

**DE MÁSCARAS E DISFRACES:
AS LITERATAS VAN ASÍ
(*FLAVIO E MAIS O CAVALEIRO*
VESTIDOS DE INGLÉS)**

Kathleen March

University of Maine

doi:10.17075/rcsxxi.2014.033

Por que ten interese e complexidade a tradución das novelas de Rosalía de Castro? Cando traducín *La hija del mar* (publicada como *Daughter of the Sea*, Peter Lang, 1995), pensaba simple e dereitamente en termos de reivindicar unha parte da obra da escritora. Pensaba presentala como galega e feminista, xa que logo, malia saber que existía unha importante contradición entre esas facetas da súa carreira literaria e o ter ela escrito as novelas en castelán. Sabía tamén que aquela contradición non só fora problema da autora, senón dos seus lectores dende a data de publicación até agora. A propia crítica galega tiña remorsos sobre o ler —ou non— as obras escritas en castelán e lémbrome dos debates sobre o tema de como definir «a literatura galega». Como non abranguer a obra completa de Rosalía? Como respondermos á súa capacidade literaria e á súa traizón á causa da lingua? Era un tema, se non calado, non moi cómodo.

Supoño que, falando honestamente, o principal enfoque e obxectivo meu daquela, coa tradución da primeira novela, sería subliñar a importancia de Rosalía como novelista —non só como poeta— e como defensora das mulleres galegas. Non só como poeta porque aínda ficaban persoas que crían —cousa absurda— que a poesía era cousa de mulleres. E que a poesía expresaba a dor da terra asoballada. E que a poesía xurdía sen meirande esforzo. E moitos «e ques» máis. O xénero poético igual ao feminino...

Tiña medo de que o público dixese: «Claro. É estranxeira. Traballa coas novelas porque están en castelán. Élle máis doado». Na realidade, traballei coas novelas porque gusto dese xénero literario. E porque, sendo de Rosalía, confiaba en que tivesen riscos do pensamento rosaliano que se atopaban nos versos que estaban escritos na lingua lexítima da Galiza. Non quería facer das novelas «literatura galega»; só quería atopar o que había de «galego» nelas. E o que había de Rosalía.

Tamén sabía eu, como xa empezaran a desenmascarar —por fin!— moitos estudosos de Rosalía, que a poesía non era só de dores e choros, que as actitudes tradicionais eran moi semellantes ás actitudes que se atoparan hai tempo na crítica de autoras anglosaxoas de Inglaterra e Norteamérica. Hai cousas que son internacionais; unha delas é como a presenza das escritoras no mundo da

literatura dende sempre fora desigual, cuestionada, rexeitada, silenciada. E mal comprendida. Dende logo, esperaba eu achar temas, recursos e interpretacións semellantes ás que eran sometidas as contemporáneas de Rosalía.

A crítica feminista nos seus primeiros pasos fixo un labor importante de tirar-lles o disface ás actitudes dos escritores masculinos arredor das mulleres e o seu papel na sociedade. Dende máis ou menos os anos 70, sabemos que laiarse non leva a nada e axiña, moitas veces coa reedición dunha novela de autoría feminina que ficara tantos anos na escuridade, a crítica norteamericana comezou a ver facetas destas obras que non vira antes. Mesmo ían máis aló do século XIX os que analizaban e reeditaban as novelas das escritoras para atoparen características do XVIII que podían ser revisadas e reinterpretadas. Para este traballo refírome especialmente ao sentimentalismo, do que imos falar máis adiante.

Confeso que eu non tiña moita experiencia coas literatas anglosaxoas porque moitas delas xa as lera sendo moi nova. Ou non as consideraba importantes. Nin boas. E sendo nova, non vía as ideas e mais as sutilezas que tiñan. Xa nos Estados Unidos, os profesores da secundaria fixeran o traballo de deixar as damas no seu sitio, no fogar e na igrexa, sen máis detalles. Nada diso quería eu. Lidas algunhas novelas por obriga e antes dos 18 anos, adicábame a ver se as latinoamericanas e as europeas —e con iso quero dicir as de lingua española— fixeran algo máis audaz. Dende logo, a miña perspectiva de muller (e de feminista) influía neste proceso de andar á procura dunhas boas escritoras. Estas observacións ou anécdotas persoais son relevantes por unha sinxela razón: non había moitas diferenzas entre un continente e outro en temas da novelística feminina, até que chegou a crítica feminista da segunda metade do século XX, a que veño de nomear. Foi entón que houbo posibilidades de compararmos as lectoras e os lectores obras e autoras, temas e estilos, sen aplicarmos as esixencias «post-68» do século XX. A crítica histórica que comparaba os temas e motivos das literatas por fin comezara a identificar o que partillaban as mulleres: o que era un saber, unha actitude, unha «relixión» ou unha política internacional.

