

RESSENYES

BEEBY, Allison; ENSINGER, Doris; PRESAS, Marisa (eds.)

Investigating Translation. Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998

Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 209 p.

Un dels trets que millor caracteritzen els estudis actuals sobre la traducció és la diversitat, una diversitat que es plasma en dos àmbits fonamentals: els temes i problemes abordats per la recerca que es fa en aquest camp i els paradigmes des dels quals s'aborden aquests temes. Gràcies a aquesta diversitat, d'una banda s'ha ampliat el ventall de disciplines des de les quals s'estudien. Així, certament, els coneixements sobre l'objecte, la traducció, són cada vegada més aprofundits, però aquesta major profunditat comporta també el perill d'una excessiva fragmentació que faci perdre de vista la globalitat del mateix objecte. Igualment, la pluridisciplinarietat permet posseir un coneixement cada vegada més complex de l'objecte, sempre que s'estableixi la necessària comunicació entre les línies de recerca.

Les editores del volum que ressenyem han volgut fer una aportació a favor de la diversitat i de la complexitat de temes i enfocaments, sense perdre de vista la globalitat de l'objecte. La seva tria de les contribucions presentades al IV Congrés Internacional sobre Traducció (Bellaterra, 1998) ha estat presidida per la intenció d'oferir un ventall com més ample millor dels temes que actual-

ment es poden considerar centrals en la investigació sobre la traducció, però també han procurat establir un nexa entre ells, tot posant en relleu la complementarietat de temes i aproximacions.

Els treballs aplegats en el volum s'organitzen en quatre seccions. L'estudi de la relació entre el text original i el text traduït gaudeix d'una llarga tradició. En aquesta tradició han predominat els enfocaments de caràcter eminentment prescriptiu, com ara la crítica literària o la lingüística contrastiva, per esmentar dos paradigmes molt heterogenis, que lentament han anat deixant pas a enfocaments de caràcter primordialment descriptiu, com ara els estudis postcolonials i els estudis de gènere. En aquest marc de reflexió sobre els paradigmes de la teoria de la traducció s'inscriuen les aportacions d'E.A. Nida, A. Neubert i Z. Lóvovskaia, que fan balanç dels resultats obtinguts i obren noves perspectives a la tasca teòrica. També el treball de C.Y. Chu presenta una reflexió sobre una tradició teòrica, en aquest cas la xinesa. Per la seva banda, l'article de P. Godayol, com el d'I. García Izquierdo i J. Marco Borillo, explora les possibilitats de nous paradigmes per a l'estudi de la traducció literària, mentre que l'estudi d'H. Tan-

queiro s'ocupa d'un tema poc explorat fins ara: l'autotraducció.

Els treballs que aplega la segona secció se centren en l'estudi de la traducció com a procés mental del traductor. Aquesta és una línia (relativament) nova, que es va iniciar en el moment en què en el camp de la psicologia es van anar abandonant les tesis conductistes sobre la ment i es van imposar els postulats cognitius. En els estudis sobre el vessant cognitiu de la traducció trobem dues grans línies. D'una banda interessa el procés de la traducció i la recerca de mètodes i instruments per a dur a terme aquesta recerca, una línia en la qual se situen els treballs de D. Gile, W. Neunzig, PACTE, així com els de C. Scott-Tennent, M. González Davis i F. Rodríguez Torras. D'altra banda interessa la competència traductora, és a dir, els coneixements i habilitats que posa en joc el traductor en el procés de transferència, així com les estratègies que aplica a la resolució dels problemes que sorgeixen en el curs d'aquest procés. En aquesta línia s'inscriuen els treballs de P. Zabalbeascoa i R. Muñoz Martín.

Les seccions tercera i quarta recullen articles dedicats a examinar, respectivament, dos dels principals factors condicionants de la traducció: la ideologia i el receptor, dos factors, d'altra banda, estretament relacionats entre ells. Els treballs de

J. Mallafre, N. Izard, V.M. González Ruiz, J. Milton i A.M. Clark Peres, aplegats en la secció tercera, aborden la influència de la ideologia en la traducció des d'un punt de vista eminentment sociològic, que situa la traducció com a objecte d'apropiació per part de discursos hegemònics de diferents signes.

La secció quarta, finalment, recull contribucions dedicades a una qüestió que mereix cada vegada més interès: les restriccions que el mercat imposa al traductor, especialment en àmbits allunyats de la traducció literària. Així, els treballs de B. Adab i de D. Kelly i A. Sánchez Luque s'ocupen de la traducció de textos publicitaris; els de C. Garrido i M. Tercedor Sánchez se centren en els textos científics; el de J. Parra tracta de la traducció de programari, mentre que R. Mackenzie i C. Nord aborden aspectes generals d'aquesta problemàtica, com ara la determinació de criteris de qualitat de la traducció o l'adequació de la traducció al seu destinatari.

El volum conté una bibliografia general i un índex de matèries, que permet fer una lectura transversal dels treballs que inclou.

Marisa Presas

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació

CAMPOS, Augusto de

e.e. cummings. poem(a)s

Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1999. 204 p.

Augusto de Campos, una de las voces más reconocidas de la traductología brasileña contemporánea desde su triple condición de profesor, creador literario y *transcreador*, acaba de publicar una nueva edición de sus versiones de e.e. cummings, y ya es la cuarta. Que una obra como ésta, de destinatarios inicialmente restringidos, haya alcanzado una cifra tal de ediciones es mérito sin duda del prestigio que posee el traductor, empe-

ñado durante más de cuarenta años en la desafiante tarea de poner en portugués de Brasil a un autor de la complejidad del poeta norteamericano. Entrega tras entrega, el número de poemas ofrecido a los lectores fue aumentando a partir de un núcleo original de extensión limitada, según aclaran los títulos de las ediciones sucesivas: la primera, *Dez Poemas de e.e. cummings* (Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura,

Serviço de Documentação, 1960), en la que aparecen valientemente seleccionados los textos de tipografía más experimental; la segunda, *e.e. cummings -20 poem(a)s* (Ilha de Santa Catarina, Editora Noa-Noa, 1979), que profundiza en la misma orientación revolucionaria de la anterior edición; y la tercera, *40 poem(a)s -e.e. cummings* (São Paulo, Editora Brasiliense, 1986), donde la cantidad de poemas se ve ampliada con piezas en las que predomina la sutileza de la fina sátira, dilatándose de esta manera el abanico de registros traducidos. La última edición hasta ahora, *e.e. cummings. poem(a)s*, ya sin referencia numérica en el título, salió recientemente a la luz como homenaje al poeta en el centenario de su nacimiento, y contiene veintidós versiones más que intentan abarcar todos los ángulos estilísticos de su obra así como todas las vertientes temáticas, desde la paisajística o amorosa hasta la humorística o filosófica.

Augusto de Campos cuenta en el prólogo a la segunda edición cómo este «verdadeiro milagre editorial», conforme su definición, tiene principio en una breve carta al escritor datada el 31 de octubre de 1946, cuando le solicita autorización para imprimir sus textos en versión brasileña. La respuesta de e.e. cummings, inmediata al parecer, imponía dos condiciones innegociables: primero, que al lado de cada traducción figurase el correspondiente texto original; segundo, que Augusto de Campos le remitiese sin cesar las pruebas de aquellos diez poemas iniciales, dispuestos página a página, hasta que una de ellas llegase a agrardarle y a merecer su consentimiento. El proceso de impresión de *Dez Poemas de e.e. cummings* se demoró de este modo durante tres años, con múltiples tanteos que no permitían ver la claridad al otro lado del túnel hasta que las pruebas que hacían el número ocho, en diciembre de 1959, obtuvieron como respuesta del poeta una única palabra: *congratulations*. Esta edición brasileña de e.e. cummings constituía la tercera traducción de su obra, como todavía indica Augusto de Campos en el mismo relato, precedida úni-

camente por veintiocho poemas traducidos al alemán por Eva Hesse y doce al italiano por Salvatore Quasimodo. En cierto sentido era la primera traducción, no obstante, desde el momento en que ninguna otra se había atrevido antes a hacer frente con la audacia de ésta a los textos de e.e. cummings con mayores dificultades visuales.

No debe sorprender, principalmente teniendo en cuenta los componentes primordiales de su pensamiento, la elección tan temprana por Augusto de Campos de e.e. cummings en calidad de autor traducible ni su lealtad posterior a través de varias ediciones. Como es conocido, para el traductólogo brasileño, al igual que para su hermano Haroldo de Campos, compañero en tantas aventuras intelectuales, admitida la idea de que todo texto creativo no permite ser traducido, precisamente de ahí se deriva un corolario, sólo en apariencia paradójico, que consistiría en admitir la posibilidad de recrear con indudable éxito ese mismo texto en principio huidizo. Se trataría tal traducción de un proceso de creación paralela que ofrece con respecto al original un resultado tan autónomo como recíproco, ya que desde esta perspectiva no se trasladan exclusivamente los significados, sino que se vierte esencialmente la materialidad del propio signo. La práctica de traducir es, de esta forma, recreación, pero al mismo tiempo, según ambos hermanos propugnan, instrumento crítico poderoso que conduce a conocer las cualidades estéticas del texto literario separando en el ámbito del lenguaje lo prosaico de lo poético, polos opuestos, y aún, por último, ejercicio pedagógico que permite mostrar a interesados —poetas o estudiosos— los engranajes más recónditos del arte de la palabra escrita.

