súa prosa, as palabras da autora son finas láminas de metacrilato: a súa naturalidade garda un compoñente de artificio. Por conseguinte, o labor da tradución ten que ser o de replicar ese efecto.

O roubo

Levaba o bolso na man cando entrou. De pé, no medio da sala, mentres cinguía a albornoz e arrastraba unha toalla húmida coa man, esculcou o pasado recente e lembrou todo con claridade. Si, abrira o sobre e ciscárao no banco despois de secar o bolso co pano de man.

Tivera a intención de coller o tren elevado, de modo que remexeu no seu bolso para asegurarse de ter os cartos, e aledárase ao atopar corenta centavos no moedeiro. Ía pagar o billete, aínda que Camilo adoitara, ao vela subir as escaleiras, ir metendo uns centavos na máquina antes de lle dar un leve empurrón ao torniquete para facela pasar cunha reverencia. Por medio dunha serie de compromisos, Camilo efectuara un catálogo bastante completo de favorciños, e ignorara os máis soados e polémicos. Acompañárao ata a estación no medio dunha treixada, pois sabía que era case tan pobre coma ela, e cando insistiu en coller un taxi, dixo con firmeza: «Ben sabes que non vai funcionar». Levaba un chapeu novo dun fermoso ton beixe, posto que nunca se lle ocorría mercar algo dunha cor práctica; estreábao por primeira vez e a choiva estábao a estragar. Seguía a pensar: «Vaia mágoa, onde vai mercar outro?» e o comparou cos chapeus de Eddie, os que sempre semellaban ter exactamente sete anos, coma se os deixase á mantenta á intemperie, e se adaptaban cunha exactitude despreocupada e fortuíta a Eddie. Pero Camilo era moi distinto, se levaba un chapeu desgastado só estaría desgastado no seu caso, e sería unha desfeita. De non ser por que temía ofender a Camilo, xa que el insistía en poñer en práctica os seus rituais ata o límite, ela teríalle dito ao saír da casa de Thora: «Lisca para casa. Dou chegado perfectamente por min mesma ata a estación».

—Estamos destinados a enchouparnos esta noite —comentou Camilo—, así que mellor que sexa xuntos.

Ao pé da escaleira do andar Camilo cambaleouse un chisco —os dous ían ben servidos cos cócteles de Thora— e dixo:

—Polo menos, Camilo, fai o favor de non subir as escaleiras no teu estado, porque se as baixas, partes o pescozo de seguro.

Fixo tres reverencias —era español— e chimpou entre a escuridade chuviosa. Ficou alí observándoo, pois era un mozo moi grácil, pensando que á mañá seguinte examinaría xa sobrio o chapeu estragado e os zapatos mollados e

relacionaría posiblemente a súa miseria con ela. E mentres o observaba, detívose ao lonxe dunha esquina, quitou o chapeu e escondeuno debaixo do abrigo. Sentiu coma se o estivese traizoando ao ollar aquilo, sentiríase humillado só de pensar que ela tivera a sospeita de que tentara salvar o seu chapeu.

A voz de Roger soou detrás dela, por riba do tintín da chuvia que caía sobre o teito da escaleira, preguntándose que estaba a facer no medio da chaparrada a esa hora da noite. Agora era un parrulo? A auga escorregaba polo seu longo e imperturbable rostro, e premeu un punto saínte do seu abrigo abotoado.

—Chapeu —dixo Roger—. Arrea, imos coller un taxi.

Acomodouse contra o brazo de Roger, o cal pasou polos seus ombro, e co xesto intercambiaron unha mirada chea de lembranzas longas e agradables. Entón mirou pola fiestra como a chuvia cambiaba todas as formas e as cores. O taxi zigzagueaba entre os piares do tren elevado, esvaraba lixeiramente en cada curva.

—Canto máis esvara, máis tranquila me sinto. Heiche de estar bébeda —confesou.

—Estarás —dixo Roger—. Este paxaro é un maníaco homicida e o corpo vaimos pedindo un cóctel.

Agardaron por mor do tráfico na estrada 40 e na Sexta Avenida, e tres rapaces pasaron por diante do morro do taxi. Baixo os focos eran felices andavías, eran todos esveltos e estilaban uns traxes desastrados e modernos xunto con gravatas alegres. Tampouco estaban moi sobrios; ficaron por un instante cambaleándose diante do coche e houbo unha discusión entre eles. Inclináronse un cara ao outro, a piques de berrar, e o primeiro dixo: «Cando case non vou casar por casar. Vou casar por amor, oíches?». E o segundo contestou: «Boh, vaille con esas á moza!». E o terceiro botou algo semellante a unha gargallada: «Diantres co rapaz! Que demos lle pasa?». E o primeiro respondeu: «Veña, a calar! Teño problemas abondo». Logo todos escacharon coa risa e cruzaron a rúa ás topadas, bateron nas costas do terceiro e o empurraron.

—Tolos —comentou Roger—, tolos de remate.

Dúas raparigas pasaron corricando, vestidas con chubasqueiros transparentes, un verde e outro vermello, e as cabezas inclinadas contra a forza da chuvia. Unha estaba a dicirlle á outra: «Si, seino *todo*. É que pasa comigo? Sempre andas a compadecerte de *el...*». E correron axitando as súas patiañas de pelicano.

O taxi deu marcha atrás e de súpeto arrancou de novo; tras un intre, Roger engadiu:

—Recibín hoxe unha carta de Stella e estará na casa o vinte e seis. Coido que aclarou as ideas e está todo arranxado.

—Eu tamén recibín algo parecido a unha carta —dixo ela—. Creo que é hora de que ti e mais Stella fagades algo diferente.

Cando o taxi se detivo na esquina oeste da rúa 53, Roger dixo:

—Chega abondo se engades dez céntimos —así que abriu o bolso e lle deu a moeda—. Que chusco ese bolso!

—É un agasallo de aniversario —contestoulle—, gústame moito. Como vai o teu espectáculo?

—Pois aínda segue en pé. Non me achego ao sitio. Non hai nada vendido de momento. Pretendo continuar coa teima: poden elixir se quedan ou marchan. Estou canso das liortas.

—E logo non é cousa de resistir?

—Iso é o difícil.

—Boa noite, Roger.

—Igualmente! Deberías tomar unha aspirina e darte un baño quente. Tes cara de estar a piques de coller un catarro.

—Perde coidado.

Co bolso baixo o brazo subiu as escaleiras, e ao chegar ao primeiro descanso, Bill ouviu o seu paso e asomou a cabeza co cabelo solto e os ollos encarnados.

—Arre demo, pasa a tomar unha! Teño malas noticias —dixo—. Estás mollada coma un pito —dixo mirando o seu calzado empapado.

Tomaron dúas copas e Bill contoulle como o director desbotara a súa obra despois de escoller o elenco dúas veces e de facer tres ensaios.

—Díxenlle: “Non afirmei que fose unha obra mestra, dixeran que era un bo espectáculo”. E el contestou: “Non funciona, non ves? Necesita un médico”. Así que estou atrapado, ben atrapado que estou —soltou Bill, a piques de romper a chorar outra vez—. Estiven chorando —contoulle— entre copa e copa. — Mesmo sacou a relucir se se decatara de que a súa muller o estaba arruinando coa súa extravagancia—. Envíolle dez dólares cada semana da miña miserable vida, e non é unha obriga. Ameaza con mandarme ao cárcere se non o fago, pero non pode. Mi madriña, espera a que o intente despois de como me tratou! Non ten dereito a unha pensión e ben o sabe. Veña, e dálle con que é polo cativo, e eu sigo enviándolla de todos os xeitos porque non aturo que ninguén sufra. E estou moi atrasado no pago do piano e do gramófono, ambos...