O proceso de identificación dun pensamento común entre mulleres de diversas linguas e nacionalidades precisaba de máis contexto que as simples novelas, máis información sobre como a sociedade do XIX ía mudando e por que. O paso definitivo para min, logo, foi a comparación de escritoras de ambas as dúas beiras do Atlántico, non simplemente como influencias, senón como expresións de

certa ética. E foi así que vin algo que ninguén me dixera na secundaria e seica nin sequera na universidade: que o século XIX fora moi importante para o desenvolvemento das literatas, tanto en Europa como nas Américas, importancia que ía vinculada non só ao sufraxio feminino —iso era obvio—, senón coa bebida, á relixión, ás guerras e, xa que logo, ás lecturas e ás viaxes das mulleres. Vin que podía haber un público lector moi receptivo polo simple feito de ser a novela de autoría feminina. As escritoras de lingua inglesa, descubrín, tiñan lectores (e compradores dos seus libros) que non eran as rapazas da primaria ou secundaria, senón que eran de todas as idades e de ambos os dous sexos. As mulleres escribían porque podían, sabían facelo. E porque lles publicaban. Diso falaremos tamén.

O limiar e as notas da edición de *Daughter of the Sea* darán máis detalles sobre o que no 1995 me parecía ser máis interesante para guiar a recepción da escritora galega no mundo anglosaxón. Era en cousas como: a idade dela (22 anos), o ser ela galega, o ser a primeira novela dela, o ter personaxes femininas e un antagonista masculino que esnaquizaba a vida das mulleres galegas. Era, nunha palabra, unha obra que podía espallar información sobre a Galiza dende a perspectiva da muller. Un proxecto meu moi persoal e moi típico daquela. Eran factores que axudaban a superar a vergoña de terme interesado pola parte non galega da súa obra.

Anos despois, a recepción de Rosalía na propia patria ten «mellorado» e a ollada crítica de estudosos como Francisco Rodríguez e Pilar García Negro, en múltiples traballos, segue a revelarnos a profundidade do pensamento literario rosaliano. Se non son os únicos, son os que máis fondo teñen chegado na miña formación de galeguista estranxeira.

O prometido apoio á publicación en inglés das catro novelas restantes non se cumpriu despois da primeira novela e seica cómpre dar as grazas, porque os anos fan reflexionar. Quero dicir, xa non me é tan interesante facer unha simple tradución con notas, senón que me interesa máis tentar *precisar* o que hai nesta escritora galega de universal, de xorne e de complexidade, entre outras cousas. Dende logo, cómpre darnos unha explicación máis concreta do que quere dicir *precisar*, porque require resumir o proceso de analizarmos o contexto máis amplo das novelistas, sen limitármonos só aos textos das novelas co gallo de amosar como seguen ou non os criterios do canon, un canon construído, ben ou mal, pola crítica.

Traducir é unha actividade complexa de por si, xa se sabe, porque cruzarmos as fronteiras lingüísticas significa duplicar os factores que inflúen na interpretación ou recepción dunha obra. É máis: neste caso, a posibilidade de manipularmos a figura e a obra de Rosalía está máis presente que en casos de culturas «non-periféricas» simplemente polo poder que exerce a lingua oficial dentro e fóra dos límites nacionais. Iso pode significar afastar do canon ou loar de máis, por facer patria, se queremos ser sinceros. Lefevere¹ e Bassnett², xunto con moitos outros, analizan o papel que desempeñamos os tradutores na acollida ou esquecemento dunha obra fóra da súa versión orixinal. E por non sermos os tradutores da literatura galega sempre neutros, é preciso termos en conta a postura político-lingüística que vai verse representada no noso estilo na lingua de destino. Este traballo é un esforzo por revelar a complexidade da obra rosaliana dende unha ollada persoal non no senso sentimental, senón no ideolóxico. A tradución non é un acto invisíbel, aínda que —ás veces— der a impresión de selo.

No caso de Rosalía e, concretamente, no caso das novelas *Flavio* e *El caballero de las botas azules*, suxiro —non sorprenderá— que o achegamento á tradución sexa feminista, porque en cuestións de xénero é onde penso que xace o valor das obras. Mais é preciso explicar o que realmente quere dicir «tradución feminista» xa que pode implicar o termos o desexo de presentar unha Rosalía, en inglés, equivalente ás outras escritoras do seu tempo e ideoloxía ou pode significar, e significa, procurarmos crear unha Rosalía inmediatamente interpretábel como feminista polos lectores de hoxe. Non deixemos pasar desapercibido o termo da tradución feminista, entón. Xa que logo, abundan os estudos sobre esta actividade, entre eles os de Flotow³, Wallmach⁴, Massier-Kennedy⁵ e mesmo de Reimóndez⁶.