El catálogo de autores traducidos por Augusto de Campos no es, a fin de cuentas, más que una ilustración del razonamiento a grandes rasgos resumido en las líneas anteriores. Aparte de numerosos ensayos teóricos en solitario o a dos manos con Haroldo de Campos —*Re Visão*

de *Sousándre* (1964, 1982), *ReVisão de Kilkerry* (1971, 1985) o *À Margem da Margem* (1989)—, cabe recordar entre tales autores los nombres de John Donne, William Blake, John Keats, Mallarmé, Rimbaud, Maiakóvski. Es revelador especialmente el reto supremo de traducir *Finnegan's Wake*, de James Joyce, obra inasequible de la que Augusto de Campos trasladó con su hermano al portugués brasileño diez fragmentos —*Panorama do Finnegan's Wake* (1962, 1971)—, alguno de ellos inédito en cualquier otra lengua. No menos ilustrativa es la decisión de traducir no pocos poemas de Ezra Pound —*Cantares de Ezra Pound* (1960), *ABC de Literatura* (1970) y *Ezra Pound-Poesia* (1983)—, buscando plasmar en este caso los fundamentos de la traducción creativa que el autor norteamericano defendía en sus escritos —*criticism by translation*—, o la traducción como modalidad de crítica, y *make it new*, o la traducción como medio de dar nueva vida al pasado literario. A la vista de esta nómina de escritores, no mucho podrá sorprender la atención prestada a e.e. cummings, incitación extremadamente irresistible en cuyos poemas la información óptica, concentrada en la fisicidad de los signos y en su disposición tipográfica, encarna un elemento del que no se puede prescindir a la hora de traducir el poema a otra lengua.

El diseño editorial de e.e. cummings. *poem(a)s* contempla, además de las sesenta y dos composiciones traducidas con su respectivo texto original, varios apartados de reflexión teórica muy enjundiosos, algunos ya publicados en las ediciones anteriores del volumen y otros inéditos. Justamente el primero de ellos, «e.e. cummings, sempre jovem (introdução)», pertenece a esta última categoría, y a través de él se destacan los rasgos más notables de la revolución formal que llevó a cabo el poeta norteamericano, más llena de sinceridad que fruto gratuito de cualquier fiebre artística, no sin dejar todavía de traer a la memoria aquel desafortunado juicio coetáneo del crí-

tico R.P. Blackmur, quien dijo despectivamente que su arte era una especie de *baby-talk*, o, en sentido contrario, la clarividente opinión de Ezra Pound, según el cual e.e. cummings sería siempre el autor más vivo de todos ellos. En este extenso grupo de textos introductorios, a continuación figuran con los títulos «e.e. cummings: olhos e fôlego», «Não, obrigado» y «30 anos, 40 poemas» aquellos tres prefacios que encabezaban respectivamente las ediciones antecedentes, en los que se insiste en otros aspectos peculiares de la creación literaria del escritor, como su espíritu rotundamente innovador, la evolución de sus recursos tipográficos o las técnicas de visualización empleadas en sus versos. Merece una alusión especial el irónico significado del título dado al prólogo de la segunda edición, «Não, obrigado», que evoca uno de los más emblemáticos libros de poesía de e.e. cummings, *No Thanks*, publicado con la ayuda económica de su madre, y bautizado así en referencia a los trece editores que habían rechazado los originales de la obra y a los cuales, sin embargo, se les dedica ésta. Tras los escritos teóricos enumerados y los propios textos poéticos en disposición bilingüe —*poem(a)s*— cierran el volumen dos valiosos apéndices que sirven, en el primer caso, para dar en reproducción facsímil las cartas y las correcciones de e.e. cummings realizadas a las pruebas de aquel primigenio *Dez Poemas de e.e. cummings*, y, en el segundo caso, para incorporar el ensayo «Estela para e.e. Cummings», de Haroldo de Campos, publicado originalmente en el año 1962, y el sucinto retrato «e.e. Cummings: Bioflashes», del mismo Augusto de Campos.

Ya como final, resulta interesante advertir que en alguna parte de este magnífico libro se dice que «es asombroso pensar que e.e. cummings habría cumplido 100 años el 14 de diciembre de 1994, tal es la juventud que emana de su poesía, aún hoy tan poco asimilada y aún tan nueva». No menos admirable, ciertamente, es que las primeras ver-

siones de e.e. cummings hechas al final de la década de los cincuenta por Augusto de Campos, y así también las posteriores, tengan idéntica frescura que las más recientes, sin que aquí la adhesión a lo largo de los años al autor *transcreado* implique necesariamente irregularidad. He ahí una muestra más de la (re)actualidad del pensamiento de

Augusto de Campos, y permitase la concepción a este recurso gráfico, tan del gusto suyo, en honor a él y al propio e.e. cummings.

Xosé Manuel Dasilva

Universidade de Vigo

Facultade de Filoloxía e Traducción

DANTE ALIGHIERI

Divina Comèdia

Traducció de Joan F. Mira. Barcelona: Proa. 2000

Quasi set-cents anys després de la creació del gran poema de Dant Alighieri (presumiblement entre els anys 1307 i 1321), i quan n'han passat quasi sis-cents de l'aparició de la primera traducció catalana, Edicions Proa publica una nova versió en català de la *Commedia* realitzada per Joan F. Mira.

Anteriorment, l'obra havia estat traduïda al català en cinc ocasions: la primera quan tot just tenia un segle de vida (Andreu Febrer, 1429); les altres quatre al llarg del segle XX (Antoni Bulbena i Tusell, 1908; Narcís Verdaguer i Callís, 1921; Llorenç Balanzò i Pons, 1923-24; i Josep M. de Sagarra, 1947-52). El buit de cinc segles sense traduccions és la conseqüència de l'oblit, generalitzat arreu d'Europa, en què va caure el poema dantesc, mentre que la revifalla de l'últim segle reflecteix la recuperació de l'interès iniciada pels artistes romàntics i continuada, amb molta més intensitat, pels erudits del segle XX. D'aquestes cinc traduccions, només la primera i la darrera han estat reconegudes per la crítica i el públic, i en els últims anys s'han disputat una primacia que els pogués atorgar la condició de traduccions canòniques. Ambdues són fetes en vers i en tercines, seguint de prop la forma de l'original italià; han rebut, però, crítiques de signe diferent, gairebé contrari: la traducció d'Andreu Febrer, una autèntica demostra-

ció de fidelitat en tots sentits, presenta excessius problemes de calcs lingüístics i d'errors mètrics; la de Josep M. de Sagarra, gairebé perfecta en aquest sentit, deixa traspuar la personalitat poètica del traductor fins a tal punt que quasi transforma l'obra del florentí en una autèntica recreació sagariana.

No és sorprenent, doncs, que un apassionat d'aquest clàssic de la literatura europea hagi sentit la necessitat de donar-ne una nova versió, tot i que entre els seus plantejaments inicials —manifestats en el breu pròleg que precedeix la traducció— no figuri explícitament l'exigència de superar els problemes que presentaven aquelles traduccions anteriors. De fet, el que Joan F. Mira es planteja és la necessitat de transmetre de la manera més planera possible els continguts d'una narració, ja que «la *Commedia* [...] no és simplement un gran poema [...] és també —i, per mi, és sobretot— una esplèndida narració, un *viatge* per a descobrir i ordenar el món sencer i la pròpia vida» (p. 7). I és per a comunicar aquest fons temàtic tan important que decideix dur a terme la seva traducció en prosa, ja que, segons ell, «llegir la *Commedia*, ara mateix, com una tirallonga de versos feta de tercines encadenades i més o menys enigmàtiques, és no poder-hi entendre res, o només una aparença» (p. 7), i a més, «traduir-la en tercines rigo-

roses i lligades [...] obliga *necessàriament* a alterar l'original de manera tan abundant i profunda que [...] al final hi ha tanta part del traductor com de l'autor» (p. 8). Tot i així, Mira es veu obligat a admetre que aquesta decisió comporta inevitablement pèrdues no gens menyspreables en relació amb el component poètic de l'obra; però si finalment opta per reproduir la «base mètrica original», l'hendecasíl·lab —que correspon a un decasíl·lab català, però amb una varietat rítmica molt més àmplia—, no ho fa per l'escrúpul de no desmuntar completament l'edifici formal de la *Commedia*, sinó per acabar de donar aquella sensació «de naturalitat que té —que *tenia*, per als lectors cultes a qui estava destinat— el text italià de Dante» (p. 8), ja que el vers «hi és del tot substancial, i insubstituïble com a forma, gust i color de l'expressió» (p. 8). Això és una realitat que afecta totes les obres escrites en vers al llarg de la història, però de manera molt més evident aquelles que sorgiren de les plomes dels poetes medievals, per als quals els elements de l'obra havien d'harmonitzar-se necessàriament en la creació d'un tot unitari, una unitat que depenia, doncs, de tots els elements en joc, amb les seves peculiaritats i amb les seves combinacions específiques. No li falta raó a Mira quan afirma que «Dante escrivia en vers, perquè havia d'escriure en vers: perquè era «poeta» i perquè llavors les «narracions» es feien en vers» (p. 7). El poeta, doncs, no feia sinó seguir la tradició. Però aleshores caldria preguntar-se per què va decidir organitzar el seu poema en tercines i amb una rima tan peculiar com la de la *Commedia*, factors tots dos que no formaven part de la tradició literària de la qual s'havia nodrit. No eren la tercina i la rima encadenada —més que no pas l'hendecasíl·lab—, la seva manera particular d'estructurar la narració? És precisament aquest ritme inescapable, el d'una rima que concatena visions, sentiments i vivències enunciats mitjançant grups de tres proposicions —que corresponen als tres versos de la ter-

cina i, alhora, a la manera característica de procedir del raonament escolàstic—, allò que envolta els versos de la *Commedia* d'una naturalitat que el lector actual, a gairebé set segles de distància, encara és capaç de copsar. I és també aquest ritme, amb la perfecció formal que el fa possible, allò que permet que la narració pugui ser captada com a tal. Una narració de difícil comprensió, és veritat, però en la qual la dificultat no prové tant de la confecció formal del poema com de la complexitat dels continguts, on figuren personatges d'èpoques diferents i de tots els àmbits vitals i socials, fets de la història antiga i contemporània a l'autor, llegendes, creences, referències literàries, raonaments filosòfics... Si els lectors de totes les èpoques —començant pels més propers al moment creatiu inicial— han necessitat comentaris, tant des del punt de vista lingüístic com de l'argumental i referencial, això, sens dubte, no és a causa de l'arquitectura formal del poema. D'altra banda, milers de lectors actuals continuen gaudint de la narració i la poesia d'una *Commedia* en versió original, en l'italià de Dant, que es deixa llegir i entendre més enllà de la simple «aparència». Per què no hauria de ser així també en català? L'esforç que requereix aquesta lectura és, i ha de ser, part integrant del poema, com ho és el vers, i l'estrofa, i la rima, i la música que se'n desprèn.