—Pois, cambiando de tema, tes unha alfombra bonita —dixo ela.

Bill fitou a alfombra e asoouse.

—Merqueina en Ricci por noventa e cinco dólares —matizou—. Ricci dixo que pertencera no pasado a Marie Dressier e que custaba mil cincocentos dólares, pero ten unha pequena queimadura. Un choio, non si?

—Un choiazó —respondeu.

Estaba a darlle voltas ao bolso baleiro. Non podía agardar polo cheque da súa última recensión durante tres días máis e o acordo co restaurante do baixo non se podía alongar se non pagaba algo en efectivo.

—Non é o momento para falar disto —sentenciou—, pero tiña a esperanza de que tiveses xa os cincuenta dólares que me prometeras pola miña escena no terceiro acto. Mesmo se non funciona. É igual, ías pagarme polo traballo co teu adianto.

—Virxe Santa! —exclamou Bill—. Ti tamén? —Laiouse en alto e saloucou no seu pano de man húmido—. Ao final, o teu traballo non era mellor ca o meu. Pensa niso.

—Pero si sacaches algo del —dixo—: setecentos dólares.

—Fasme un favor? Por que non tomas outra copa e te esqueces? Non podo pagarte, ben o sabes. Faríao se puidese, pero estou metido nun lío.

—Esquéceo —concluíu contra a súa propia vontade. Quixera aparentar firmeza. Volveron beber sen dar chío e ela marchou ao seu piso, na planta de enriba.

E alí, agora o lembraba vivamente, sacara a carta do bolso antes de estendelo para que secase.

Sentara e volvera ler a carta, pero había frases que demandaban unha segunda lectura, cobraban vida á marxe das demais, e cando tentaba ler alén delas ou fóra do seu contexto, movíanse na dirección dos seus ollos, e non podía fuxir... «penso en ti máis do que debería... si, mesmo falo contigo... porque estabas tan angustiada como para destruír... aínda no caso de poder verte neste intre, non o faría... non paga a pena toda esta abominable... fin...».

Esgazou minuciosamente a carta en tiras delgadas e guindou un misto aceso na reixa da cheminea.

Á mañá seguinte andaba a darse un baño, cando petou a conserxe e entrou na súa casa, coa pretensión de examinar os radiadores antes de acender a caldeira para o inverno. Despois de deambular un chisco pola habitación, a conserxe saíu pechando a porta cun golpe seco.

Saíu do baño para coller un cigarro do paquete do seu bolso. Xa non estaba. Vestiuse, preparou o café e sentou a carón da fiestra mentres o tomaba. Era obvio que a conserxe levara o seu bolso e tamén que sería imposible recuperalo sen montar un número. Había de deixalo correr. Con esta decisión en mente, medrou no seu sangue unha rabia fonda e case homicida. Colocou a cunca no medio da mesa e baixou as escaleiras cambaleándose: tres longos tramos, un vestíbulo pequeno e un empinado treito ata chegar ao soto, onde a conserxe, coa face cuberta de carbón, acaneaba a caldeira.

—Podería devolverme o meu bolso? Non ten diñeiro. Foi un agasallo e non quero perdelo.

A conserxe virouse sen se erguer e fitouna coa mirada candente, a luz vermella da caldeira reflectíase nos seus ollos.

—A que se refire co bolso?

—Ao bolso de tea dourada que colleu do banco de madeira da miña habitación —dixo—. Quéroo de volta.

—Poño a Deus por testemuña que nunca puxen os ollos no seu bolso. É a pura verdade.

—O que vostede diga... pode quedar con el —respondeu a repelo—; quede con el se tanto lle gusta. —E marchou.

Lembrou que nunca pechara unha porta en toda a súa vida, por mor dalgún principio que lle facía rexeitar a incómoda sensación de pertenza, e o alarde paradoxal, pese aos toques de atención das súas amizades, pois nunca lle roubaran un peso; e ela estaba satisfeita coa crúa humildade deste exemplo concreto, deseñado para ilustrar e xustificar unha fe certamente asentada, que doutro xeito carecería de fundamento e especificidade, e que controlaba a dirección da súa vida sen importar a súa voz no asunto.

Neste intre sentiu que lle roubaran unha chea de obxectos de valor, tanto materiais como intanxibles: cousas perdidas ou rotas pola súa culpa, cousas que esquecera e deixara noutros pisos cando se mudara: libros prestados sen devolver, viaxes planificadas sen facer, palabras que esperara escoitar e que nunca lle dixeran, e as palabras coas que pretendía ter respondido con amargas alternativas e substitucións intolerables, peores que calquera cousa, pero ineludibles: o longo sufrimento paciente das amizades terminais e a morte escura e inexplicable do amor. Todas cousas que vivira, que perdera, todo xunto, e que volvía perder agora neste alude de lembranzas extraviadas.

A conserxe seguíuna mentres subía as escaleiras co bolso na man e co mesmo lume incandescente nos ollos. Chimpoulle o bolso cando aínda quedaba media ducia de banzos, e espetou:

—Non me volva recriminar nada. Heiche de estar tola. Vólvome tola por momentos, de verdade. O meu fillo pode corroboralo.

Colleu o bolso despois dun intre, e a conserxe continuou:

—Teño unha sobriña que está a piques de cumprir dezasete. É unha rapariga agradable e pensei en darllo. Necesita un bolso bonitiño. Hei de estar tola, pensei que talvez non lle importaría. Deixa as cousas ciscadas e non parece decatarse.

—Boteino en falta porque era un agasallo... —dixo.

A conserxe proseguíu:

—De perdelo, apañaríanlle outro. Miña sobriña é nova e necesita cousas bonitas: temos que darlle unha oportunidade á xuventude. Andan a facerlle as beiras algúns mozos que poderían querer casar con ela. É preciso que teña

cousas bonitas. Necesítaas con urxencia. Vostede é unha muller feita e dereita, tivo a súa oportunidade. Ben sabe como funciona isto!

Regresoulle o bolso á conserxe e esta contestou:

—Agora xa non o quero. Miña sobriña é nova e fermosa, non necesita apaños para selo, éche fermosa de todos os xeitos. Coido que vostede o necesita aínda máis! E en primeiro lugar, ese bolso non era nin sequera seu —contestou mentres se viraba.

—Non debería falar coma se fose eu a ladroa.

—Non me roubou a min, rouboulle á miña sobriña —replicou a conserxe, e descendeu as escaleiras.

Apoiou o bolso enriba da mesa e sentou coa cunca de café case frío, e pensou: «Non me enganaba ao non lle ter medo a ningún ladrón máis ca min mesma, mesmo hei de quedar sen nada».

Bibliografía

Porter, Katherine Anne (1934) *Flowering Judas and other stories*. Nova York: The Modern Library.

Porter, Katherine Anne (1979) *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*. San Diego: Harcourt Brace and Company.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. Nova York: Routledge.

Young, Vernon A. (1945) 'The Art of Katherine Anne Porter', *New Mexico Quarterly*, 15(3), p. 326.