1 André Lefevere (1992): *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, London / New York, Routledge.

2 Susan Bassnett (1998): *Translation, History, & Culture*, Londres, Bloomsbury Academic.

3 Luise von Flotow (1991): «Feminist Translation: Contexts, Practise, Theories», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4:2, 69-84.

4 Kim Wallmach (2006): «Feminist translation strategies: Different or derived?», *Journal of Literary Studies*, 22: 1-2, 1-26.

5 Françoise Massardier-Kenney (1997): «Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice», *The Translator*, 3:1, 55-69.

6 María Reimóndez: «The Curious Incident of Feminist Translation in Galicia: Courtcases, Lies and Gendern@tions», *Galicía 21* (http://www.galicía21journal.org/A/pdf/galicía21_6_reimondez.pdf).

Se adoptamos este obxectivo, verémonos obrigadas a tomar decisións que non fan falta nunhas escritoras como Pardo Bazán ou Gertrudis Gómez de Avellaneda, autoras en castelán. Isto ocorre, en primeiro lugar, porque o discurso das mulleres desenvolveuse moito dende o século XIX e porque a crítica xa se decatara diso, fose en lingua inglesa, fose en lingua española. En segundo lugar, as ideas sobre certos estilos literarios —e aquí falamos de romanticismo ou sentimentalismo— poden desviar a calquera do camiño da interpretación axeitada xa que a paixón, as bágoas e as traxedias, por costume, van asociadas coa suposta condición —fraca— da muller. Todas elas apuntan cara ao irracional, ao mundo dos instintos animais, á incapacidade de pensar. A muller como os nenos ou como as bestas. En troques, nos homes, as paixóns son admirábeis, mesmo tenras. Será isto exemplo dun feminismo antihomes? Non sei. Mais xa Rosalía presentara esta idea en *Flavio*. Só que ninguén viu a súa condena desa actitude porque ninguén cuestionaba o dereito do sexo masculino a berrar e a obriga do sexo feminino a ficar calado. É dicir: Mara falaba —e pensaba— de máis.

II. AS MIL E UNHA NOITES: PUDOR E TRADUTOR

Jorge Luis Borges tiña moito interese na tradución como xogo de mans. Xunto co tema de Homero⁷ (1932), fala das *Mil e unha Noites* e dos seus tradutores, entre eles: Antoine Galland, cunha tradución moderna —tan moderna que engadía contos ao texto orixinal; Richard Burton, quen interpolaba materiais persoais; e Edward Lane, o que exercía a censura puritana en certos momentos máis, digamos, «sensuais». Segundo Kristal, «Borges argues that expectations can play a consequential role in the reception of a translation» (29). É dicir, que o papel das persoas que len a tradución é primordial. O propio Borges vai xogar cos textos, os conceptos e mais os lectores, porque para el todo é lícito en nome da literatura. O que non resulta claro respecto das «expectations» é se Borges fala dende a perspectiva dos lectores ou dende a perspectiva da persoa que traduce. Velaquí o dilema que presento neste traballo, que está vinculado á cuestión da

7 J. L. Borges (1932): «Las versiones homéricas» (<http://www.lamaquinadeltiempo.com/temas/traducc/borges.htm>).

ética da tradución. En 1995, Venuti pon de moda o tema da invisibilidade do tradutor⁸ e suxire que non é desexábel xa que cómpre mantérmonos fieis ao orixinal. A realidade é que a persoa que traduce pode vestirse de invisibilidade, mais o texto traducido non, se é que ten lectores e estes «ven» o que pasa na obra. É dicir: aínda dende a suposta invisibilidade, a persoa que traduce está a incidir enormemente na recepción da obra⁹. O que cómpre descubrirmos é se a persoa tradutora fai ou non un simulacro, unha obra nova que non fora nunca escrita polo autor orixinal, unha obra disfrazada dunha lingua nova.

III. DON QUIXOTE: TOLO OU NON TANTO

Hai unha longa lista de traducións inglesas desta novela clásica. Como observan Torre¹⁰ e outros, é preciso facer novas traducións dunha obra segundo vaian pasando os anos xa que os costumes e coñecementos lingüísticos dos lectores tamén mudan. O que reflicte ben un texto orixinal no tempo da publicación pode fracasar tres séculos despois. E aínda que non se poida chamar tradución, xa son coñecidos os esforzos por transportar os textos de Shakespeare que resultan, seica, incomprensíbeis para os anglofalantes. Lembremos o filme de Leonardo DiCaprio e Clare Danes¹¹ e tamén as versións rapeiras do dramaturgo inglés¹².