Per això, tot i que la traducció de Joan F. Mira és força correcta pel que fa als elements narratius —de fet va resseguint perfectament el fil del discurs, i amb la distribució en versos aconsegueix també reproduir les seqüències discursives emmarcades en la mesura de la tercina—, ens sembla que el resultat final, per un desencert inicial de percepció, no correspon ben bé a la intenció de donar una nova versió catalana de «la *Commedia* en vers, com un poema, tal com va ser escrita» (p. 9).

Maribel Andreu Lucas

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació

FERNÁNDEZ PARILLA, Gonzalo; FERIA GARCÍA, Manuel C. (coord.)

Orientalismo, exotismo y traducción

Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 247 p.

This wide-ranging collection of essays is largely composed of papers originally delivered at the conference «Orientalismo, exotismo y traducción» (15-17 November 1997) organized by the Escuela de Traductores de Toledo and the Grupo de Investigación Traductología of the Junta de Andalucía, with the collaboration of the European Cultural Fund. These initial contributions have then been integrated by further essays to produce a varied, complex and generally rewarding scholarly volume.

Needless to say, the complexity owes much to the first word in the title —Orientalism— which, as the editors haste to inform the reader, belongs to the theoretical domain opened up through Edward Said's «already mythical» book together with its attendant morass of «polémicas... ampollas y... malentendidos» (p. 13). The serious move of positioning Said's name and 1978 study at the very opening of this volume is an inescapable and, perhaps, by now an obvious one. Like all recent invocations of Said, this one is also complemented by a series of provisos, so that the introduction quickly moves on to a delimitation and qualification of the peculiarly Spanish way of dealing with the Orient and specific brand of orientalism. Accordingly, the editors highlight that orientalist discourse in Spanish culture is mainly represented by forms of «Arabismo» and «Africanismo», the presence of an orient — that of Granada and Alandalús — within one's own national geographical boundaries, and the colonial enterprise in Morocco, a land so closely linked with Spain that Said's definition of orientalism as a practice, theory and attitude for dominating a distant territory becomes too generic and inapplicable. Yet it is by now evident that Said's categoric statements on the tensions between East and West are more useful for the grey areas of cultural contact

that they throw into relief than for their discriminatory potential. In this perspective, the caveats voiced by the introduction, that Spanish orientalism and exoticism do not totally fit Said's «theory», come as no surprise. Since the early 1980s very little theoretical and critical reflection in the English-speaking world, the first to confront Said's onslaught, has ascertained that his theses could be safely applied to any area and aspect of the Orient constructed by Western representation. The editors' attempt at stressing the peculiarity of Spanish orientalism introduces a volume full of insights and aimed at scholars working in a variety of contiguous disciplines. Indeed, the major advantage of this book is its presentation of a broad spectrum of interventions in the fields of history, translation theory, literary criticism or literary history which often do not need to be supported by any Saidian theory. The discourses of Spanish orientalism are both within and «without» the scope of Said's observations and the essays manage to convey the measure of such exorbitance and of the variety, historical depth and cultural relevance of the Spanish contacts with an Orient that in most cases had been part of national culture for centuries before that typically Franco-British phenomenon, Said's orientalism, became visible in the late eighteenth century.

The opening series of essays in the book is a multi-faceted examination of the myth and reality of Alandalús and, in particular, of Spanish orientalist scholarship, which traditionally has focused mainly on the Arab world and the Arab presence in Spain. An excellent intervention by Eduardo Manzano Moreno assesses the idea of essentialism at the basis of the vision of Alandalús conjured by Spanish Arabists as well as the nationalist impulses underlying the creation of «un Islam español» and a «civilización

hispano-musulmana». This essay needs to be read in conjunction with a contribution from the last section in which Bernabé López García carefully reconstructs the rise of Arabic studies in Spain since the early nineteenth century whilst connecting it with the role played by translation in that process. Signposting this historical development through a wealth of dates, historical details and insights, López García's essay, together with Eva Lapiedra's study of terminology and ideology in the andalusí denominations for Christians, supplements the more theoretical approach of Manzano Moreno as well as that of other contributors such as Federico Corriente on the contemporary myths of Alandalús, and Salvador Peña's intriguing discussion of an «endotic» approach to «lo andalusí» to counteract the «soft» destruction of the Islamic in Spain operated by an exotic cultural approach which may be taken as a parallel to the Reconquista.

The central part of the book is devoted to an examination of several aspects of «el africanismo español» in essays presenting an array of different focuses, ranging from the ingenuous and descriptive to the more densely and deftly argued. The contribution by Amelina Correa Ramón offers a fascinating evocation of Isaac Muñoz's *fin de siècle* orientalist visions of Morocco within a decisively «decadent» and *modernista* environment, whereas Manuela Martín turns to the Moroccan experiences of, and writings by, the turn-of-the-century musicologist Rafael Mitjana during his period as secretary to the Spanish Embassy in Tangiers. Both essays evidence the constant interweaving of the Moroccan «East» with a Spanish cultural background which can never be seen as immune from the Orient, especially in the context of the repeated references to Granada as a late nineteenth- and early twentieth-century emblem of two kinds of «Moorishness»: one indigenous to Spain and the other situated just beyond Gibraltar, and both determining the distinctive Spanish awareness of the ambiguous location of ori-

ental otherness. The *fin de siècle* theme of this central section is completed by Abdellah Djibilou's piece on the vision of Morocco developed by the writers of the Generation of 1898 driven South and East by their obsession with hemming in the cultural and spiritual boundaries of Spanishness, and traditionally less obvious candidates for orientalist exoticism than their *modernista* contemporaries. Alberto Gómez Font's essay concentrates on the linguistic choice facing the translators in the Spanish Moroccan Protectorate between «árabe literal» and «árabe marroquí», and his study suitably introduces the final section of essays that is more directly related to translation and gathers together some localized explorations as well as more wide-ranging analyses of general problems and issues. In one of these final contributions, Juan Pablo Arias carefully examines the cultural phases during which, between the fifteenth and the twentieth centuries, the Alkoran has been translated into «la lengua de Cervantes» (p. 181). Additionally, in their respective interventions, Richard van Leeuwen and Dolors Cinca Pinós consider the fundamental episode(s) of the translation of the Arabian Nights into Western European languages, the former assessing the links between the actual translations and the ideological structures of European orientalism, the latter focusing on the first Catalan translation and its reception in the Catalan press between 1996 and 1997. In addition, Hilary Kilpatrick contributes a piece on the problems raised by the translation of oriental forms of Christian culture, both recognizably linked to Western traditions and «other», whereas Hartmut Fahndrich provides a thorough exploration of the linguistic, historical and cultural issues related to the translation of Muhtasib.

However, one emblematic feature of the closing section of this book is the curious dialogue or dialectic between two different approaches to exoticism: its importance in translation, advocated by Ovidi Carbonell i Cortés, and its drawbacks as argued by

María Carmen África Vidal. Their essays need be read in conjunction with Salvador Peña's earlier indictment of exoticism as a Baudrillardian «soft» strategy of extermination, here taken to signify the neutralization of an «other» culture. With an eye to the broader cultural implications of the act of translating, Vidal similarly opposes exoticism as both the process and the product of one culture's closure within its own interpretive modes which it then applies to another culture from the outside, that is to say exotically. With an acknowledged reference to the work of Michel Foucault and André Lefevere, Vidal puts forward a triple programme of archeology, genealogy and ethics of translation to counteract the risks of an exotic outlook. The latter, by contrast, is perceived as appropriate by Carbonell i Cortés since exoticism allows for a retention of the otherness of the translated text, the exotic feature acting as a residual presence of the source culture within translation's interweaving of domesticating and «othering» strategies.

This kind of dialectical disagreement, threading through essays and theoretical premisses, is precisely where the interest of this book lies. Its affiliation to Said's Orientalism may often be confused or more contentious than it really needs to be; whereas the essays may range from slightly amended conference papers, sometimes without any referencing or footnotes, to highly polished and elegantly written pieces. Yet, the sheer wealth of information provided by the volume as a whole and its hidden dialogical or dialectic structure make it a rewarding instrument for a variety of specialists working in different disciplines. In this cumulative perspective, the often widely different essays in the book succeed in conveying that sense of opening up to cultural multiplicity which is the distinctive feature of both contemporary orientalist studies as well as of translation as a fundamental discursive intervention in multiculturalism.

Diego Saglia

Universit  degli Studi di Parma

GODAYOL, Pilar

Espais de frontera: gènere i traducció

Vic: Eumo, 2000. 230 p.