Blackbird, de David Harrower. Problemas e propostas dunha tradución para o galego

Diego Rodríguez Vila

1. Introducción

O propósito deste traballo é analizar os problemas que xurdiron e as solucións que atopei no proceso de tradución para o galego da obra teatral *Blackbird*, do dramaturgo escocés David Harrower. Non presentarei aquí a miña proposta de tradución, que realicei ao abeiro da materia de *Teoría e práctica da tradución literaria en galego*, impartida por Ana Isabel Boullón Agrelo. Pola contra, seleccionarei os fragmentos e os elementos que coido que foron máis complexos, menos directos de transportar e polo tanto máis interesantes, de xeito que amosen algúns posíbeis obstáculos que debe salvar a tradutora co seu labor.

É clara a importancia da tradución en calquera sistema literario. Maior é, se cadra, no caso do (poli)sistema literario galego, situado na periferia do polisistema español, europeo e mundial. Isto defende Itamar Even-Zohar (1996) cando sinala que nestes sistemas periféricos a tradución adopta unha posición central no sistema literario, enchendo as posíbeis lagoas que houber. Penso, ademais, que no caso galego a tradución de textos de linguas distintas do castelán, sen pasar por ese filtro, é fundamental para combater esa minorización e relegación á periferia cultural, poñendo a nosa literatura en diálogo co resto de literaturas do mundo sen esa mediación española.

En particular, a tradución de obras teatrais é fundamental para fornecer de material foráneo o noso sistema teatral. De feito, é un traballo que xa se vén realizando nos últimos anos, após a profesionalización e institucionalización do teatro galego a partir da creación do Centro Dramático Galego ou da Escola Superior de Arte Dramática. Nestes esforzos de *anosar* as obras teatrais clásicas e contemporáneas, cómpre salientar os *Cadernos da Escola*

Dramática Galega, as traducións da *Revista Galega de Teatro* ou a colección *Biblioteca ESAD Textos*, promovida pola editorial Galaxia e a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (Vieites, 2016).

A miña miúda achega, a tradución de *Blackbird*, pretende seguir o ronsel destas traducións de textos contemporáneos e influíntes na nosa cultura. Así, a seguir presentarei o autor e a súa obra, con algúns datos mínimos que xustifican a miña elección do texto a traducir e o propio proceso de tradución. Despois, entraremos nos problemas que xurdiron no tal proceso.

2. *Blackbird*, de David Harrower

David Harrower é un dramaturgo e tradutor escocés contemporáneo nacido en 1966. A súa carreira comezou en 1995 coa obra *Knives in Hens*, que xa foi considerada un éxito pola crítica e o público no momento da estrea. A esta peza seguíronlle outras como *Kill the Old Torture Their Young* (1998), *Presence* (2001) ou *Dark Earth* (2003), e algunhas adaptacións como *Six Characters Looking for an Author* (versión da obra de Pirandello, 2000), *Ivanov* (versión de Chekhov, 2002), *Woyzeck* (versión de Buchner, 2002) etc.

Blackbird (2005) é unha das obras máis coñecidas do autor. Nela hai dous personaxes principais, Una, unha moza de 27 anos, e Ray, un home de 55, que se encontran quince anos despois de que tivesen unha relación sexual con 12 e 40 anos, respectivamente. É unha obra que trata o tema da pederastia e o abuso de menores centrándose máis nas secuelas dos personaxes, no *despois*, que no propio abuso. O autor dálles voz a estes personaxes após cumpriren as súas sentenzas (el, no cárcere despois do xuízo; ela, cargando co estigma na súa vida cotiá, sinalada por todos) para que intenten defenderse e resolver o conflito entre eles. É, desde logo, unha proposta polémica.

Blackbird foi unha obra encargada polo Festival Internacional de Edimburgo, onde se estreou en 2005 coa dirección de Peter Stein. Após o éxito no citado festival, espallouse por todo o mundo: primeiro por Londres (no West End Albery Theatre), e despois por Estocolmo, EEUU, India, Corea do Sur... Ademais, foi adaptada ao cinema baixo o título *Una* en 2016.

Malia o seu éxito internacional e na Península Ibérica, onde foi representada en versións catalá, euskera, portuguesa e castelá¹, non existe ningunha representación ou tradución para o galego desta obra, segundo consultei en BITRAGA (Grupo BITRAGA, 2004-2022). Porén, existe unha versión de *Coitelos nas galiñas* de A Factoría Teatro (tradución de *Knives in Hens*) que gañou o Premio María Casares á Mellor Dirección, aínda que o texto traducido non chegou a ser publicado.

1 É doado atopar na web recensións das versións ibéricas e do resto do mundo.

Pola súa temática, *Blackbird* está moi relacionada con obras clásicas como *A morte en Venecia* de Mann ou *Lolita* de Nabokov. Ademais, no ámbito teatral contemporáneo tamén atopamos *Oleanna* de David Mamet, que trata unha relación semellante. As tres están traducidas xa para o galego. Alén disto, no noso sistema literario, cómpre sinalar por exemplo *O libro da filla*, de Inma López Silva, que tamén dá voz a varios personaxes após cometeren e sufriren este tipo de abusos. Así, tanto pola súa temática tanto polo éxito que tivo esta peza, achei interesante facer unha tradución no noso idioma.

3. A tradución de *Blackbird*

Como veremos a seguir, os problemas que aparecen ao facer unha tradución dunha obra teatral (un obxecto literario) non son só os referentes á busca de equivalentes lingüísticos entre inglés (lingua orixe, LO) e galego (lingua meta, LM), senón que é algo máis profundo. Nos textos literarios dáse unha integración entre forma e contido maior que a habitual, unha «sobrecarga estética» (Marco Borillo, et al., 1999). Esta relación entre forma e contido depende moito do código orixinal e, ao traducila, moitas veces requírense procedementos que poderían considerarse como unha *traizón* ao texto orixe (TO), mais que son en realidade mecanismos e estratexias de mediación cultural cara ao texto meta (TM).

Para realizar a tradución intentei seguir un método interpretativo-comunicativo (Hurtado Albir, 2001): busquei manter a mesma finalidade que o TO e tratei de non adaptalo demasiado ao público meta, sen case domesticalo. Así, na terminoloxía de Etkind (Etkind, 1982), fixen unha tradución recreación, mantendo os mesmos recursos formais que o autor orixinal, sen saír do «mundo estético» creado por David Harrower (que, ao non ser un texto poético, foi doado).

Daquela, comeceamos cun dos primeiros problemas que xurdiu: o propio título da obra. A palabra *blackbird* é facilmente traducíbel por *merlo*. Con todo, decidín manter o título orixinal *Blackbird*, sen mudalo polo equivalente en galego ou polo adaptado (*Merlo negro*, ou *Merliño*, por exemplo). Aínda que no texto de David Harrower non se fai ningunha alusión á escolla deste título (é unha palabra que nin sequera aparece no corpo da obra), é fácil ver como pode ser unha referencia á canción dos Beatles homónima, e a tradución por *merlo* imposibilitaría esta alusión. Isto, sumado ao feito de que en ningunha outra tradución cara outras linguas se optase por traducir o título, levoume a deixalo en inglés, cunha intención estranxeirizante.

Canto ao nome dos personaxes, decidín mantelos como no orixinal para obter tamén unha certa estranxeirización do contido: Ray e Una. Dubidei ao comezo co nome de Una, que soa algo raro por semellanza co castelán

una («unha»), mais mantívenos igualmente en consonancia co resto de traducións. No caso dos personaxes menores «voice», «Voice» e «Girl», mantiven as maiúsculas cando tamén o facía o TO e traducín para «voz», «Voz» e «Nena» doadamente.