Normalmente, os lectores na lingua orixinal posúen máis coñecementos do contexto cultural ou histórico, xunto cunha sensibilidade para os rexistros estilísticos e outros riscos da obra, como pode ser a intertextualidade. Os lectores dun texto traducido —normalmente— non teñen os mesmos puntos de com-

8 <http://www.translationindustry.ir/Uploads/Pdf/venuti.pdf>.

9 Aquí inclúo unha pequena anécdota da miña invisibilidade. Traducín a novela *La mujer habitada* de Gioconda Belli, nicaraguana, ao inglés. Na primeira edición figuraba o meu nome. Cando comprou os dereitos unha editora máis «grande», desapareceu o meu nome e non houbo dereitos. Cando falei coa nova editora, de cuxo nome non me quero lembrar, inmediatamente fixeron outra edición e corrixiron o erro. Nin falamos de cartos, porque non era a miña intención iniciar un preito: só quería que os empresarios soubesen que o invisíbel non é inexistente e que unha tradución non nace do ventre do orixinal sen axuda dos humanos, polo que a persoa que traduce debe admitir parte da responsabilidade se unha obra traducida non ten éxito.

10 Esteban Torre (1994): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

11 *Romeo + Juliet* (dir. Baz Luhrmann, 1996).

12 Un exemplo: *RSC: The Othello Rap* (<http://www.youtube.com/watch?v=UC-f0drvdM>).

paranza e, por iso, a persoa que traduce non só decide se vai ser fiel ao orixinal ou á tradución, senón que ten a obriga de saber se vai modernizar ou non o novo texto e por que. A decisión de pór o orixinal á altura dos lectores doutra época, lingua e cultura pode ser unha «foreignization» ou unha «domestication», decisións das que fala Venuti. Mais —ollos!— tamén representa a «interpretation», a *interpretación* da obra pola banda da persoa que traduce. De que interpretación ou remodelación vai ir vestido o texto traducido, entón?

John Ormsby é autor dunha das traducións inglesas máis apreciadas do Quixote, de 1885. Di N. Wimmer no seu artigo «Anglicizing *el Ingenioso Hidalgo*»:

Ormsby refutes the widely accepted view that «Don Quixote» is a sad novel with allegorical meanings and a pessimistic philosophy, and states that because Cervantes himself declared it to be a satire against books of chivalry, it is primarily only that, although it does contain much observation on human character. Ormsby also refutes, in addition, the commonly held view that Don Quixote is an innately noble person, stating that his nobility of character is an attitude that he assumes simply to imitate his knightly heroes.

Malia a recepción tan favorábel desta tradución ao longo dos anos, atopamos críticas; sinala Wimmer:

An 1886 edition of the *Quarterly Review*, published only a year after Ormsby's translation was first issued, took him to task for his limited interpretation of the novel and of Don Quixote's character, while praising the accuracy of the translation.

É dicir, a crítica decatábase do valor lingüístico e literario do Quixote de Ormsby, mais non admitía facilmente a interpretación ou lectura que cría ver no inglés. O cal vai levarnos á conclusión de que o léxico deste tradutor inglés favorecía a natureza tráxica do protagonista desfasado e non o humor das aventuras.

Outros tradutores importantes son: Samuel Putnam, William Starkie e, quizais a máis recente (de 2003), a veterana Edith Grossman, a que vai recomendada por Harold Bloom¹³. Uns anos antes de Grossman, o galeguista John Rutherford faría unha tradución tamén. Loxicamente, non temos como obxectivo analizar as

13 <http://www.guardian.co.uk/books/2003/dec/13/classics.miguelcervantes>.

versións inglesas do Quixote; só queremos subliñar que a interpretación da persoa que traduce pode afectar, e moito, a recepción do texto traducido. Se afecta mesmo a imaxe de Don Quixote como cómica ou trágica, onde, entón, situamos a loucura do cabaleiro andante? Poño, por exemplo: Se eu traduzo a novela e, ao meu ver, o protagonista ten unha sa afección aos ideais da cabalaría do pasado, na miña versión Don Quixote non vai ser un pallaso, senón un home idealista, desfasado. O léxico empregado para representar unha ou outra interpretación da súa ideoloxía vai ser fundamental. Podemos elixir do inglés entre: *mad, crazy, insane, silly, dim-witted, unhinged, batty, dotty, out of it, witless, nuts, imbecile, dumb* e moitos adxectivos máis e vou distinguir co ton da voz narrativa entre a actitude do narrador e a dos demais personaxes que entran en contacto co vello fidalgo.