Espais de frontera és un estudi sobre la traducció des d'un marc teòric postestructuralista: a grans trets, el llibre presenta una concepció particular de la traducció (a cavall del feminisme, dels estudis d'ideologia i de la desconstrucció) i la il·lustra amb un cas pràctic, una traducció d'un conte d'una escriptora xicana.

El llibre que ressenyem s'estructura en tres parts principals. La primera, «El gènere i la traducció: estat de la q estiu», examina dos models de traducció: els estudis culturals (que diuen que tot text, i per tant tota traducció, conté ideologia) i els estudis lingüistics (que proporcionen unes eines útils per a l'anàlisi de la matèria primera de les traduccions, les paraules). L'autora pro-

posa un model que els abraci tots dos sense subordinar l'un a l'altre. Llavors s'analitzen certes metàfores que han presentat la traducció com una activitat en què el gènere masculí subjugava el gènere femeni i s'exposa com al llarg de la història les dones han intentat fer-se «visibles» en els pròlegs dels llibres que traduïen. Finalment, s'introdueix el concepte (procedent de Homi K. Bhabha) de «traductora cultural», que fa referència a escriptores i traductores minoritàries i del Tercer Món que conceben l'escriptura i la traducció com una pr ctica en què la identitat no és representada com quelcom complet o essencialitzat sinó com un fet plural i en procés de construcció permanent.

La segona part, «El gènere i la traducció literària», continua l'exposició teòrica de la primera part. Es defineix la metàfora de «traduir com (a) dona», que implica traduir de la mateixa manera que una dona («com dona») i traduir en tant que dona («com a dona»). Quan es tradueix com (a) dona, per tant, es du a terme una reescriptura de l'original: no es tracta de presentar un escrit en què la traductora desapareix darrere d'un text que vol ser un fidel mirall «transparent» respecte a l'original, sinó que la traducció s'entén com una pràctica en què la traductora es fa «visible» emfasitzant i fins i tot aportant una ideologia concreta al text que tradueix, ja sigui en forma de pròleg, de notes a peu de pàgina o d'intervenció directa damunt del text traduït, de manera que la traducció no sigui una «còpia isomorfa» de l'original (p. 73). Així, doncs, la traducció s'entén com una activitat que enriqueix l'original mitjançant uns intertextos que hi aporta la traductora: uns intertextos que poden ser socials, polítics, culturals o literaris, segons els interessos (feministes, etc.) de la traductora, que ha de llegir i interpretar el que diu i el que no diu el text original, cercant així un equilibri entre la veu de l'autora i la veu de la traductora. Qui tradueix, per tant, es mou entre fronteres, negociant múltiples discursos i produint un text de naturalesa híbrida. En el cas de certes traductores feministes canadenques contemporànies que tradueixen del francès a l'anglès, per exemple, Godayol ens explica com intervenen en el text original: assenyalen o afegeixen intertextos i destaquen el llenguatge patriarcal de l'original amb la finalitat de neutralitzar-lo; d'aquesta manera aconsegueixen fer-se visibles com a dones enfront d'un llenguatge patriarcal que les invisibilitza.

La tercera part del llibre, «*Momento musicale*», constitueix la part més pràctica del treball: il·lustra bona part de la teoria que s'ha exposat fins al moment mitjançant una traducció comentada del conte «*Mericans*» de l'escriptora xicana contemporània Sandra Cisneros. Alguns dels personatges del conte

tenen una identitat lingüística i cultural fronterera: es mouen entre ser mexicans i americans i entre l'ús de l'anglès i l'ús de l'espanyol mexicà. La traducció del conte que fa Godayol és una «traducció densa» (terme derivat de Kwame Anthony Appiah), és a dir, una traducció que combat l'essencialisme o fixesa cultural (identitària i lingüística) fent visible la traductora i emfasitzant així la seva lectura ideològica del text original. Això s'aconsegueix bàsicament per mitjà de dues estratègies: d'una banda, la traducció s'acompanya d'un aparat traductològic consistent en un comentari ideològic i feminista del conte, l'anàlisi ideològica i lingüística de traduccions anteriors del text i un glossari de termes lingüístics i culturals que ajuden a entendre la traducció. D'altra banda, la traductora intervé directament damunt del text literari: si el conte de Cisneros és escrit en un anglès esquitxat d'unes quantes paraules espanyoles-mexicanes, en la seva «traducció densa» la traductora usa el català com a llengua dominant i hi introdueix un nombre de mots espanyols-mexicans força superior respecte a l'original. A més, la traductora utilitza una altra llengua, l'anglès, per a indicar que la narradora es mou constantment entre fronteres identitàries i lingüístiques, i destaca certes paraules tipogràficament (posant-les en negreta o en cursiva). Segons Godayol, tant l'aparat traductològic com la intervenció directa en el text original fan més visible la seva idiologia subversiva respecte a les estructures de poder de les elits dominadores i jerarquitzants, que imposen uns valors estètics i ideològics essencialistes i patriarcalcs en la traducció i en la societat en general.

Aquesta última afirmació és força discutible, i l'autora n'és conscient: un dels perills del feminisme ha estat el victimisme i la universalització. Godayol, però, sap distanciar-se d'aquest tipus de discurs: una de les virtuts del llibre és la seva voluntat relativitzadora. Això porta l'autora a fer no una simple exposició de la ideologia feminista, sino també a criticar-ne els punts febles en

un intent d'abandonar «la idea d'entendre l'opressió patriarcal en termes d'universalitat» i no caure en el «prescriptivisme dels discursos hegemònics que critica» el feminisme (p. 110). El que es pretén, doncs, és no caure en el parany del binarisme home opressor/dona oprimida. I, en general, això s'aconsegueix, tot i que a vegades trobem una manca de crítica cap a certes actituds feministes que no fan altra cosa que exhibir un masclisme invertit, com, per exemple, quan s'analitza de manera acrítica un poema en què «Cisneros trivialitza l'home i el converteix en espectacle, objecte de desig» (p. 146) o quan certes xicanes escriuen «esta puente» (p. 61), violant així les normes naturals i espontànies (no pas imposades per cap elit) de la llengua respecte al gènere. Malgrat aquests i alguns altres casos puntuals, però, Godayol supera bé els perills de la crítica feminista i cultural i no cau en el tòpic de considerar interessant tota la literatura feta per dones, per minories ètniques o per escriptores del Tercer Món.

Això ens du al controvertit tema del cànon literari occidental, que bona part de la crítica cultural i feminista vol revisar, ja sigui creant un cànon paral·lel, ja sigui introduint-hi obres d'autores i autors de minories ètniques o del Tercer Món. Tot plegat, com molt bé veu l'autora, és un exercici de poder —perfectament legítim, hi afegiria jo. Com ja és sabut, cada terra fa sa guerra, i tothom és ben lliure de reivindicar i d'entronitzar qui vulgui. Ara bé: si es vol revisar un cànon amb certes garanties d'èxit, s'ha de fer amb coneixement de causa; poca credibilitat es tindrà, per exemple, si de l'*Agamèmnon* d'Esquil en diem (a l'anglesa) «l'*Agamemnon* d'Aeschylus» (p. 43). Afortunadament, aquesta mena d'errada és un cas aïllat en l'obra de Godayol, però sí que il·lustra un defecte massa comú en els estudis de crítica cultural: la manca d'un coneixement profund d'allò que es vol revisar i fins i tot subvertir, la qual cosa ha provocat que es fessin afirmacions tan absurdes com: «The work of William Shakespeare was evenly matched with many other

authors in Elizabethan and Jacobean society, but modern opinion emphasises his importance as the finest playwright in Western culture» (autor no identificat pel nom, citat per Frank Kermode a «Writing about Shakespeare», *London Review of Books*, 9 de desembre del 1999, <http://www.lrb.co.uk>). Si això fos veritat, com és que el públic de cinc continents (des de les elits europees fins a les tribus africanes «subalternes») prefereix les obres de Shakespeare a les de Ben Jonson, Christopher Marlowe, Molière o Racine? Molt sàviament i prudentment, Godayol no fa mai afirmacions anticànòniques com les que hem citat, si bé tampoc no s'arrisca a valorar estèticament les obres analitzades.

Al que sí que s'arrisca Godayol és a fer una «traducció densa» del conte «Mericans» de Cisneros. El resultat és molt positiu i engrescador, per quatre motius. En primer lloc, per l'encert en la tria del conte, estèticament superior (en la meya modesta opinió de *dead white European male*) a altres obres de la mateixa Cisneros. En segon lloc (i aquesta és segurament l'aportació més original de l'obra), perquè es posen en pràctica les nocions teòriques que s'han presentat en les dues parts anteriors, que potser s'haurien pogut condensar una mica més en l'aspecte feminista i en les quals s'hauria pogut introduir la noció de «dialogisme» de Mikhail Bakhtin, autèntic expert en el tractament de l'alteritat, de les fronteres i dels híbrids. En tercer lloc, la traducció de «Mericans» és entusiasmadora perquè l'aparat traductològic constitueix una anàlisi finíssima i molt assenyada que ens descobreix les possibilitats interpretatives d'una crítica fronterera que integra la lingüística, la crítica feminista i la crítica cultural de minories ètniques —hi he trobat a faltar, però, intertextos més o menys obvis d'escriptors com Juan Rulfo o Flannery O'Connor, creadors de personatges híbrids que es mouen en la frontera entre la barbàrie i la civilització i entre el cristianisme i el paganisme. I en quart lloc, la lectura del conte de Cisneros en català és agraïda perquè

Godayol sap recrear amb ploma destra els efectes subversius que el text original pot tenir en un lector anglès: l'ús babèlic del català, del castellà i de l'anglès és un encert ideològic i estètic rotund —diriem que en la traducció «Nothing... doth fade / But doth suifer a sea-change / Into something rich and strange» (Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 402-404). Una riquesa i una transmutació admirablement coronades per la «Cadència» del final de l'obra, que torna a reproduir la traducció del conte de Cisneros, però aquest cop sense l'enfarfegament tipogràfic de negretes i cursives: l'autora despulla el text de tot aparat traductològic i ens el retorna carregat d'ideologia, sí, però alhora despul·lat d'ideologia, obert a altres interpretacions, sense negretes ni cursives, perquè en gau-

dim no tan sols ideològicament, sinó també (i sobretot) estèticament. En aquest últim estadi, doncs, el text guanya com a fabulació, com a objecte estètic vàlid per ell mateix. I és que Pilar Godayol ha entès molt bé el que sembla que han oblidat alguns crítics culturals: que els textos literaris no són solament ideologia, sinó també objectes lingüístics i estètics que «pass through us like storm-winds, flinging open the doors of perception, pressing upon the architecture of our beliefs with their transforming powers» (George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, Londres, Faber, 1989 [1960], p. 3).