En xeral, mantiven os topónimos como no texto orixinal (só aparecían cidades e países como Tynemouth, Newcastle ou Holanda). Con todo, o nome do lugar onde a policía atopou a Ray após a súa fuxida, «The Solway Firth», foi problemático de traducir. Neste caso fixen unha pequena adaptación do topónimo traducindo o hodónimo (*firth* > *fiorde*) e engadí unha glosa para explicar a súa localización estremeira, bastante coñecida en Escocia, para o público galego: «Até o fiorde de Solway, na fronteira con Inglaterra».

Tiven un problema cultural semellante co novo nome de Ray (Una coñecía como Peter), que adopta ao saír do cárcere: *Ray Trevelyan*. No orixinal é claro que o apelido é o dunha familia nobre británica, mais penso que esa información non se percibe nun público galego. Tiña que buscar un equivalente cultural para o público meta, e como quería manter un certo grao de estranxeirización optei por buscar unha familia poderosa británica para lle dar o apelido (inventar eu un ou tomar un apelido británico famoso calquera non serviría). Dubidei entre Thatcher, que mantén a mesma inicial que o orixinal, e o apelido da familia real, Windsor. O primeiro non ten tanto a ver coa nobreza senón co poder, así que escollín o segundo: Ray Windsor. Con todo, penso que non é algo vital para a obra, pois só aparece nesa páxina como unha burla por parte de Una cara á escolla de Ray.

Sen dúbida, o recurso máis empregado e máis difícil de transportar da obra foron as constantes estruturas sintácticas interrompidas, as reformulacións, as correccións... que fan os personaxes. Este recurso de construción é o que emprega o autor para darlle esa oralidade e espontaneidade ao texto teatral, buscando a autenticidade da fala oral. Como esas estruturas e correccións difiren moito entre linguas, tomei bastante liberdade para buscar reformulalas co fin de que soasen naturais en galego. En xeral, modifiqueinas gramaticalmente cando cumpría, despois de facer unha interpretación do que quería dicir o personaxe para buscar o equivalente en galego e entón truncalo (isto é, non traducín directamente o texto fragmentario). Tamén mantiven a mesma puntuación que o TO, coa ausencia de punto final e cambio de liña para as interrupcións, ausencia de comas no medio da frase para apelativos, ausencia de puntuación para marcar o estilo directo do diálogo, interrogacións cando non cómpren coa modalidade oracional, etc. Velaquí algúns exemplos:²

- «They/So I might» > «Eles/Así que pode que»

² Indico coa barra («/») os cambios de liña no texto orixinal e no traducido, cos corchetes («[]») a reconstrución que fixen do texto e co ángulo («>») a equivalencia que empreguei. O primeiro elemento é o correspondente ao TO, mentres que o segundo é o do TM.

- «Will you» > «Queres» («Will you [tell me why you are here?]» > «Queres [dicirme por que estás aquí?]»). Paréceme pragmaticamente máis axeitado; nesta altura da conversa «podes dicirme...» sóame demasiado cortés e o personaxe de Ray semella bastante cabreado.)
- «They/They were/never sent» > «Aínda/Aínda que/nunca as mandei» (Con esta estrutura axúdase a manter a intriga no TM)
- «Because this this this should/should never have happened» > «Porque is is isto nunca/nunca che debeu pasar» (Nos casos de repetición dalgunha palabra, ás veces tiven que buscar outra cadea fónica para repetir no TM)
- «You're beyond [me]» > «Es superior [a min]» (*Es superior* non é unha referencia espacial ou de poder, senón que denota incompreensión. Pensei en alternativas como «supérasme», «estás por encima de min», mais a que máis me convenceu foi «es superior a min», que permite truncala e fai máis sentido que, por exemplo, «estás por encima»)
- «Do you do you go through [a list]» > «Buscas en nunha [lista]» (Neste caso, modifíco o momento no que dubida e repite. No TO dubida na acción que realiza, no verbo, e no TM dubida no lugar onde busca (Internet, unha lista...))
- «We said I'd/in trouble» > «Estabamos dixen/Eu estaba en apuros» (Este exemplo custoume algo máis que o resto, pois non lograba traspasalo ao galego sen que soase forzado. A tradución literal, «Dixemos que eu/ en apuros» non se entende, pois xa no TO é unha oración complicada. No TO, a personaxe Una encóntrase nun momento moi tenso e trabúcase ao inicio da oración, mesturando os suxeitos de varias cláusulas, e non sabe ben como resolvelo. Así, no TM, para manter a dúbida entre a primeira persoa de plural e de singular nos verbos, modifíquei un pouco a estrutura tentando que soase máis natural.)
- A primeira palabra do diálogo despois da didascalía inicial, *shock*, foi difícil de traducir, pois non estaba todo o contexto previo da conversa implícita entre os personaxes antes de comezar a obra. Pensei en primeiro lugar en buscar un equivalente máis propio, como *abraio/abraiado* («[You must be in] shock.» traducido para «[Debes de estar] abraiado»). Con todo, ao final traducín como *choque*, mantendo o préstamo adaptado.

Fóra destas adaptacións máis «culturais», o groso do traballo de tradución confórmao a busca de equivalencias lingüísticas. Así, no plano léxico e gramatical, houbo algúns elementos que non traducín directamente, senón que fixen adaptacións para que se entendesen mellor no TM ou para que soasen máis naturais. A relación de equivalencias non exactamente automáticas que fixen sería demasiado longa para ser recollida nesta traballo. Polo tanto, os

exemplos que sinalo a continuación parécenme relevantes por constituíren problemas de rexistro nas palabras malsoantes e xogos lingüísticos difíciles de traducir:

- «Jesus the name's» > «Xesús ese nome é» (A tradución literal, con *xesús* como interxección, soábame moi pouco auténtica. Evidentemente tampouco ía poñer *jesús*, e pensei en cambiala por outra alternativa como «meu deus», «o maldito nome»... Finalmente deixei con pouca convicción *xesús*, pois o personaxe de Ray ten 55 anos e penso que podería estar no seu rexistro (adaptando o castelanismo *jesús*). Esta interxección aparece varias veces ao longo da obra, onde optei por outras opcións. Incluín como tradución de *xesús*, no seu caso, *contra*, que malia non aparecer no dicionario da RAG si o atopei no Corpus de Referencia do Galego Actual como interxección. Noutros casos de Una coa mesma palabra, dubidei entre *xesús*, *carallo* e *arrea*, pois soábanme mellor nunha muller máis nova.)
- «when they they do it for/for a person» > «cando eles eles te aquelan/aquelan á xente» (Penso que a substitución de «do it for» por «aquelar» está bastante ben escollida. Paréceme unha boa maneira en que Ray exprese de xeito sutil, como no TO, que a el (á xente) lle atraen os nenos)
- «took out your come.» > «sacaron o teu seme.» (En xeral, é complicado atinar co rexistro ao falar de sexo en galego. Intentei buscar un equivalente de *come* que soase menos científico que «seme», mais non atopei nada que me convencesse. Os sinónimos que atopei case soan máis vulgares e incluso ridículos, provocando un efecto non desexado: «corrida», «leitada». Tampouco «exaculación», soábame aínda máis inadecuado no contexto. Daquela, mantiven «seme», sen moito convencemento.)
- «I was going to Kleenex you to death.» > «Íate matar cun Kleenex.» (Pensei en empregar outras expresións como «íate matar a Kleenex» ou «íate matar a golpe de Kleenex», mais penso que estas estruturas non son tan naturais en galego (en inglés pódense empregar substantivos como verbos de forma moito máis doada). Así, indicando que a arma homicida é só un Kleenex, mantense o sentido de ridículo que se busca transmitir, sen inventar unha estrutura)
- «Pin the tail on the donkey» > «Como á pita cega» (No TO referénciase un xogo de nenos moi popular que consiste en vendarlle os ollos a alguén e facer que intente pendurarlle a cola a un burro que está debuxado na parede. Quen máis se achegue ao sitio en que ten que estar a cola do burro, gaña. Non atopei ningún xogo semellante na nosa cultura, mais funcionoume mellor o xogo da pita cega, que mantén esa idea do orixinal de «á toa», «ás cegas» e que coido que fai o servizo ben neste contexto)