IV. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: OU, DE NOITE, TODAS AS MULLERES SON MUSAS

Para meirande claridade aínda, podemos empregar outro tipo de exemplo: o de Sor Juana Inés de la Cruz, a monxa mexicano-crioula do século XVII. Chamada a «Dézima Musa» na edición de *Inundación Castálida* de 1689, velaquí a proba de que as mulleres, aínda sendo escritoras, non eran percibidas como tales. Xa dende Platón, Safo merecera o epíteto e houbo outras «musas» reais antes de Sor Juana e despois. A profesión literaria só era posíbel para os do sexo masculino; as «poucas» escritoras eran excepcións, polo visto. Ironicamente, como a autora dese libro non podía ser autor, en masculino, a súa relación coas artes tiña que ser secundaria: era a musa que inspiraba ao escritor para traballar e participar nos espazos públicos, nun posto non activo, senón de relación sensual e espiritual entre o home e as palabras. Despois da sedución, a súa presenza logo esvaécese e deixa para o produtor da obra toda a sona (e diñeiro) xa que «a musa» non fora real; só existía no máximo masculino e, polo tanto, era controlada polo dono dese máximo. O home dá a luz as ideas despois de ser fertilizado pola musa imaxinaria nun proceso unicamente concibíbel no acto literario.

Cando a crítica feminista empezou a salientar o feminismo e mais o posíbel lesbianismo de Sor Juana (vexamos tamén o filme, *Yo, la peor de todas*, dirixida por María Luisa Bemberg, 1990), non houbo moita resistencia. Xa fora

admitido o papel inaudito da monxa nas letras e, sobre todo, nas letras latinoamericanas, malia os intentos de condenala por parte dos pais da Igrexa no seu momento. Curiosamente, a recepción máis aberta da escrita da relixiosa tardaría en verse nas traducións, mesmo as que facían as mulleres que falaban de feminismo. Agora, arredor de dúas décadas despois, vemos que a tradución preferida do soado poema «Hombres necios...» é a dun home, profesor emérito da Brown University, Alan Trueblood (1917-2012). Neste caso, o tradutor non traduciu con máis precisión, senón que, dalgún xeito, decidiu traducir o ton da autora, a intención dela de salientar o duplo estándar dos sexos. Ao optar por esa vía, tivo que escoller un ton moderno, irónico, que comunicase a verdadeira intención de Sor Juana. Hai léxico e ritmo retranqueiro e hai unha actitude promuller que os lectores e lectoras recoñecemos polo que é: non atrevida na nosa época, mais si sorprendente na da autora.

E así, con Trueblood, lemos en dous momentos simultaneamente: co ollo crítico de Sor Juana e co ollo dos lectores que admitimos a representación feminista dela. Ao mesmo tempo, e iso salientámolo moito, o ton moderno no se zarapalla para levar o texto inglés ao eido de domesticación: o poema será do século XVII e será dunha relixiosa, mais vestido de inglés resulta igual de visíbel a intención autorial.

O exemplo de Sor Juana é proba de que o sexo do escritor ou escritora e o da persoa que traduce, de feito, non garante nada: a ideoloxía da persoa tradutora pode ser unha pexa ou pode non engadir nada ao orixinal se o seu feminismo non vai acompañado da capacidade de traducir.

V. E ROSALÍA?

Penso que non se pode comprender a tradución sen termos en conta a historia dela, como a presentan Torre e Venuti e outros, porque as modas e os mercados son proba de que xamais a recepción da obra traducida sexa só cousa de «apareceren» un texto e uns lectores. Entre a creación do orixinal e a saída á rúa dunha tradución, acontecen moitas cousas. Se pasan anos, xeracións ou séculos, os lectores adoitan perder as referencias das cousas, persoas e lugares cos que está construído o orixinal. A moda e as linguas navegan por outras derrotas, como xa

dixeramos. Cómpre engadirmos outros elementos que inflúen tanto no éxito do orixinal como na tradución: a crítica, a publicidade, mesmo o deseño das capas ou o título da obra. Non imos deternos agora para precisar as moitas distorsións do orixinal feitas en nome do dólar, como cando se procura un concepto máis «catchy» —máis domesticado ou domado en termos venutianos— para o público anglosaxón¹⁴.