Dídac Pujol

Universitat Pompeu Fabra

Facultat de Traducció i d'Interpretació

LAOZI

Daodejing: el llibre del 'dao' i del 'de'

Traducció de Seán Golden i Marisa Presas. Barcelona: UAB-UB, 2000. 187 p.

El *Daodejing* és el llibre xinès amb més traduccions diferents —directes o indirectes— a llengües occidentals i és també el clàssic sobre el qual s'han escrit més comentaris de tipus acadèmic a la Xina. La seva combinació de poesia, especulació filosòfica i reflexió mística fa que tingui diferents lectures, cosa que probablement ha contribuït al fet que sigui una obra prolíficament interpretada i manipulada. Això explica que al llarg de la història hagin anat apareixent al mercat versions de tots els gustos i colors, fruit d'interpretacions *sui generis* d'aquesta filosofia més de dues vegades mil·lenària, ara passades pel sedàs de la teologia, ara aplicades al món dels negocis o al creixement personal, que han culminat amb títols de l'estil de *El dao de la mestressa de casa* o *El dao del trapezista*. Sigui com sigui, tot això reflecteix el que dona de si aquesta obra i és també un símptoma de l'interès que ha despertat i continua despertant al si de la nostra societat que, d'una manera més o menys deformada, té esment de la filosofia del *dao*.

La traducció de Seán Golden i Marisa Presas que presentem aquí, però, destaca per la seva seriositat, rigor acadèmic i fidelitat al text original, sense que això vagi en detriment de la claredat i accessibilitat, que la fan totalment apta per al gran públic. La traducció de Seán Golden i Marisa Presas és la primera i única fins al moment feta directament del xinès al català. El text està disposat de manera que a la dreta llegim la traducció i a l'esquerra els comentaris corresponents, els quals són de gran ajuda per a la interpretació filosòfica del text, que en alguns passatges és totalment innovadora respecte a la resta de traduccions.

Traslladar aquesta obra és un repte per a qualsevol traductor. Presenta una varietat de problemes que ja, des del títol mateix, obre el debat sobre la traductibilitat en general i de termes tan complexos i polisèmics com ara *dao* i *de*, en particular. Golden i Presas opten per l'opció de la intraductibilitat pràcticament només en el cas d'aquests dos conceptes centrals del llibre. Hi ha qui argüeix,

però, que el fet de deixar termes en xinès enfronta el lector amb unes paraules exòtiques sense significat en la seva llengua, que provoca una associació exclusiva entre aquests termes i el pensament taoista quan, de fet, aquests termes formen part del denominador comú del pensament filosòfic, religiós i popular de la Xina arcaica.

El *Daodejing* consta de 81 capítols curts, cadascun dels quals té forma de poema i té una llargada variable que no sobrepassa el centenar de caràcters xinesos. En aquesta versió —la més acceptada i traduïda— es poden distingir dues parts: el llibre del *Dao* i el llibre del *De*. *Jing* significa obra canònica o clàssic, d'aquí la seva inclusió en una col·lecció de clàssics orientals.

Les dificultats de la traducció són tant formals com de contingut. Es tracta d'un text escrit en forma ritmada —probablement per facilitar-ne la memorització—, en què es busca conscientment un llenguatge al·lusiú com un recurs per a poder transmetre allò inexpressable. La vaguetat i els nombrosos significats associats als caràcters, juntament amb certs trets de la llengua xinesa clàssica, com ara la manca de morfologia i de connectors, agreujat per l'absència de puntuació, no solament fan que hi pugui haver diverses interpretacions del text igualment vàlides, sinó que, a més, poden fins i tot ser contradictòries.

Per a qui a prefereixi llegir una traducció al castellà, hi ha més on escollir. De traduccions fetes directament del xinès disposem de la d'Iñaki Preciado (Alfaguara, 1978), la de Carmelo Elorduy (Tecnos, 1996) i la d'Anne-Hélène Suárez (Siruela, 1998), la qual és, des del nostre punt de vista, la més recomanable de totes tres perquè és la que es manté més propera al text original i la que ens ofereix una anàlisi més lingüística o etimològica, que serveix per a argumentar les diferents interpretacions possibles en els casos d'ambigüitat.

L'aparició del *Daodejing* l'hem de situar en una època en què els diferents corrents filosòfics tractaven de trobar solucions als seus problemes contemporanis, que es podien

resumir en un desajust entre el curs humà i el curs natural. La idea central del *Daodejing* es pot sintetitzar en la seva primera frase, probablement la més difícil de traduir de tot el text: «Un *dao* que es pot definir no és un *dao* constant.» Ens valem de les paraules per tal de segmentar la realitat, el *dao* és el tot i per tant no el podem anomenar; en el moment que li posem una etiqueta perd l'essència. El *dao* escapa a la categorització, és inclassificable. El taoisme rebutja les categories predefinides perquè l'aplicació d'un sistema de classificació és un mecanisme per a imposar un ordre al curs natural de les coses, i això ens fa perdre de vista la totalitat. El savi defuig les definicions intel·lectuals i els valors convencionals, perquè busca el que és anterior a tot això.

Mentre que en d'altres escoles de pensament *dao* pot significar 'sistema' o 'veritat moral', en aquesta es refereix a l'u, que és natural, etern, espontani, innominable i indescriptible. És alhora l'origen de totes les coses i la manera com les coses segueixen el seu curs. Quan aquest *dao* és posseït per les coses individuals, esdevé el seu caràcter o virtut (*de*). El *de* és l'aspecte del *dao* que pot ésser conegut, merament allò que pot ser aprehès mitjançant el coneixement de coses separades. El *dao* és indivisible i quan es coneix, es coneix tot de cop, no parcialment. Aquesta és la paradoxa de *dao* i *de*. L'objectiu dels pensadors xinesos antics era captar o intuir el *dao*. La diferència entre el misticisme religiós i el filosòfic és que el *dao* no ens ajudarà en res, és totalment impersonal. No ens hi podem atansar amb les oracions, ni demanar-li que intercedeixi per nosaltres, no l'afecten els estàndards humans de moralitat i benevolència. En canvi, captant el *dao* un s'ajusta directament i espontàniament al curs de l'univers, fent que tot allò que fa sigui harmoniós i equilibrat.

Pel que fa a la manera de viure, el taoista busca la simplicitat, l'espontaneïtat, la tranquil·litat, la feblesa i —el més important— la no-acció (*wu wei*). Per no-acció no s'ha d'entendre inactivitat, sinó el fet de no realitzar cap acció que vagi contra la natu-

ralesa, és a dir, deixar que la naturalesa segueixi el seu propi curs. No hauríem d'interpretar els conceptes de feblesa i buidor com uns ideals que ens porten a la negació o a la quietud absoluta. La filosofia de Laozi no és per a l'ermità, sinó per al governant savi, aquell que no abandona el món, sinó aquell que el governa mitjançant la no-interferència, per tant, el taoisme no és necessàriament una filosofia del retir.

Si tant Confuci com Laozi buscaven la manera d'ajustar el món dels homes al curs de l'univers, es diferencien, però, en el fet que el segon considera que els valors confucians són més un símptoma del caos imparable que no pas un remei. El *dao* no consisteix en virtuts morals ni en ritus, i la recerca de la humanitat (*ren*) propugnada per Confuci, quan s'aspira al *dao*, és inútil i errònia: el *dao* abraça totes les distincions possibles que enfosqueixen la ment de l'home (com ara el bé i el mal). El millor és, doncs, anul·lar aquestes distincions i tornar a la simplicitat. Només una ment buida és capaç de captar la unitat absoluta i infinita que és el *dao*.

El confucianisme creu que la persona ha de viure en harmonia amb la naturalesa i la resta de les persones, però és la persona la mesura dels seus valors, per això ha estat definit com un tipus d'humanisme. El taoisme, en canvi, concep les persones prenent com a model la naturalesa per tal d'assolir les seves virtuts (simplicitat, espontaneïtat, eficàcia inesgotable i mai artificial, etc.). La naturalesa és, doncs, la base dels valors del taoisme. Per això hom l'ha definit com una

mena de naturalisme. Humanisme i naturalisme —entesos com a conceptes allunyats de la nostra tradició filosòfica— són els grans corrents del pensament xinès, aparentment oposats, però, en realitat, són dues cares de la mateixa moneda, diferents aspectes de la idiosincràsia xinesa. Això no obstant, per a la majoria de xinesos, el confucianisme i el taoisme han representat sempre actituds complementàries davant de la vida, no confrontades.