- «To the manor born/The silver spoon.» > «De boa estirpe/O señorito» (En resposta ao apelido rimbombante escollido por Ray, Una mófase empregando a expresión «to the manor born», «na mansión nacido», e «The silver spoon», «a culler de prata», que é unha maneira de chamar aos ricos en inglés. No primeiro caso, escollín adaptalo a «de boa estirpe», aínda que dubidei entre outras opcións como *liñaxe* e *avoengo*. No segundo, debatinme entre *señorito* e *ricachón*, e optei pola primeira porque o apelido non é tanto unha cuestión de cartos, senón de clase social)
- «The the lady of the manor» > «A a túa consorte real» (A continuación, Una refírese á nova parella de Ray como «the lady of the manor», «a dama da mansión». Desta maneira, non podo manter o xogo do TO con «to the manor born», polo que replícoo empregando o mesmo equivalente da realeza.)

4. Conclusión

En xeral, penso que a tradución que realicei é bastante fiel ao texto orixinal de Harrower, mantén o recurso fundamental da fragmentación do discurso e resolve axeitadamente os problemas que xorden ao expor o público galego a certos aspectos da realidade cultural británica (entre outros, o apelido de Peter, a localización espacial ou algunhas adaptacións léxicas). Sería axeitada para ser lida ou mesmo para ser representada por unha compañía teatral sen facerlle demasiados cambios á miña proposta de tradución.

Ademais, espero que a breve exposición de problemas que agromaron en tanto traducía sirva para reflectir superficialmente algúns dos que atopa unha tradutora dun texto literario, en que entra en xogo non só a competencia lingüística, senón a competencia cultural e a orixinalidade.

Bibliografía

- Etkind, Efm (1982) *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Even-Zohar, Itamar (1996) 'A posición da tradución literaria dentro do polisistema literario', *Viceversa*, 2, pp. 57-65.
- Grupo BITRAGA, 2004-2022. BITRAGA. Biblioteca da Tradución Galega. En liña: <http://bibliotraducion.uvigo.es/bibliotraducion/> [Consulta: 27.02.2022].
- Harrower, David (2005) *Blackbird*. 1º ed. London: Faber and Faber.
- Hurtado Albir, Amparo (2001) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Marco Borillo, Josep Marco, Verdegall Cerezo, José Manuel e Hurtado Albir, Amparo (1999) 'La traducción literaria', en A. Hurtado Albir, A. (ed.) *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa, pp. 167-181.

Vieites, Manuel Francisco (2016) 'Traducción, campo literario y sistema teatral en Galicia. Un marco teórico e histórico', *Sendeban*, 27, pp. 181-210.

Un rumor de balancín. Traducción fragmentaria de Un bruit de balançoire de Christian Bobin (más un apunte introductorio y anotaciones al texto)

Santiago Uría

1. Apunte introductorio

Presento en este trabajo una traducción a lengua española y una selección de las cartas que componen *Un rumor de balancín* (*Un bruit de balançoire*) de Christian Bobin. La primera edición de la obra es de 2017, en *L'Iconoclaste*, y hasta ahora no se había traducido a ninguna lengua romance ibérica, si bien es cierto que Bobin ha publicado más de medio centenar de títulos, algunos con una o varias traducciones en español, portugués o catalán. La obra consta de veinte cartas más un prólogo del propio Bobin, de las que incluyo aquí cinco y el prólogo. La selección de cartas es una propuesta de lectura que, sin querer ser representativa del conjunto, tiene el propósito de reflejar la diversidad de destinatarios e ideas que abordan.

Valiéndome del marco teórico que ha desarrollado Lawrence Venuti (2008), el objetivo de esta traducción es desplegar una estrategia discursiva que implique una «lectura sintomática» («symptomatic reading») en la que se identifiquen «discontinuities at the level of diction, syntax or discourse that reveal the translation to be a violent rewriting of the foreign text» (Venuti, 2008, p. 21); tanto en relación al original francés como en los términos de la traducción misma. En consecuencia, he procurado trasladar los rasgos de la prosa de Bobin a su formulación en lengua española, evitando la «domesticación» del texto para, en su lugar, apostar por el «extrañamiento» (Venuti, 2008, p. 15 y ss.).

Un rasgo estilístico peculiar, tal vez el más llamativo, es la tendencia a utilizar oraciones nominales, carentes de verbo, lo que hace por momentos extraña la lectura. Otro aspecto es el uso «descontextualizado» o «desplazado»

de ciertos vocablos, a menudo de forma equívoca. En realidad, es un uso aparente porque las imágenes terminan dotando de significado a esas palabras «desplazadas». Por último, no es raro que haya variaciones en la conjugación temporal de los verbos de un mismo párrafo, de una oración a la siguiente, lo que produce también cierto sentido de extrañeza. A los lugares que presentan un problema de traducción les añado la nota correspondiente y, si es el caso, propongo una o más alternativas a la traducción por la que he optado en el cuerpo del texto; de cualquier manera, evito la profusión de notas. En definitiva, y como cierre de este apunte introductorio, he tratado de que la traducción cause un efecto de «extrañación» en el lector o lectora.

2. Un rumor de balancín

Acompañaba al cortejo fúnebre de mi último manuscrito. El camino estaba en cuesta, los guijarros se tostaban. Pasamos del verano al otoño como se cruza sin advertirlo una frontera. No; más bien como se recorren, sin conocerlas, antiguas trincheras. El suelo estaba repleto de guerras y mi corazón estaba en paz. Seguía a la carroza invisible de mi manuscrito. Lo había releído en la víspera y, cómo decirlo, era igual que si hubiese visto pasar sobre el río de papel troncos flotando, amontonándose, ya sin otro movimiento. Mis palabras no daban más que una luz muerta. Recogí los folios, los tiré. Ese era el cortejo al que acompañé al día siguiente. El funeral de mis hallazgos. El entierro terminó al final del camino, cerca del coche que comía heno. Volví a la casa donde me esperaba mi infancia. Me encontré delante de mí mismo a los ocho años. Me di un rotulador. Toma, escribe, yo voy a dar un paseo. Volveré a verte cuando hayas acabado. El niño-yo sonrió. Después sumergió su cabeza, su gran cabeza terca, granítica, salpicada de llamas, en el papel blanco. Salí. Me pareció que escribía cartas. No sabe escribir otra cosa. Su vida no es más que escribir. El oso panda come eucalipto y él, tinta.

Querida que desconozco,

El verano es intolerante. El sol quiebra los cristales. La casa cojea, angosta.¹ Los libros surgen por todas partes, hasta en los pasillos, como mendigos expertos en conseguir el mejor sitio. Tendría que hacer muchas cosas, pero no veo nada más urgente que escribirte.

1 *Boîte*: «recipiente» o «caja» («Réceptacle rigide et le plus souvent muni d'un couvercle [...]») (Académie: *boîte*, 1) y sin acento circunflejo, *boiter*, «cojear» («Marcher en inclinant le corps d'un côté plus que de l'autre, ou alternativement de l'un et de l'autre côté») (Académie: *boiter*, 1). Interpreto que hay homofonía, de manera que traduzco con dos expresiones sucesivas, «La casa cojea, angosta», la más escueta expresión francesa, «La maison boîte» [N.T.].