Todo o anterior deste traballo non foi un afastármonos do obxectivo. Foi preciso. Agora propoño unha tarefa difícil para a persoa tradutora de Rosalía de Castro. Igual que cría Borges, coido que os tradutores traducen entre eles, nunhas competencias ás veces de amizade, outras non. Os motivos dos tradutores son sempre diversos e poden mudar co paso do tempo e cando medra o noso estudo da autora ou autor. O meu motivo, vouno explicar, porque non é igual que en 1995. Traduzo, dixen xa, porque Rosalía merece ser traducida, polo que fixo polas letras galegas e pola súa capacidade literaria. Mais traduzo tamén polos galegos, pola fe que tiveron e teñen sempre nela, pola súa capacidade de continuaren descubriendo aspectos da obra rosaliana ano tras ano. Non é esta unha afirmación de simple sentimentalismo, senón que é relevante nun contexto máis amplo da sonda literaria (cf. Lefevere). Noutras palabras: «Rosalía de Castro é unha escritora moi lida». Tamén é unha escritora, ás veces, non moi ben comprendida polas mentes *aínda* desexosas do anxo do fogar ou dunha Galiza non ceibe. Cada vez mellor comprendida polas e polos feministas, aínda que non sempre polos que non saben nada do nacionalismo —e con isto refírome aos hispanistas que adoitan encaixar a autora no canon español, onde esmorece ela terribilmente.

Polo tanto, lendo eu a Rosalía cando facía o estudo que se publicou nos 90¹⁵, atopei os primeiros fíos de semellanza coas literatas anglosaxoas —as mesmas que, como dixen, lera e esquecera xa, xunto con outras que non chegara a ler, polos seus temas domésticos, non moi intelectuais as protagonistas idealizadas, submisas, martirizadas ou condenadas segundo acatasen ou non as normas da socieda-

14 Exemplos son os libros de Rigoberta Menchú e Domitila Barrios de Chungara. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* converteuse en *I, Rigoberta Menchú*. E *Si me permiten hablar...* saíu en inglés como *Let Me Speak!* Ambos os dous títulos ían dirixidos a un público feminista e desexoso de historias de mulleres indíxenas con valor. Os valores indíxenas non importaban tanto.

15 *De musa a literata: El feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1993.

de. Eu o que quería era ler sobre mulleres fortes, insubmisas, non choromiqueiras. O problema era que estaban mesmo diante de min, nas bibliotecas e nas librarías, mais a crítica, ou a ausencia dela, fixera moito dano e houbo que recuperar anos de lectura. Foi preciso *construír un contexto novo* e exacto para ver que Rosalía —seica soa na súa patria como muller con aspiracións literarias— formaba parte dun *grupo internacional de literatas* que era coñecido polo nome de *Bluestockings*.

Xa teño feito algunhas comparacións entre as súas contemporáneas e Rosalía. Os fíos comúns a todas elas non desaparecen: medran, fanse máis fortes, confirman a formación e pensamento maduro de Rosalía. Non vexo a literata galega como participante da literatura española, malia estaren as novelas escritas na lingua de Madrid. As galegas e os galegos están a traballar aínda sobre ese tema da lingua e non penso analízalo aquí porque o meu propósito é facer ligazóns coas outras «fillas do mar», as literatas contemporáneas de Rosalía, mulleres que navegaban nas augas profundas da literatura até facerlle berrar a un Hawthorne de medo de ser asolagado polas novelas delas (e o seu éxito no mercado, non esquezamos). Non vexo a Rosalía nin quero ouvir falar dela como periférica en relación cunha capital afastada. Ela participou nunha comunidade de escritoras ás que tivo que achegarse con moito esforzo, traballando, ás veces, con traducións ela tamén e lendo en revistas estranxeiras se podía. Chegou moito máis aló de Madrid. Moito.

Traduzo, dixeran, para os galegos —que non precisan ler o texto en inglés, só que queren atopar erros ou curiosidades lexicais. Traduzo, non para ser lida, senón para que saiban que a van ler os anglofalantes, oxalá non como hispanistas, senón como persoas dispostas a aprender sobre a terra que produciu unha literata tan audaz. Tirar o anteface ou disfrace do castelán pode axudar a facelo. Quero tamén axudar a tirar, dunha vez por todas, a máscara da «santiña» dos que están presos no hispanismo e negan —porque aínda existen e podo dar nomes se queredes— que Rosalía de Castro fose feminista e nacionalista. Quero deixala núa das roupas dos que desexan a sona e a *tenure* académica por mor do seu labor de críticos literarios tradicionais. Testemuño da capacidade creativa de Rosalía vémosa na obriga que estes obxectivos me dan de ter que falar doutras literatas para que se comprenda a galega. Ao mesmo tempo, necesariamente deixarei de ser tradutora obxectiva: non procuro a invisibilidade, e sinto a tentación de manipular o texto ao xeito borgiano e de acordo co que di Lefevere.