Tota aquesta filosofia està compresa en un clàssic de 5.250 paraules. La civilització i el caràcter xinesos haurien estat completament diferents si el *Daodejing* no hagués existit mai. De fet, fins i tot el confucianisme, sistema dominant en la història i el pensament xinesos, no hauria estat el mateix, ja que, a l'igual del budisme, ha estat influenciat pel taoisme. No es pot entendre la filosofia, la religió, la política, l'art ni la medicina xinesos sense conèixer els ensenyaments filosòfics que recull aquest gran clàssic. És un fet remarkable que, malgrat que totes les escoles antigues de pensament de la Xina van ensenyar el seu propi camí (*dao*), només el taoisme és conegut per aquest nom. No existeix cap altre clàssic tan curt que hagi exercit una influència tan gran, tant dins com fora de la cultura que va oferir les condicions necessàries per a la seva generació. Som, per tant, en front d'una obra de valor universal.

Sara Rovira i Esteve

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació

SAGER, Juan C.

Essays on Definition

Amsterdam: John Benjamins, 2000.

La editorial John Benjamins publicó en el any 2000 el llibre *Essays on Definition* de Juan C. Sager en su colecció «Terminology and Lexicography. Research and Practice». Esta obra de Juan C. Sager, que constitueix

el volum número cuatro de dicha colecció, va precedida de un interesante prólogo de Alain Rey titulado *Defining «definition»* en el que hace una revisión de las distintas posiciones adoptadas por la filoso-

fía, la lógica y la lingüística sobre el tema, contraponiendo esencialmente la definición ontológica y la definición lingüística.

El libro propiamente dicho es una recopilación de textos de filósofos sobre la definición a lo largo de la historia, desde Platón y Aristóteles hasta principios del siglo xx. No se trata, como aclara el autor, ni de una selección exhaustiva de obras que hayan presentado este tema ni de autores que lo hayan tratado, sino de una compilación personal del autor que intenta presentar un panorama de opiniones diversas sobre la definición a través de fragmentos de una o varias obras de cada autor. De hecho, la obra muestra que la mayoría de propuestas sobre la definición que circulan actualmente son deudas de las ideas expuestas por Platón y Aristóteles, ideas expandidas y desarrolladas por la filosofía a lo largo de la historia.

El autor del libro ha seleccionado fragmentos de 11 filósofos, no todos de la misma longitud como consecuencia lógica de la distinta intensidad de las aportaciones. Aristóteles, por ejemplo, cuenta con 65 páginas de textos, en tanto que el texto de san Isidoro de Sevilla es de 4 páginas. La media de texto por autor es de unas 10-12 páginas.

El tema de esta recopilación es de una importancia capital. La definición ocupa un lugar central en las ciencias y es una herramienta fundamental en la lógica, la filosofía y la semántica por cuanto es el puente que conecta las ideas y las cosas. Desde una perspectiva lingüística, la definición es la representación del concepto o significado y una pieza clave de la lexicografía y la terminografía, puesto que es omnipresente en los diccionarios y glosarios. Mediante la definición, además, se asegura la univocidad y se controla la polisemia.

La definición es también un elemento clave del discurso, ya sea el discurso lexicográfico (definiciones directas y explícitas) o el discurso narrativo, descriptivo y argumentativo, en el que aparece bajo la forma de paráfrasis, explicación o aclaración (definiciones implícitas en muchos casos).

La mayoría de los autores que han escrito sobre la deficiencia advierten que la confección de definiciones no es una tarea fácil, por cuanto requiere un control riguroso no sólo de la correspondencia entre la fórmula definitoria y la noción que respresenta o que trata de describir, sino también porque debe guardar una serie de condiciones estructurales y formales sin las que una definición no se considera adecuada. Y además de estas condiciones formales, la expresión de la definición debe seguir unas normas estandarizadas preestablecidas válidas casi universalmente.

La obra, como hemos dicho, contiene once partes, cada una correspondiente a un autor, y de cada autor recoge uno o más fragmentos pertenecientes a una o diversas obras según los casos.

Los autores seleccionados por Juan C. Sager se presentan en forma cronológica y son los siguientes: Platón, Aristóteles, Isidoro de Sevilla, Blaise Pascal, Benedicto de Spinoza, John Locke, Gottfried W. Leibnitz, George Berkeley, Immanuel Kant, John Stuart Mill y Heinrich Rickert, este último de finales del siglo xix principios del siglo xx.

Esta selección incluye autores muy representativos cuyas ideas sobre la correspondencia entre el mundo, las cosas y el lenguaje son ampliamente conocidas, como Platón, Aristóteles o Kant, y otros autores cuyas propuestas han tenido una circulación menor, como Pascal, Spinoza, Locke, Leibnitz, Berkeley o Stuart Mill.

Cabe subrayar por su naturaleza el texto de Rickert de 1888 (la segunda edición publicada por el propio autor es de 1915 y la tercera de 1929) titulado «The theory of Definition», el único texto que se presenta en su forma completa. Corresponde, como explica Rickert en la introducción, a un breve ensayo sobre el tema cuyas ideas proceden de su tesis de doctorado.

El carácter de este libro no nos permite presentar en detalle su contenido, ya que caeríamos en una enumeración repetitiva y monótona de ideas por autor. Pero cabe des-

tacar que la selección muestra cómo en la obra de Platón y aún más en la de Aristóteles están ya condensadas las ideas fundamentales no sólo sobre la definición sino acerca de la correspondencia posible o problemática entre las palabras y las cosas, sobre el conocimiento del mundo y la posibilidad de percepción de los objetos, sobre la definición como explicación de las cosas o como explicación de las palabras y sobre la diferencia entre definición y explicación.

Es Aristóteles el autor que sienta las bases de la descripción estructural de la definición, distinguiendo entre el *genus* y la *differentia*, introduciendo las nociones de predicación y de atributo y considerado la definición como una afirmación de naturaleza esencial y no gramatical, un silogismo sobre las cosas que son en sí indemostrables. Los seres humanos pueden obtener según Aristóteles conocimiento sobre las cosas mediante la observación, la comparación y la selección de las características comunes, lo cual constituye una de las bases del método científico. Es a partir de esta observación que puede formularse la definición.

También de Aristóteles proceden las orientaciones para la construcción de las definiciones que aun hoy aparecen en los manuales de lexicografía y terminografía. Propuestas como evitar definir un término a través de su antónimo o evitar usar en la definición el término definido son universalmente válidas en la construcción de definiciones de los diccionarios.

Tras Aristóteles distintos autores profundizan y expanden sus ideas sobre la definición expuestas en sus obras *Análítica*, *Física* y *Metafísica*.

Así, Isidoro de Sevilla establece 15 tipos de definición que aún hoy aparecen en las gramáticas (*descriptio, ad verbum, per differentiam, per translationem, per privantiam contrarii eius quod definitur, per quandam imaginationem, per analogia, per indigentiam pleni ex eodem genere, per laudem, secundum qui, per totum y secundum rei rationem*). Blaise Pascal es el primer autor

de la obra que explicita la imposibilidad de definir las cosas muy básicas y conocidas, y Spinoza establece las reglas que se deben observar para que una definición resulte perfecta. Locke propone diferenciar entre conocimiento y opinión. Leibnitz trata de argumentar que la definición es una demostración de la verdad, y que existen dos clases de conceptos: los que representan cosas que no pueden desprenderse de parte alguna porque el objeto se modifica (son los conceptos simples o primitivos) y los conceptos que representan dos o más objetos. Es también Leibnitz quien establece dos tipos de definición: la nominal y la real, y quien explicita que las nociones de general y universal son sólo creaciones del conocimiento. Berkeley trata del lenguaje como sistema de comunicación de las ideas, Kant afirma que son las proposiciones las que construyen los objetos (*Pienso, luego existo*) y Stuart Mill define la definición de un nombre como la suma de las proposiciones esenciales que pueden formularse de este nombre. Es Stuart Mill el único autor de la selección que trata explícitamente de la diferencia entre el conocimiento general y el conocimiento científico en relación a la finalidad de la definición:

In cases of this sort, though the definition is still a declaration of the meaning which in the particular instance the name is appointed to convey, it cannot be sad that to state the meaning of the word is the purpose of the definition. The purpose is not to expound a name, but a classification.

La obra termina con el texto completo del libro de Heinrich Rickert sobre la teoría de la definición publicado primero en 1888 y más tarde en 1915 y 1929, que constituye una síntesis de lo que la filosofía había establecido sobre la definición.

El libro de Juan C. Sager cubre un vacío histórico que convenía llenar rescatando de los textos originales de los filósofos las ideas

fundamentales que han nutrido y siguen nutriendo la mayoría de los libros sobre léxico, lexicografía, terminología y semántica. El autor facilita con esta recopilación el conocimiento de los textos originales. Gracias a este libro, las personas interesadas en el tema y la gran mayoría de los estu-

diantes de lenguas, traducción y lingüística pueden acceder a fuentes conocimiento de primera magnitud.

M. Teresa Cabré

Universitat Pompeu Fabra

Facultat de Traducció i d'Interpretació

SHAKESPEARE, William

Hamlet

Traducció de Joan Sallent. Barcelona: Quaderns Crema, 2000.

Que aparegui un nou *Hamlet* en català i en versió de Joan Sellent Arús és, per sobre de tot, un motiu d'optimisme que sembla desmentir l'abundant mediocritat editorial catalana. És una delícia abordar una nova lectura d'aquest clàssic que tantes en permet, de lectures. I fer-ho en aquest català ras i viu al servei de l'exactitud, la claredat i la dinàmica teatral esdevé com a mínim una bona lliçó d'excel·lència en la traducció.