Ignoro quién eres. Sé únicamente que siempre has estado ahí, desde que entregué mi mano a la escritura. Eres mi vida ausente que viene a comer en mi mano derecha.

En los monasterios zen, al final del almuerzo, cada monje deja en su plato algunos granos de arroz para los pájaros. La escritura es ese gesto.

Ryokan decía no amar la cocina de los cocineros, la caligrafía de los calígrafos ni la poesía de los poetas. Nunca he puesto los pies en Japón pero es un país que conozco muy bien. Lo conozco por la gota de agua de un silencio que estalla sobre el adoquinado de un poema de Ryokan.

Ryokan se nutrió de Dogen, que vivió siglos antes que él. Dogen decía que los ríos y las montañas son la vía del corazón. Lo decía a su manera. Las flores le confiaban cosas de admirar. Al borde del estanque de Saint-Sernin, hay flores naranjas que se llaman «durmientes». Nosotros somos su sueño. Hay también farolillos que tienen propósitos de una dulzura que da miedo. No creo en lo que me dicen. Creo en la forma en que me lo dicen.

Cada instante, dijo Dogen, sostiene el nacimiento y la muerte en la mano, como el atleta hace sus estiramientos o como el durmiente, con una mano en la espalda, palpa su almohada.

Cuando era pequeño –aunque todavía soy pequeño– Dios habitaba junto a nuestra casa. Era una mujer gruesa, consagrada a su padre. Amaba la música de ópera. La llamábamos «señorita». Dios podía adquirir toda suerte de formas. La más vehemente era el rostro de mi padre en las brumas londinenses de su enfermedad, cuando se inflamaba de benevolencia incrédula ante el descubrimiento de otro rostro, el de uno de sus niños o el de un desconocido, poco importa. Dios también se refugia en los libros. Como las abejas en un tocón hueco del lenguaje.

Es verano, circo de ángeles de paso en tu cielo durante dos meses. Tarifa reducida para los niños. Nos protegemos del calor con abanicos.

Aquel que, solo en la noche estrellada, espera al borde de un muelle de papel en blanco y no sube a ningún tren –es aquel que escribe.

Lo que me hace escribirte es algo ínfimo como media sonrisa de ángel.

Notre-Dame está tan fresca en la luz que veo las calzas del último cantero que se aleja. Tocado por el sol, el Sena rompe en carcajadas. Bajo los puentes, cartones doblados. Son las casas de los vagabundos. Las casas de té japonesas tienen muros de papel fino, tabiques que se deslizan como una frase abriéndose con naturalidad hacia la frase siguiente. Sus habitantes comen y duermen dentro de un poema. Me alejo de los cartones cansados. Son poemas de la vida desdichada. El cielo me ajusta a los ojos un turbante de sol. La luz tropieza con las barcas encalladas de los libreros de viejo. Busco una frase con la que hacerme una casa.

Poetas en el fondo de una batea, boquiabiertos como peces arrebatados al agua. La eternidad tiene un olor a jarra. Salvo a tres carpas gigantes.

La vida escribe a lápiz. La muerte pasa la goma. El poema se acuerda. Nadie tiene mejor memoria que un poema.

Un escarabajo en el camino. Abombado como un grano de café, cojea. Su paso humilla a todos los sabios.

En Birmingham, un cementerio rodea una iglesia. Tumbas *earl grey* dulces a la vista, agradables al espíritu y con un regusto sazonado de musgos y primeras hojas muertas.² Descubro, inscritos sobre una tumba, el día, el mes y el año de mi nacimiento. Una mujer descansa ahí, muerta el día en que nació, cuando mis ojos, perdiendo sus caparazones de tortuga, se abrieron al mundo. Tras unos minutos, me alejo de mi doble y de su tumba inglesa, crepitando en la luz como una lámpara sufriente.

En 1795, el padre de Ryokan escribe un poema sobre flores entrevistadas en la niebla, clava el poema en la rama de un sauce, a la orilla de un río donde se tira y se ahoga. Ryokan guardará toda su vida, entre camisa y corazón, el poema de su padre. Le agregó estas palabras: «si estás entre nieblas, qué feliz seré cuando aclaren».

El corazón, cuando existe, se ve de lejos: un monte Fuji en el pecho.

La escritura debe venir a buscarnos allá donde estemos, sacarnos de la tumba de nuestras vidas, hacer regresar a nuestras venas la sangre, oro viejo del amor.³

El corazón, esta derrota prodigiosa.

Madre,

¿Cómo has formado mi cabeza en el secreto de tus entrañas? ¿Cómo, por qué sueños nunca dichos, has modelado mi persona de manera que, un día, una frase me haga enloquecer y me desvíe de mis proyectos?

Nuestros proyectos son un laberinto de vidrio con huellas en las puertas: el palacio de cristal en feria. No entramos sino para buscar la salida.

Esta tarde pensaba responder el correo y, fíjate, he terminado en el bosque de Compiègne. Estaba ordenando libros. O su vida salvaje. Tengo una caja entera de Nerval. Quería guardar una vieja edición dorada, desvaída. No debí sentarme. Me senté y releí el capítulo IV de *Paseos y recuerdos*. He oído cómo la trampa me capturaba con el ruido seco de una frase –lo mismo que oye el zorro cuando una de sus patas se mete en el cepo. No saldrá. Sólo un nuevo amor tiene tal fuerza. Morirá allí mismo o tendrá que amputarse la pata. Copio la

² *Earl grey*, en inglés en el original [N.T.].

³ *Vieil or* («oro viejo») se refiere primariamente al color bermellón (tlf: *or*, II.A.1). Una traducción alternativa es «la sangre, oro bermejo del amor»; expresión que desvanece, en cambio, el sentido de ancianidad y la connotación de venerable de «oro viejo» [N.T.].

frase porque es un deleite dibujar la prisión donde entré sin saberlo, volver a oír el chasquido de los cepos de tinta, la curación imposible de una herida tan bella: «No es un accidente extraño que un caballo escape a través del bosque. Sin embargo, apenas tengo otro título para la existencia.»⁴ El abuelo de Nerval, cuando era joven, cuidaba de ese caballo. Un día, se sentó a la orilla del agua, fantaseando. Cuando volvió, el caballo había desaparecido en el bosque de Compiègne. Regañado por su padre, el joven huyó de la familia. Se fue a vivir a otro lugar, lejos, donde encontró a su futura esposa: la madre de Nerval nació de esa unión, de esa fuga, de esa bestia repentina y para siempre invisible, de esa fantasía a la orilla del agua sobre la que el cielo y las nubes tomaron consciencia de sí mismos. Veo al caballo. Escucho su galope tras la prisión bienaventurada de mi lectura. La dulce voz de Nerval desgarró mi corazón como al papel: «apenas tengo otro título para la existencia.»

Hace falta tener una fuerza terrible para soportar la lectura de un sólo poema. Ir al encuentro de las frases como de la propia muerte. Aceptar que ya nada nos protege y recibir el golpe de gracia de una palabra diáfana en su oscuridad.

Decir simplemente la brevedad de lo eterno, tan simplemente que el corazón se enloquezca como una bestezuela salvaje cuando el gavilán cae sobre ella.⁵

El caballo del sueño me ha derribado, madre. Me estalló la cabeza. Despacharé el correo y mañana iré a comprar el pan, pero será el paseo del prisionero. El caballo de los poetas no tiene jinete. Corre sobre las llanuras heladas del mundo, lo bastante rápido como para que su peso no haga ceder nunca el hielo. El paraíso es esta carrera, madre. Es mi vida más hermosa, escribir. Por lo demás, «apenas tengo otro título para la existencia.»