Ofrezo, como remate, uns exemplos mínimos deste proxecto. Nas palabras de Rabinowitz, quen subliña o feito de teren as norteamericanas unhas ideas moi claras da sociedade e da importancia do seu papel nela:

[...] the conventional wisdom of nineteenth-century American culture designated a very strict gendered division of social and economic life. The ideal family was the conjugal family, whose male head represented the interests of the entire family in public life. The female, in contrast, was to remain silent in virtually all public arenas. *However, over the course of the century, women slowly but forcefully entered into the political public sphere through a series of maternally themed political associations.* Through such social movements as the religious revivals of the Second Great Awakening, the moral reform campaigns, the temperance crusade, and the abolition movement, women were able to translate the popular emphasis on the importance of motherhood onto the national stage. (345).

(A cursiva é nosa)

VI. *FLAVIO E O CABALEIRO*: UNS EXEMPLOS

Ambas as dúas novelas presentan ideas que non foron entendidas no seu momento de publicación, mesmo até anos máis tarde, polo que poderíamos falar de novelas disfrazadas ou de protagonistas disfrazados. Ironicamente, colocarlles ás obras a máscara do inglés pode pór á descuberta iso que no texto orixinal non se vía, e máis aínda se se engade un limiar que refaga ou rexeite as interpretacións tradicionais.

Flavio

En numerosas ocasións, tenme abraiado a falta de recepción desta novela como feminista. A crítica non a consideraba moi orixinal, se é que se decatava da súa existencia. Xa temos comentado que o moi capaz Otero Pedrayo vía en Mara, a protagonista, un comportamento frouxo, dicía que ela só sabía dudar e que non se decidía. Evidentemente, segundo don Ramón, Mara non foi capaz de admitir as paixóns do neno narcisista que era Flavio, dun Flavio que Rosalía non deixou en absoluto agachado. Felizmente, empezaron a saír interpretacións máis axeitadas co gallo do centenario rosaliano en 1985. Mara empeza a xurdir

do seu cuarto (ou armario) pequeno baixo a ollada de Pilar García Negro, e agora podemos vela como a escritora que é. Nós temos subliñado, noutras ocasións, o discurso marcadamente feminista de Mara cando fala da discriminación da muller na sociedade —discriminación, por certo, que considera inaturábel, mais que a leva a tentar acatar o protocolo imposto polos demais. Dubida Mara non polos sentimentos amorosos, senón porque aínda cre nunha sociedade xusta e non sabe fuxir dos seus patróns. O erro dela é que a revolución non a pode facer soa, e non a fai, e soa xa, perde a batalla.

O cabaleiro das botas azuis

Non vou detallar as miñas teorías sobre a identidade do cabaleiro, a estima que sentía Rosalía por George Sand (muller que camiñaba en público vestida de home) nin a idea de que a cor azul tiña moitísimo simbolismo no século XIX, sobre todo para as literatas, que en inglés eran *bluestockings* e en francés, *bas-bleu*. Xa ditas esas cousas, cómpre pensarmos na súa relación coa Musa e coa tradución. A musa é insubmisa, é «uppity» —termo que é lixeiramente cómico, lixeiramente feminista en inglés. E, como tradutora, non quero que sexa unha musa marxinal, esquecida ou afastada como parte «extra» da novela. O non poder vela o Home que a chama significa que non sabe o que é unha musa e non vai ser moi capaz de acadar a gloria que el, en todo o seu narcisismo e pouco talento, cobiza. A musa vai ter que ser a faísca da revolución e, como George Sand, non sairá á rúa en roupa feminina. No século XIX, a vestimenta ía mudando para todas as mulleres. Nas viaxes, nos traballos como misioneiras noutros países, nas guerras como a guerra civil dos Estados Unidos, como pioneiras, elas precisaban roupa menos restritiva, roupa nova.

Dende logo, a conversa entre o Home e a Musa non é comedia. O importante é que o Home non pode ver, non entende, non sabe, e que a Musa é quen vai botar a andar todo o proceso creativo, vai configurar a Novidade, unha literatura que teña ideas e mereza ser comprada e lida. A Musa de Rosalía por que non vai ser como a Décima Musa de México, Sor Juana? É dicir, a musa que non é musa porque é escritora?