Aquesta versió de *Hamlet*, publicada per Quaderns Crema el setembre del 2000, va ser estrenada al Teatre Grec de Barcelona l'estiu del 1999. Lluís Homar, decidit a representar *el seu Hamlet*, va encarregar-ne una traducció que havia de tenir com a fi potenciar l'eficàcia teatral de l'obra. Com diu Sellent en la nota del traductor que encapçala el llibre: «Això implicava la tria d'un model de llengua plenament actual, sense entrebancs formals ni artificis arcaïtzants, i un esforç de reformulació dels enunciatos que conjuguéssin l'estètica amb la intel·ligibilitat. Per dir-ho de la forma més planera, es tractava de fer una traducció que sonés bé i, a més a més, s'entengués».

Potser en aquesta necessitat de comprensió dels contemporanis catalans d'una obra escrita al segle XVI en anglès rau la nostra fortuna. Si un clàssic, tal com el definia Italo Calvino, és aquell text que a cada lectura revela un nou sentit, les diverses traduccions d'aquest llibre, fruit de la lectura

més profunda que se'n pot fer, només poden afermar-ne la qualitat de clàssic. Els anglesos —i els qui dominen l'anglès— sempre podran gaudir de les obres de Shakespeare tal com ell les va escriure, però pouar-hi, treure'n tota la substància, exigeix un esforç i una cultura considerables al lector del nostre segle. És un luxe impagable, per molt anglès que se sàpiga, tenir l'oportunitat de poder llegir diferents versions de cada Shakespeare en les diverses aproximacions de cadascun dels seus traductors: cada nova versió genera una insospitada riquesa de conceptes i una precisió lingüística pròpia de cada època, encarnada en aquest cas per Sellent amb gran enginy.

El poeta Yves Bonnefoy, traductor al francès de gairebé tot Shakespeare, afirmava que «la traducció de *Hamlet* no serà mai definitivament establerta», que malgrat les moltes notes erudites que acompanyen cada frase i cada vers, sempre quedarà una manera diferent d'entendre-ho i, per descomptat, d'expressar-ho. La complexitat del personatge de Hamlet i les seves inquietuds són tan marcades que és fascinant descobrir la solució que dona cada traductor a la quantitat d'ambigüetats i als múltiples jocs de paraules que hi troba. Les traduccions existents fins ara (que si en català no n'hi ha gaires, en francès voregen la cinquantena i en castellà la vintena) no sembla que reflecteixen un absolut al qual s'ha de tendir, sinó que cadascuna correspon a una manera

d'enfocar l'obra, a una elecció i a una època, i el resultat és sempre un text aproximatiu, sempre relatiu. Deu ser veritat, com deia Joan Sellent en un taller de traductors al desembre de 1999 que la quantitat d'estudis erudits i de tota mena sobre *Hamlet* (i sobre la majoria d'obres de Shakespeare) faciliten molt la tasca de comprensió del traductor, que només s'ha d'ocupar (i a fe que no és poc) de dir-ho de la manera que més s'escaigui.

Aquesta cerca de l'expressió més polida, versió rere versió, es converteix en un entreteniment apassionant —si més no per a un traductor—, que permet anar veient com es va modelant la llengua talment l'argila. Per exemple, on Morera i Galicia, l'any 1920, deia: «Tu, que ets entès, tu pots parlar-hi, Horaci», Sellent diu: «Horaci, tu que tens estudis, parla-hi». «Tu es un savant, Horacio, parle-lui», deia François-Victor Hugo (1859), i «Toi qui as de l'instruction, parle-lui, Horatio», deia Gide (1947). Potser el fons de la qüestió no acaba de canviar —«You are a scholar, speak to it, Horatio» (Acte I, escena I), diu l'original—, però és interessant, per exemple, que Jacques Derrida (a *Espectre de Marx*, on parla extensament de *Hamlet*) proposa traduir *scholar* per «intel·lectual» per donar un aire més «post-modern», diu, a l'obra.

SUNZI

L'art de la guerra

Traducció de Seán Golden i Marisa Presas. Barcelona: Proa, UAB, UB, 2000. 109 p.

Amb *L'art de la guerra* de Sunzi s'enceta la col·lecció «Clàssics Orientals», coeditada per l'editorial Proa, el Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona i Edicions Universitat de Barcelona, i dirigida per Seán Golden i Marisa Presas. La col·lecció es proposa posar a l'abast del públic lector català obres de «cultures orientals» —tot assumint l'etnocentrisme o eurocentrisme del concepte— perquè el lector pugui entrar en contacte amb

Quan llegia la versió de *Hamlet* de Joan Sellent, amb aquest seu català tan senzill i precís, i comparava de tant en tant alguns fragments amb versions castellanes i franceses, pràcticament en tots els casos em semblava que havia trobat la solució més fàcil, és a dir, la més genial. «Un dels criteris del geni sembla precisament el de poder fer una cosa perfectament simple i visible que la gent normal no pot fer i sap que no pot fer i tampoc no sap com es fa o per què no pot fer-ho», deia Isaiah Berlin per justificar que havia qualificat Boris Pasternak (que, per cert, també va traduir *Hamlet*, així com un bon nombre de sonets de Shakespeare) de genial. I, per a il·lustrar-ho, explicava que una vegada li van preguntar al ballarí Nijinski com s'ho feia per saltar tan alt, i ell va contestar que no hi veia cap problema. «Per què he de baixar immediatament? Per què no quedar-me una estona a l'aire abans de baixar a terra?» Aquesta mateixa sensació de lleugeresa és la que aconsegueix transmetre Joan Sellent en el català d'aquesta traducció que —goso aventurar— esdevindrà un clàssic català del XXI.

Dolors Udina

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació

obres cabdals de la literatura mundial que l'excés d'occidentalisme ha fet caure d'antologies pretesament universals. Per això s'ha preferit optar per incloure introduccions que facilitin la comprensió del text, abans que unes traduccions excessivament acadèmiques o filològiques.

D'entrada, doncs, cal destacar el valor de la col·lecció en si, pel que representa de mirada modesta i respectuosa cap a cultures per molts desconeegudes i sovint excessivament encasel-

lades. Voldriem també posar en relleu el fet que en l'elecció de les obres s'hagi fugit de l'omnipresent cànon occidental i s'hagi buscat el cànon de les cultures respectives, és a dir, les traduccions que es presentaran seran sempre d'obres que són punts de referència indiscutibles als seus països d'origen. Malgrat la gran distància en el temps i en l'espai d'alguns dels títols que formaran part de la col·lecció, ens sorprendrà l'actualitat i la vigència d'aquestes obres en el nostre context actual.

Quant a l'obra que ens ocupa, *L'art de la guerra*, de Sunzi, cal fer ressaltar la importància d'aquesta traducció pel fet que és la primera al català girada directament del xinès, un gra de sorra més que contribueix al tímid però creixent progrés de la sinologia al nostre país.

La historiografia tradicional xinesa atribueix aquesta obra a Sun Wu (Sun és el cognom i Wu el nom, que curiosament significa «marcial») i la situa al voltant del 500 aC. Sembla que era originari de l'Estat de Qi i que els desordres sociopolítics van aconsellar la seva fugida. Confiat en les seves possibilitats de promoció, s'instal·là a l'Estat veí de Wu, el rei del qual acabava d'usurpar el poder assassinant el seu propi germà. Sun Wu estava disposat a posar els seus coneixements a la disposició d'aquell sobirà que fos capaç d'apreciar-los. Gràcies a la insistència del seu ministre Wu Zixu, He Lu, senyor de Wu, finalment va acceptar deixar-se assessorar per ell en qualitat d'expert en estratègia militar i posar a la pràctica les seves teories. Sun Wu encarna, doncs, un personatge que encaixa perfectament en un sistema que, a causa de les necessitats del moment, va passar de l'aristocràcia a la meritocràcia.

L'art de la guerra de Sunzi apareix en la mateixa època que les primeres escoles de pensament que es proposen donar resposta a la crisi ideològica que resulta de la crisi política. Malgrat que durant el període dels Estats Combatents es compilaren altres manuals d'estratègia militar, aquest és l'únic que ha arribat fins als nostres dies. Si és obra de Sun Wu o simplement una recopilació de comentaris sobre estratègia militar que es va atribuir

a una figura llegendària per tal d'augmentar-ne la importància és potser una dada secundària. Del que no hi ha dubte és que aquest text ha tingut un paper molt important al llarg de la història, i actualment forma part del corpus de clàssics de la filosofia xinesa.

Des del punt de vista formal, *L'art de la guerra* comparteix per la seva estructura i estil molts trets del llenguatge literari xinès clàssic: la informació està disposada en forma d'aforismes o pensaments breus, hi ha una sèrie de conceptes que es van repetint al llarg de l'obra, el llenguatge és concís i hi apareixen nombrosos paral·lelismes, a més d'una gran varietat de figures literàries, com, per exemple, la paradoxa i la metàfora. També cal destacar el recurs a les referències culturals i històriques, tan característica dels textos xinesos, i a conceptes i categories recurrents dins de la tradició xinesa, com ara el *yin* i el *yang* i les categories quintuples.

El text és dividit en tretze capítols, cadascun dels quals parla d'un tema determinat: 1) els càlculs preliminars, 2) la conducció de la guerra, 3) la planificació de les ofensives, 4) la disposició de les forces, 5) la potència, 6) el buit i el massís, 7) les maniobres, 8) les nou variables, 9) les marxos, 10) el terreny, 11) els nou terrenys, 12) l'atac amb foc i 13) la utilització dels espies. Malgrat el títol, no es tracta d'un manual d'instruccions. La idea bàsica és que mai no podem preveure tots i cadascun dels factors que concorreran en una circumstància, de manera que el general no pot limitar-se a aplicar mecànicament una sèrie de regles apreses.