Mi buen Ryokan,

No he hecho nada de mi vida, nada, sólo construir un nido de golondrina bajo la viga del lenguaje.⁶

He interrogado a los libros preguntándoles cuál era el sentido de la vida, y no respondieron. He llamado a las puertas del silencio, de la música e incluso

4 Traducción propia [N.T.].

5 *Épervier*: «gavilán» («Petit rapace diurne de la famille des Accipitridés») y «red de pesca» («pêche. Grand filet conique, dont les bords sont lestés de plomb et qu'on lance à la main») (Académie: *épervier*, 1 & 2). Una alternativa es: «cuando la red cae sobre ella». Otra posibilidad es traducir *épervier* por «araniego», que designa al ave (gavilán araniego) y etimológicamente a la red con que se captura, llamada «arañuelo», del diminutivo de *araneus*, «araña», que es también la raíz de «araniego» (drae: *araniego*). En tal caso «cuando el araniego cae sobre ella»; el inconveniente es que oscurece la imagen, perfectamente clara en la oración francesa [N.T.].

6 *Bâti/bâtir*: «construir» («Élever sur le sol un édifice, une maison. [...] Par anal. En parlant des animaux. L'hirondelle bâtit son nid») y también «hilvanar» («Assembler provisoirement à grands points les différentes pièces d'un vêtement») (Académie: *bâtir*, 1 & 4). En esta carta son frecuentes las referencias a la costura, de modo que una traducción alternativa es «hilvanar un nido de golondrina». Por otro lado, en español «hilvanar» tiene el sentido figurado de «enlazar o coordinar ideas, frases o palabras» (drae: *hilvanar*, 2), un significado que está implícito en la metáfora que domina la oración [N.T.].

de la muerte, y nadie abrió. Entonces dejé de preguntar. He amado los libros por lo que eran, bloques de paz, respiraciones tan lentas que apenas se oyen. He amado el silencio, la música y la muerte por lo que abrían en mí: un claro en la mente, cierto agujero en las estrellas, un poco de vacío, en fin. He llegado a la carpintería de las cunas.

Fabienne, la modista de Saint-Sernin, quería dedicarse a su oficio desde los seis años. En el mostrador tiene una máquina de coser –de juguete, reliquia de infancia. La primera vez que el absoluto se le reveló, tomó la forma del juguete, color azul lavanda. Por el trabajo manual se alcanza el cielo. También al no hacer nada de los días, como tú, querido Ryokan.

El otoño prende en llamas.⁷ Varios pasos bosque adentro. Miles de acontecimientos flotan en el aire perfumado de podredumbre noble. Sumados, dan lo que se llama «nada». En realidad, hay dos clases de nada. Hoy en día a un monje mendicante como tú se le echaría a patadas en el culo, para luego volver a la nada sobrecargada que pone nuestra existencia bajo tutela. Sólo lo que se indica con el dedo de un poema forma parte de lo divino en la vida: un escarabajo más rico en su muerte que Ramsés II, una maquinista de coser para los ángeles.

La escritura se hunde en el corazón del lector como una aguja de modista. Le hace paso a una luz milagrosa.

Esta mañana quería hablarte del fuego, pero las llamas son demasiado sabias para mí. Abro un libro de tu maestro, Dogen. De repente está aquí, en el salón. Habla solo. Sus ojos son canicas. Mira desde sus adentros, donde hay montañas, ríos y amores. Es bello oírlo y no entender nada: nada es la flor conmocionada del corazón. Tu maestro tuvo por maestro un loto. Veo a los diablos que se agitan, vomitan cifras. Y recuerdo a Dogen.⁸ El mundo es un canto rodado que se lava contra el agua helada de los poetas.

Ayer, delante de la tienda, vi a un pato que, contoneándose, atravesaba el paso de peatones. No se salió de las rayas. Un notario con plumas. Aplicado, solemne, muy lento, llevaba consigo el santo sacramento de la seriedad, la fanfarria del mundo grave. Me he reído tanto al verlo que ya nada en tu locura me es ajeno.

7 *Prend comme un feu*, literalmente «prende como un fuego». El verbo *prendre* tiene en la frase un sentido análogo a «inflamar» («En parlant d'une matière combustible. S'enflammer») (tlf: *prendre*, II.1). La expresión española, aunque correcta, es tan rutinaria que oculta los varios significados, diáfanos, de su análoga francesa; en particular el sentido de enardecerse y el de tomar un color encendido, vivo. Por ese motivo la traduzco como «prende en llamas» que, sin alterar el verbo (*prendre*: «prender»), remite directamente a «inflamar» (drae: *inflamar*, 2 & 4) [N.T.].

8 *Entends/entendre*: «oír» («Percevoir par l'ouïe»); «escuchar» («Prêter une oreille attentive à»); y «entender» («Saisir par l'intelligence, comprendre») (tlf: *entendre*, II.1 & II.2 & II.3). En este caso los tres significados se funden. Lo traduzco por «recordar» porque evoca tanto el acto de comprensión como el de escucha [N.T.].

Vieja escalera,

Si el mundo no es sino muralla, la muralla tiene grietas, fisuras por las que traspasa algo que apenas tiene un nombre; tanto mejor así.

Vieja escalera del patio, fuiste el acantilado de cemento sobre el que el océano de mi infancia rompía. Me sentaba a leer en tu tercer escalón. He soñado tanto en tu compañía, sentado a tus lomos prehistóricos. Tu piel gris me parecía el más vivo de los colores. Si encuentro fascinantes los lugares desheredados, a ti te lo debo, a tus escalones que viraban sin ruido, subían lejos en el cielo –hasta las nieves del monte Fuji.

Escucho las primeras notas de Bach caer sobre mi corazón como los muertos escuchan las primeras gotas de lluvia sobre su tumba.

Tengo correo que despachar. Es importante, por eso no lo haré. Esos sobres que llaman «con ventanilla» –no abren a ningún lado. Congrego a mis años en torno a mí para reunir fuerzas. Hacen falta para no hacer nada. El diablo de los modernos ha decidido que estemos todos, siempre, muy ocupados.

En el prado, una mariposa brusca en sus errancias. Sus alas se azotan como al cerrar un libro.

Leer siendo niño es abandonar a tu familia y convertirte en joven mendigo, tender la mano a los príncipes de paso. Es ir a Siberia, entre lobos y aullidos de nieve, tan lejos que tu madre ya no te encontrará gritando «a comer» en el desierto, lejos, muy lejos del muchacho contemplativo de ojos castaños claros –helados como un lago.

La lectura es un pasaje de ausencia, una salida del mundo.

Me siento en el tercer peldaño cimentado de tu corazón.

«Christian no vendrá esta noche. Está soñando.»

Señora,

Me ha preguntado qué son los ángeles. Es cierto que se demoran en mis libros hasta mucho después de cerrarlos. Cuando las frases duermen, ellos velan. Un día, vi a un niño del que se burlaban sus amigos porque quería ser charcutero. Pues bien, no me creerá, pero ya tenía las mejillas rosadas del futuro charcutero. Otro día, a través de la ventana de una casa por la que alguien se arrojaba a su fin, vi una avalancha de glicinia blanca y azul. Aquella glicinia se escapó del martirio de las estaciones, ahora que está en mí. Su ascendencia celeste no deja lugar a dudas. ¿Continúo? Sí, porque tratando de responderle aprenderé, tal vez, lo que es un ángel.

La voz de mi padre es cada vez más tenue dentro de mí, como una onda de radio que se aleja: estoy a un lado de la frecuencia, ya no en el centro. Su voz crujía al sol como la aguja de un viejo tocadiscos. Una noche de verano, le enciendo un cigarro y se lo doy. El ascua de la que inhala mi padre, esa

breve puntada del rojo en la noche azul, ni la muerte ni los años han sabido extinguirla.

Aún más. Algunas frases en los libros. Sí, cuando son frases al borde del habla. Es infinitamente raro que alguien nos hable, y es al punto inolvidable. Nos hallamos así saludados de pies a cabeza.⁹ Un rayo de sol y un bloque de granito rosa: ¿ve usted lo que produce su encuentro, esos destellos plateados? Es lo que busco al leer.

Al primer poema, la noria dentada del tiempo se detiene. Observo temblar de fiebre la flecha en el centro de la diana.

Lu Yu, en el siglo doce del calendario chino, decía conformar su vida a los movimientos del viento contra una oreja de caballo. La escritura tiene la misma elasticidad.

Mi respuesta no estaría completa si no añadiese que a veces podemos estar tan presentes en lo que vivimos que ya no hace falta el paraíso –ninguna palabra basta para decir la vida y la muerte rebasadas.

La verdadera respuesta es, sin duda, vivir, simplemente vivir sin olvidar que jugamos. Los ángeles protegen los castillos de arena, no los de piedra.

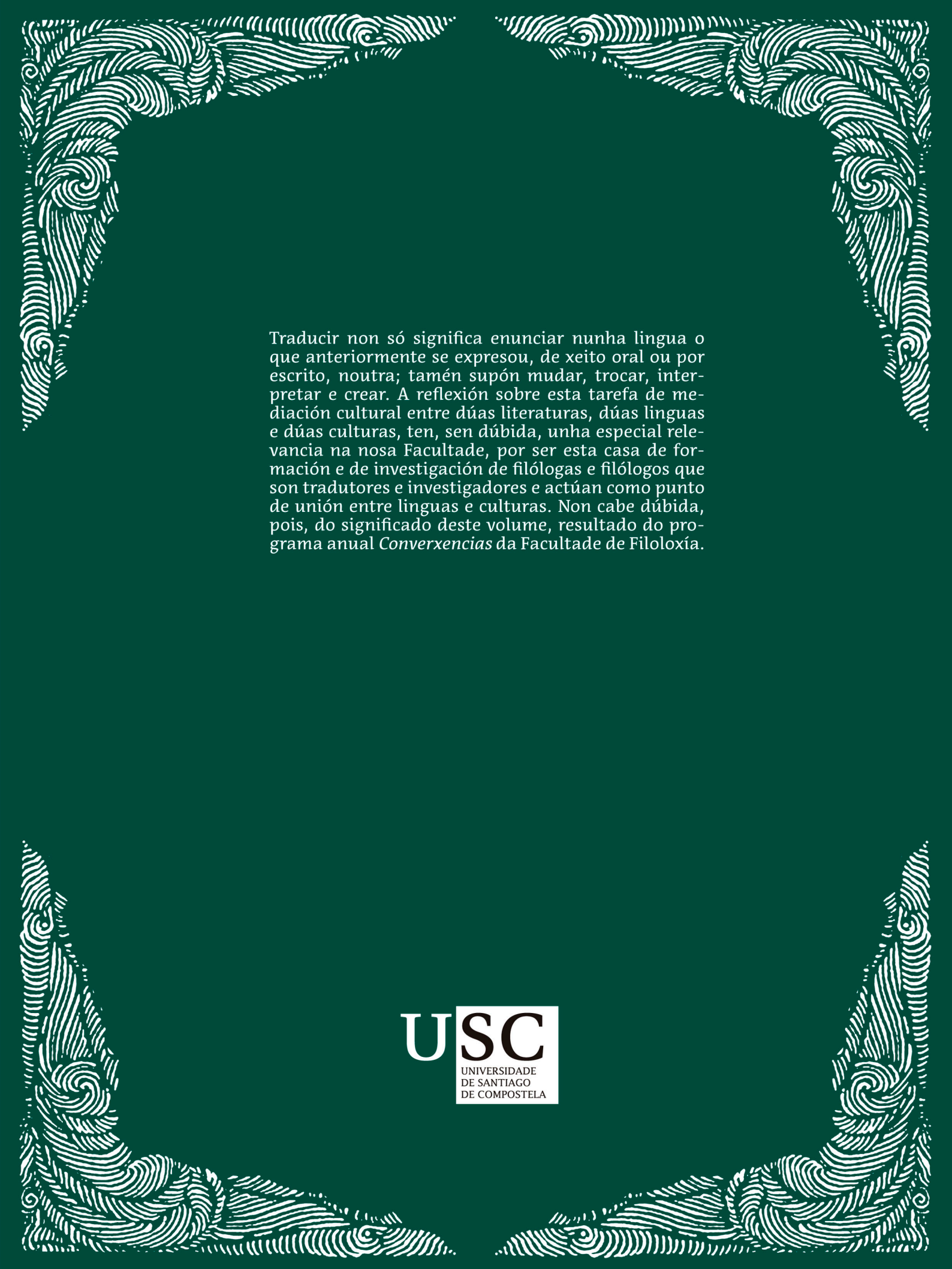
Ay, no alcanzo a ser sencillo. Lo mejor sería quizás: ángel es aquel que – animal, poema o humano– devuelve la vida a la vida.

Los raíles oxidados del cielo y el tranvía de un sueño que me atraviesa, sin nadie a bordo.

Bibliografía

- Bobin, Christian (2017) *Un bruit de balançoire*. Paris: L'Iconoclaste.
- Académie Française (1992-) *Dictionnaire de l'Académie française, 9.^a édition*. Paris: Fayard.
- Institut de la Langue Française (2000-) *TLFi. Trésor de la Langue Française informatisé*. Paris: ATILF; CNRS; Université Nancy 2.
- Real Academia Española (2014) *Diccionario de la lengua española, 23.^a edición*. Madrid: Espasa Calpe.
- Venuti, Lawrence (2008) *The translator's invisibility. A history of translation*. New York: Routledge.

⁹ *Salués/saluer*: «Honorar quelqu'un que l'on aborde, que l'on rencontre ou que l'on quitte d'une marque de déférence, de civilité, de respect» (tlf: *saluer*, A.1). Literalmente «saludados», en el sentido de «mostrar a alguien benevolencia o respeto mediante señales formularias» (drae: *saludar*, 2). No obstante, *saluer* no tiene el uso coloquial que posee «saludar» en español –en el sentido de decir «hola» o «adiós», en francés *dire bonjour*. La alternativa es traducirlo por «honrados»; entonces «Nos hallamos así honrados de pies a cabeza» [N.T.].



Traducir non só significa enunciarse nunha lingua o que anteriormente se expresou, de xeito oral ou por escrito, noutra; tamén supón mudar, trocar, interpretar e crear. A reflexión sobre esta tarefa de mediación cultural entre dúas literaturas, dúas linguas e dúas culturas, ten, sen dúbida, unha especial relevancia na nosa Facultade, por ser esta casa de formación e de investigación de filólogas e filólogos que son tradutores e investigadores e actúan como punto de unión entre linguas e culturas. Non cabe dúbida, pois, do significado deste volume, resultado do programa anual *Converxencias* da Facultade de Filoloxía.