Flavio e *El caballero de las botas azules* non son novelas iguais. O feminismo da primeira é máis marcado e evidente (non importa a cegueira dos críticos do pasado). A segunda? É máis doado darlle un ton de farsa, de ironía e xogo de

palabras. É, se cadra, a novela *máis* galega, malia ter lugar na capital dos felinos. E pola Musa é tamén unha novela feminista. Nos pequenos exemplos de escollas feitas adrede na versión inglesa para representaren a miña lectura de Rosalía, agardo que se atope unha lectura baseada en moito máis que dúas novelas dunha «poetisa» periférica. E que vexa á autora e á tradución como irreverentes dentro da antiga tradición rosaliana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KRISTAL, Efraín (2002): *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt UP.
- RABINOWITZ, Eyal (2002): «Gender and the Public Sphere: Alternative Forms of Integration in Nineteenth-Century America», *Sociological Theory*, 19:3, 344-370.
- VENUTI, Lawrence (2nd ed. 2008): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres / Nova York, Routledge.
- WIMMER, Natasha: «Anglicizing *el Ingenioso Hidalgo*» (http://www.believermag.com/issues/200407/?read=article_wimer).

ANEXO I

Flavio

I

A Man's true homeland is the whole world./The true homeland of a Man? It's the whole world!

As I crossed the dark salon where so many times the sweet voices of my parents disrupted the silence of the still summer nights, it was as if I could still hear the gentle whispers coming from their lips, still hear the peaceful breathing coming from their bodies.

I shuddered. / It made me shudder. / That really bothered me.

I was scared; it took all my courage, but I got to my feet and prepared to flee. The heavy curtains fluttered again and a burst of ice-cold air made my face ache. I shivered, the woodwork surrounding me made painful/nasty crackling noises, and I fled from the salon determined never to return, resolved never to face the cause of my trepidation./ I was never going to go through that again!

My parents are dead and the ashes of the deceased are only dust returned to dust.

The world belongs to me now./The world is mine, now!/Now I own the world.

Nothing binds me any longer to these dreary places that have imprisoned my freedom for twenty years./Nothing ties me down now to this gloomy place that's kept me locked away for twenty years.

From today on I will travel the world over and no voice is going to hold me back. I will no longer turn back to look with tears in my eyes at the place I am leaving behind./I refuse to look back, bawling, at this place.

Farewell, ashes of my parents.../Good-bye, my dusty parents.../You old bags of bones...

I weep for you, but I smile at my freedom, that embraces and greets me now./ For you there are tears, but hello freedom, so glad to see you.

Blessed be!/Thank goodness!/Finally!

ANEXO II

The Gentleman in the Blue Boots

A MAN AND A MUSE

CHARACTERS

MAN.

MUSE.

MUSE. I'm not shy, just careful. When you get used to listening to me, you'll get used to seeing me. So tell me now: What is it you want?/When you figure out how to listen to me, you'll figure out how to see me./What do you want, anyway?

[...]

MAN. So you like irony too, do you? What class of ruffians do you come from, mysterious goddess? Can you claim a resemblance to any of the other muses, the candid, fragrant ones, the ones that are sweet as honey? Do I have to go cry on the shoulders of my old friends, the ones I so unjustly deserted for you?/You're quite the sassy one, aren't you? Where the devil did you come from, sexy lady? Do you really think you can pass as a muse, like those innocent, obedient, sweet-smelling ones? Should I go cry on my buddies' shoulders because I left them for the likes of you?

[...]

MAN. A muse with wings, yet!/Yeah, sure, a muse with wings.

MUSE. Call them fans or ventilators if it makes you feel any better. The name doesn't matter in the least./I couldn't care less what you call them. Fans, air conditioners, it makes absolutely no difference.

[...]

MAN. Are you making fun of me again?/Is this your idea of a game?/Is this your idea of a joke?

MUSE. (Changing her tone.) You, my spoiled little boy, whom I have chosen to utter the supreme cry above the crowd, listen to me with total attention and respect. / Listen up, you little brat. I've decided to help you get one up on all the others and you'd better treat me right. /and I don't want any of your lip.

[...]

MAN. Haven't you considered that I might just turn my back on you and send you packing?/Don't you realize I could tell you to go to hell and just dump you?

MUSE. It's too late for you to abandon me without paying a price, disciple of mine. I possess that bittersweet legacy and appeal of those women who are not pretty and that they call a devilish beauty. So that even if you turn your back on me now, be forewarned: you'll be back looking for me, don't you worry./Too late now. You know I could just walk away and leave you high and dry, right? I'm one of those gals who walk like an angel, talk like an angel, but I'm a devil in disguise.¹⁶ You can't get rid of me by snapping your fingers. Let that be a warning to you.

MAN. Haughty! What makes you think I'd come looking for you? So you can talk to me using that stupid, grating tone that hurts my ears?/Bitch! Why would I come after you? So you can nag me with that voice of yours that sounds like a rusty hinge?

¹⁶ Nótese que a frase fai referencia a unha canción de Elvis Presley.