Al llarg de l'obra s'analitzen els principis i les conductes de la guerra, en què resalta la importància d'una informació sòlida sobre l'enemic —i, per descomptat, d'un mateix—, un coneixement detallat de la topografia del camp de batalla, els avantatges de l'ofensiva psicològica, el valor de les retirades tàctiques i la reorientació de les forces, la qual demostra la capacitat d'adaptació a les circumstàncies, de discerniment i de flexibilitat del general. Sunzi explica tots els graus de les arts marcial: la millor tècnica militar és la que frustra els complots dels enemics; després,

el millor és desfer les seves aliances; a continuació, atacar les seves forces armades; i la pitjor, assetjar les seves ciutats.

El coneixement del problema és la clau de la solució i l'eficiència màxima del coneixement és que el conflicte sigui totalment innecessari. Sunzi dona, per tant, més importància a la dissuasió que a l'ofensiva, tot emfatitzant les nefastes conseqüències morals i econòmiques de la guerra. La guerra representa una gran despesa per a l'estat; només s'ha de córrer el risc de pèrdues si es pot aconseguir alguna cosa en canvi. A més, si destrueixes un país després hi hauràs d'invertir; per tant, és millor guanyar causant com menys danys millor. De fet, la solució òptima seria guanyar la guerra abans de començar-la, o sigui, no haver d'actuar. La paradoxa de *L'art de la guerra* és, doncs, la seva oposició a la guerra. La manera de lluitar contra la guerra és utilitzant els principis propis de la guerra: infiltrar-se en les línies enemigues, descobrir els secrets o punts febles de l'adversari, i minar la moral de les tropes contràries.

L'essència filosòfica de *L'art de la guerra* és daoista, tot i que també es pot detectar un fort component confucianista pel fet que es presenta en forma de consells i pel seu èmfasi en la qualitat ètica del governant, entre d'altres coses. El sobirà que gestioni el seu estat en benefici del seu poble comptarà amb un suport popular més sòlid que el sobirà que no

ho faci. Per tant, el sobirà que gaudeixi de la confiança del seu poble tindrà més força moral. Així mateix, el general també ha de vetllar pel benestar del poble i ha de ser coherent i just amb els seus homes, administrant severitat i protecció en la mesura necessària.

El fet que els ensenyaments de *L'art de la guerra* fossin decisius en les victòries de Mao Zedong durant la guerra civil xinesa, i de Ho Chin Minh durant la guerra del Vietnam, i que inspiri la filosofia econòmica japonesa actual, ha col·locat aquesta obra en el punt de mira dels estratèges occidentals en política i economia internacional, i ha convertit aquest clàssic en una obra de rabiosa actualitat. Tant de bo arribessin a la conclusió de Sunzi, que la millor manera de fer la guerra és no fer-la.

Finalment, cal agrair als traductors l'esforç que han fet per abordar la tasca de la traducció mirant de compaginar les tres possibles lectures de l'obra: la militar, la política i l'econòmica, i de proporcionar-nos una extensa bibliografia que ens permeti aprofundir —si ho desitgem— aquell aspecte que més ens interessi. Esperem que la iniciativa de la col·lecció ens ofereixi un reguitzell de títols inèdits a casa nostra, i tan interessants com el que aquí presentem.

Sara Rovira i Esteve

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació

WITTE, Heidrun

Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung

[La competència cultural del traductor: fonaments teòrics i propostes didàctiques]

Tubinga: Stauffenburg. 235 p.

Els esforços per delimitar la teoria de la traducció com a disciplina amb entitat pròpia han cristal·litzat, entre d'altres, en l'anomenada teoria funcional. Una de les aportacions fonamentals d'aquesta teoria és la idea que la traducció és una modalitat específica de la

comunicació i un fenomen de transferència intercultural. D'aquí es desprèn una de les seves tesis bàsiques: són les barreres culturals, més que no pas les lingüístiques, les que constitueixen un obstacle per a la comunicació. D'aquí també que un dels centres d'in-

terès de la teoria hagi estat la definició del perfil professional del traductor, és a dir, la definició de la competència traductora i dels seus components. Entre aquests components es destaca com a bàsica la competència cultural. Un dels mèrits de l'escola funcional és que ha aconseguit que actualment hi hagi un ampli consens en el reconeixement de la competència cultural com un component essencial de la competència traductora.

És en aquest punt on arrenquen les reflexions de Witte en el volum que ressenyem. L'autora assenyala, justament, que les definicions de competència cultural no han depassat el pla intuïtiu, la qual cosa ha comportat que, fins ara, les propostes didàctiques per a la formació cultural dels traductors hagin estat vagues i centrades sobretot en la transmissió de dades sobre la cultura aliena, prescindint de l'aplicació d'aquests coneixements en la pràctica de la traducció. D'altra banda, afirma que si la traductologia vol ser una disciplina autònoma, ha de procedir a una (re)definició de conceptes. Per això es proposa redefinir la noció de competència cultural per a l'àmbit de la traducció en una aproximació interdisciplinària, que integri les aportacions dels estudis interculturals en la teoria de la traducció, i, més específicament, en la teoria funcional. En aquest punt destaca també, justament, que els estudis interculturals s'ocupen primordialment de la comunicació en circumstàncies «normals», mentre que la traductologia estudia una modalitat de comunicació «artificial-professional», com la defineix Holz-Männtäri. D'aquí es desprèn també que les propostes didàctiques per a l'adquisició de la competència cultural s'han d'orientar a les necessitats d'una competència comunicativa professional. Sobre aquestes reflexions prèvies s'articulen el marc teòric i les propostes de definicions conceptuals.

Els tres primers capítols es dediquen a la concreció del marc teòric. Així, en el capítol 1 s'aborden les implicacions de la idea de la traducció com a modalitat específica de la comunicació intercultural, i l'autora hi expo-

sa els trets de la teoria funcional rellevants per al seu propòsit.

En el capítol 2 es discuteixen diversos conceptes de «cultura», i es proposa una definició que defuig qualsevol connotació elitista, i de la qual cal destacar el caràcter dinàmic i relatiu que s'atorga al constructe. Concretant el concepte de competència cultural del traductor, l'autora posa en relleu que l'adquisició del que podríem anomenar una «segona cultura» es produeix sempre sobre el rerefons d'una «cultura materna» prèvia, la qual cosa té implicacions a l'hora d'establir què són referències culturals, el tema que s'aborda en el capítol 4. Prèviament, en el capítol 3 es discuteix breument, i en termes generals, la problemàtica de les relacions entre cultures i la formació d'estereotips, d'on es deriva la necessitat que el traductor, com a intermediari, sigui capaç d'anticipar i, si cal, contrarestar aquests fenòmens en els seus lectors.

El capítol 4 se centra en un aspecte que hem de considerar crucial per a la traducció: la possibilitat d'establir comparacions entre cultures, com a base per a les operacions de transferència. En última instància la comparació ha de servir per a determinar referències culturals específiques o «cultures», en la terminologia d'Oksaar. Aquí l'autora insisteix en el caràcter relatiu d'aquests fenòmens, ja que es determinen en la cultura estrangera per comparació amb la pròpia. Aquest és, a parer nostre, l'aspecte en el qual l'autora adopta un punt de vista radical en defugir expressament la referència a fenòmens de la realitat que poden considerar-se referències culturals (les dades), coherent amb la idea de la relativitat dels fenòmens culturals. Aquí podríem objectar però, que si bé les manifestacions concretes d'aquests fenòmens són relatives a cada cultura, potser és possible determinar grans àmbits de la realitat on es poden situar aquests fenòmens. Cal admetre que una concreció d'aquesta mena resulta restrictiva a l'hora de definir la competència cultural del traductor, però pot ser útil per a formular

objectius didàctics, com sembla que suggereix la mateixa autora en abordar el tema de la formació cultural del traductor.

El capítol 5 es dedica a la concreció del concepte de competència cultural del traductor, que es defineix alhora com una «competència-en-cultura» i «competència-entre-cultures». Aquests dos aspectes es concreten en una sèrie de trets que constitueixen un model certament complex i, a parer nostre, exhaustiu del concepte. Entre aquests trets, posaríem especial èmfasi en la idea que el traductor ha de posseir coneixements culturals conscients o, si més no, la capacitat de fer conscients els coneixements inconscients (competència en cultura), però també ha de ser capaç d'establir una relació entre fenòmens d'una i altra cultura per tal d'establir la comunicació (competència entre cultures).

En el capítol 6, per acabar, s'exposen les bases generals per a l'aplicació didàctica dels conceptes discutits en els capítols anteriors. Aquí l'autora insisteix una vegada més

en la necessitat de formar el traductor en la idea de la relativitat cultural, i determina sis objectius didàctics o etapes de la formació, dirigits, consegüentment, no a la transmissió d'uns coneixements concrets, sinó a l'adquisició per part de l'alumne de determinades actituds i procediments enfront dels fenòmens culturals.

Potser els trets més destacables del treball de Witte són l'exhaustivitat de la documentació emprada, així com la cura i la precisió en la definició dels conceptes i en l'especificació de les fonts. Tot plegat dona com a resultat una aproximació sistemàtica al concepte de la competència cultural del traductor, que pel fet de no estar vinculada a un parell de cultures específic pot servir de base per a l'aplicació didàctica en qualsevol àmbit lingüístic.

Marisa Presas

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació