

#07

# LES FRENÈTIQUES FORMIGUES DE CERA: UNA TRADUCCIÓ DE L'ORATURA

**Kyle Wanberg**

*Universitat de Califòrnia, Irvine*

kylewan@gmail.com

**Cita recomanada** || WANBERG, Kyle (2012): "Les frenètiques formigues de cera: una traducció de l'Oratura" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 7, 40-57, [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero07/07\\_452f-mono-kyle-wanberg-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-kyle-wanberg-ca.pdf) >

**Il·lustració** || Raquel Pardo

**Traducció** || Alba Solà Garcia

**Article** || Rebut: 29/01/2012 | Apte Comitè Científic: 18/05/2012 | Publicat: 07/2012

**Llicència** || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum** || En aquest article, examino la traducció de les cançons orals de formigues des de 'Akimel 'O'odham (Pima) a l'anglès, posant èmfasis en la manera en què els obstacles que sorgeixen al traduir-les transfiguren la seva interpretació com a obres literàries. L'anàlisi de les seves representacions, el llenguatge, els codis culturals i l'oralitat il·luminen un territori molt ambigu. L'estudi d'aquestes i altres traduccions de l'oratura, incloent-hi les dificultats que comporten, poden enriquir la nostra comprensió sobre la literatura i la traducció.

**Paraules clau** || Oratura | Estudis traductològics | Estudis sobre la llengua Pima | Literatura global | Literatura ameríndia | Estudis post-colonials.

**Summary** || In this study I examine a translation of the oral Ant Songs from 'Akimel 'O'odham (Pima) to English, emphasizing the way obstacles to translation transfigure how they are rendered as literary works. An analysis of their performance, language, cultural codes, and orality illuminate a highly ambiguous territory. The study of this and other translations of orature, including the difficulties they give rise to, can enrich our understanding of literature as well as translation.

**Keywords** || Orature | Translation studies | Pima studies | Global literature | American Indian literature | Postcolonial studies.

## 0. Introducció

Considerem, per un moment, un camí de formigues: pensant-ho bé, el seu ordre social sembla estar implícit en la seva formació, representat per la direcció i el moviment col·lectius. El camí expressa l'orquestració d'un corrent comú i una determinació compartida entre el bullici, en la mesura en que executen les seves funcions *en masse*. Tal trajectòria està mancada d'intencions independents. Si col·loquem un obstacle en el recorregut, les formigues seguiran diligentment la ruta, fent els desviaments necessaris. En molts sentits, la traducció és un procés que està sobrecondicionat per la seva direccionalitat, s'adapta als obstacles que troba pel camí com les nostres formigues, que refusen quedar-se quietes, ni tant sols per fer-se un retrat.

Pima descriu la gent, el llenguatge i la cultura d'un poble indoamericà del sud-oest del continent americà. Pima és una llengua uto-asteca, parlada en certes regions del sud-est d'Arizona i del desert de Sonora, al nord de Mèxic. Les cançons de formigues formen part del gènere de cançons d'animals dins de les tradicions poètiques de la cançó pima, i tracten sobre expressions i estats emocionals molt intensos. La versió analitzada en aquest article és una traducció d'una cançó de formigues gravada per Andy Stepp la dècada dels setanta. El casset va passar per diverses mans d'americans blancs que no podien desxifrar-lo, fins que finalment va ser objecte d'una traducció en col·laboració per Donald Bahr, un antropòleg blanc, i Lloyd Paul, un cantant pima.

En aquest estudi examino la traducció de les cançons orals de formigues des de *'Akimel 'O'odham* (Pima) a l'anglès, posant èmfasis en la manera en què els obstacles que sorgeixen al traduir-les transfiguren la seva interpretació com a obres literàries. L'anàlisi de les seves representacions, el llenguatge, els codis culturals i l'oralitat il·luminen un territori molt ambigu. L'estudi d'aquestes i altres traduccions de l'oratura<sup>1</sup>, incloent-hi les dificultats que comporten, poden enriquir la nostra comprensió sobre la literatura i la traducció.

Hi ha hagut varis enfocaments sobre l'obra oral que han examinat la divisió entre l'oralitat i l'escriptura des de diferents perspectives. Per exemple, en la seva obra *Oralitat i Literacitat*, Walter Ong estableix una oposició molt marcada entre les cultures orals i les cultures escrites.

---

<sup>1</sup> N.d.T.: Tot i que la paraula "oratura" no està encara registrada dins de la llengua catalana, considero apropiat transvasar-la al català en la traducció d'aquest article i mantenir així el concepte original. El terme "orature" va ser encunyat pel lingüista ugandès Pio Zirimu els anys setanta dins del context dels estudis post-colonials, establint i definint la categoria de literatura oral enfront la literatura escrita, reivindicant una producció cultural sovint menyspreada dins de l'àmbit acadèmic.

---

Alguns crítics literaris indoamericans han criticat la proposta d'Ong, desconstruint la seva caracterització d'una distinció clara entre la "mentalitat" oral i l'alfabetitzada (Veure Teuton, 2010: 15-22). Per contra, el medievalista Paul Zumthor ha escrit extensament sobre el corrent o "mouvance" dels texts, oferint una complexa anàlisi de la interacció entre els texts orals i els texts escrits dins de les poètiques medievals (Zumthor, 1987: 160-177). En aquest assaig, examino les cançons pima de formigues com una obra d'oratura, on la traducció problematitza les divisions entre l'escriptura i l'oralitat.

El terme "orature" va ser encunyat originalment per Pio Zirimu (Veure Bukonya i Zirimu) i va ser pres com una reivindicació per la descolonització de les universitats africanes, on els departaments de literatura estaven exclusivament focalitzats, des de les antigues colònies fins als nous estats post-colonials, en la literatura europea (Ngũgĩ, 1998: 105-28). L'oratura continua sent un concepte molt important dins dels estudis de la literatura i la diàspora africanes. Així, podem considerar i estudiar la traducció de les cançons pima de formigues com una obra de l'oratura global. Com a oratura, la traducció vol capturar part de la poesia de les cançons originals.

Recents esforços dins del terreny dels estudis literaris comparatius han lluitat per tal d'aconseguir l'obertura del cànon cap a una major diversitat (Veure Bernheimer, et. al.). Centrant-me en les qüestions que sorgeixen a partir del procés de la traducció literària d'una obra d'oratura, sostinc que la traducció de les cançons de formigues és una contribució essencial per a l'estudi de la literatura global. En tant que obra d'una llengua i una cultura que és rarament traduïda (i que quan es , els seus resultats són relegats massa sovint fora de l'estudi literari), la traducció de les cançons de formigues és, a la vegada, arriscada i radical. Recalcant la desigualtat dels llenguatges respecte a les seves traduccions, Sandra Bermann sosté que, "tot i que la traducció ofereix el potencial per crear un diàleg menys jerarquitzat entre les diferents cultures del món, aquest diàleg dependrà de la comprensió dels riscos, les dificultats i les relacions de poder que comporta la traducció" (86). Tot i aquests riscos, és important llegir la traducció de les cançons de formigues com una contribució literària radical i original a la literatura global. Tal com exposa Jonathan Culler, "la traducció radical, a l'atorgar nous significats a l'original, consolidar algunes característiques i ressaltar-ne d'altres, fomenta una certa irreverència davant de l'original i dóna lloc, així, a una bona discussió" (2010: 97).

## 1. L'ambigüitat exasperant

Pels lectors, les cançons de formigues revelen un territori paradoxal

---

i mutable, sobre el que transiten les cançons. Les seves traduccions representen una nova volta dins de la historia del seu recorregut canviant, una volta que genera qüestions sobre la traducció i els seus límits. Les cançons de formigues es poden llegir, analitzar i rastrejar fins als seus orígens, però la temptativa etnogràfica de dominar-les com a unitats fossilitzades condueix inevitablement cap a la frustració, vençuda per la permanent mutabilitat de les tradicions culturals pima. Els secrets d'aquestes formigues, que canalitzen les seves cançons a través dels somnis, revelen una profunditat que transmet el seu curs sense comunicar-lo explícitament, donant lloc a una experiència de les seves cançons sedimentada per la incertesa.

Les intricades ambigüitats de les cançons 'Akimel 'O'odham mai poden ser completament revelades. Les paraules que contenen són sovint estranyes o, fins i tot, desconegudes pels propis cantants, i la recepció de les cançons tant per part de mestres 'O'odham (humans) com de somnis d'animals és part d'un procés complex en el que s'inclou la seva representació i la seva transmissió. El paper de l'oralitat, aquí, no es limita a la seva dimensió lingüística, sinó que implica també disciplines performatives, expressions idiomàtiques i altres condicions: la gestualitat facial i corporal; el ritme i la síncope; la instrumentació; la normativa temporal relacionada amb el moment del dia i l'estació de l'any per la representació; les intencions tant dels cantants com dels espectadors; el gènere dels personatges i dels cantants, i la interpel·lació al públic. El llibre *Formigues i oriols: mostrant l'art de la poesia pima* és un ambiciós intent de presentar certes cançons pima d'animals traduïdes a l'anglès, considerant dins del propi procés traductològic la qualitat poètica i literària original. La traducció de Donald Bahr intenta plasmar l'alienació del llenguatge mitjançant un esforç mimètic que reproduïx els patrons rítmics i les entonacions de l'original, aconseguint captar l'essència de les cançons de formigues en una matriu de síncope i significació. D'aquesta manera, la seva interpretació assenyala cap a una sèrie de temes que problematitzen la relació entre la producció oral i la producció escrita i els actes de transferència que acompanyen els procediments de traducció cultural (veure Breuer i Freud; Derrida; Benjamin).

Les cançons de formigues tenen un aura plena de vida insectívora, submergida en el record de trobades somniades. D'acord amb la tradició pima, certes cançons especials són oferides per esperits d'animals, en somnis, als cantants pima; en aquest cas, per esperits del poble formiga. Les cançons no són fàcilment enteses i interpretades, degut a que els fonemes o sons de les cançons no sempre tenen una correspondència unívoca amb els fonemes de les paraules 'Akimel 'O'odham quotidianes. Si bé aquesta disjunció entre els sons i les paraules interpretades col·loquen la traducció de Bahr més lluny de les cançons i les seves representacions, és

important a l'hora de definir la qualitat estètica única de les cançons pima.

Amb l'ajuda de la instrumentació i l'ús marcat d'acords vocals, les cançons són l'estil més sonor de la producció oral tradicional de la cultura pima. Hi ha d'altres gèneres més silenciosos, com els discursos rituals, les pregàries i les rondalles. D'aquests últims, les rondalles és el més silencios, mentre que l'oratòria ritual i les pregàries es situen en una posició intermitja (Bahr, 1975). Bahr sosté que, en contrast amb la resta de gèneres literaris, les cançons són "recitades, principalment, per als esperits. El fet que els humans les escoltin és accidental al seu objectiu" (6). Si això és cert, tant el seu contingut com la cançó en si estan dirigits als esperits, i tot i fer ús de la veu del cantant com a intermediària no estan fetes per a les nostres orelles. Els humans som, simplement, intrusos.

Per això, les cançons pima estan embolcallades de misteri. Emergint dels somnis, parlen aleshores no amb els humans, sinó amb els esperits que es comuniquen a través del cantant. La veu del cantant s'enrareix, i el seu llenguatge es transfigura per dirigir-se a la comunitat d'esperits. En aquesta condició, el cantant no exerceix domini sobre una veu que reconeix com a pròpia. Està fora del seu propi discurs. Com la línia de les formigues, on la laboriositat col·lectiva funciona en un nivell social, però on la voluntat de la formiga individual pot romandre oculta; el contingut de la cançó va més enllà del cantant. I si es tradueixen aquestes formigues de la cançó al "llenguatge silencios" (expressió de Bahr per referir-se a l'escriptura) ens porta encara més enllà, desconcertats pel rastre de la seva crida dins del món dels esperits, atrets pel bullici dels insectes.

La majoria de les cançons pima provenen de somnis, on els esperits les ofereixen als receptors, transportant al somniador als espais transitats per les cançons. D'acord amb Bahr, els autors d'aquestes cançons "són esperits, persones que s'apareixen en els somnis i acompanyen els somniadors; esperits, doncs, perquè són *coneguts* de manera espiritual. Viuen en les ombres i les fissures del món present, especialment, dins del món natural, salvatge; i molts d'ells, si no tots, són considerats com els precedents del poble pima en aquest món" (Bahr, 1997; 66).

Si seguim la línia de les formigues des dels seus orígens dins dels somnis, on es transfiguren en els desigs que animen, fins a les traduccions a les que donen lloc, podem observar com una experiència literària pot donar lloc a incògnites, i com el fet de traduir-les pot representar una trobada amb l'alteritat dels propis desigs per tal d'arribar a una veritat fora del text. Això és per dir que la traducció és una aventura que pot revelar desigs per i sobre el que llegim; desigs que poden no ser plenament conscients i que



---

poden generar un efecte transfiguratiu en la nostra experiència de la literatura. A través de la traducció, les nostres impressions, entre les que es troben desigs i impulsos inconscients, esdevenen part de la literatura que traduïm. Si prenem seriosament aquesta idea, aleshores la interpretació desplega el llenguatge dels nostres desigs; tant si parlen la llengua de les formigues, el pima o l'anglès. En la traducció de l'oratura sorgeixen dificultats especials que provenen de la dimensió afegida de la representació ritual, i que augmenten la importància d'aquesta interpretació.

Bahr il·lustra algunes de les dificultats de traduir les cançons des de la representació oral en pima a l'anglès escrit. En els moments més determinants de *Formigues i Oriols*, Bahr pren consciència de la insuficiència de l'anglès per capturar tota l'ambigüitat de la cançó original. Per exemple, admet que “com que les cançons es situen més enllà de la llengua parlada nativa, hi ha un problema al considerar certes parts com a literals” (Bahr, 191). Tot i que Bahr creu que la seva traducció, tot i ser deficient, juntament amb aquesta crítica pot donar als lectors una comprensió més propera de l'estètica de la tradició poètica oral pima, reconeix també que hi ha problemes amb la traducció.

Analitzant el procés traductològic, Bahr parla d'un concepte que ell anomena direccionalitat de la traducció, referint-se no a la direcció que parteix de la font original fins al llenguatge final, sinó a la dificultat de l'acte traductològic. Bahr suggereix que l'obra traduïda impulsa, literalment, el traductor cap a vàries direccions a la vegada. Tal com explica, “les seqüències de paraules ‘literals’ són amb prou feines llegibles en anglès. *Exasperadament ambigües*, assenyalen a vàries direccions connotatives a la vegada, fins i tot es podria dir que no assenyalen a cap en concret, és a dir, no estan sintonitzades per guiar el lector cap a una lectura particular del poema (192, les cursives són meves).

El repte més destacat al traduir les cançons pima prové de la seva excepcionalitat gramatical. Les cançons parteixen rarament de sentències regulars. Tal com explica Bahr:

A vegades les sentències són simples, i consisteixen en una única oració amb un subjecte i un verb. D'altres vegades són més complexes, amb més d'un verb o més d'una oració. Hi ha complicacions afegides degut a la tendència d'*ometre* els noms que confirmarien els subjectes gramaticals de les sentències, i de *facilitar* noms que confirmen els objectes gramaticals i la localització de les accions (172).

A més a més dels problemes sintàctics, la representació de les cançons tendeix a dificultar la interpretació degut a que moltes de les paraules i les expressions utilitzades són diferents a les que s'utilitzen a les sentències pima regulars. Si bé l'estructura de la

---

sentència sovint s'enrereix dins de la cançó, les paraules mateixes no són sempre clarament recognoscibles. La seva inflexió auditiva, empàtica, rítmica i tonal pot conduir cap a la transfiguració dels fonemes. Tal com sosté Bahr, hi ha una distorsió de la dimensió lèxica. Sovint s'afegeixen síl·labes extres a les paraules, especialment al final del vers, pel que pot ser difícil identificar-les (144-145). La gramàtica anòmala de les cançons pima amplifica la seva ambigüitat, mostrant una idiosincràsia 'exasperant' en les seves traduccions.

Potser amb la finalitat de proposar una traducció sòlida i consistent, Bahr intenta conservar l'ambigüitat exasperant de la versió original en la traducció anglesa. Bahr sosté que la multiplicitat de significats possibles és intencionada, i que és part essencial de les cançons. Tal com explica, "m'esforçaré per establir que la poesia [d'Andy Steep] és tal com he dit: que les ambigüitats (els múltiples significats plausibles) que he citat eren intencionades i, en general, el que he dit sobre les traduccions prové dels originals" (Bahr, 79 n. 46). Però de vegades, en els somnis, quan es volen interpretar les ambigüitats es generen contradiccions, i això pot causar malestar en el traductor que intenta, frenèticament i sense resultat, mantenir les coses sota control.

## 2. Formigues i formiguitud

Dins de la interpretació sistemàtica dels somnis, les anàlisis d'enigmes i els riscos d'extraviar-se no han de posar necessàriament en perill la lectura. Per contra, tendeixen a exposar els desigs que els acompanyen (Veure Freud, 1913). La recerca de la identitat de les formigues en la traducció de Bahr es projecta a través de la pantalla dels seus desigs. Bahr dona forma a la gent formiga i esbossa la topologia de les seves relacions i moviments projectant i plasmant una sèrie de desigs que tenen les seves arrels en les tradicions etnogràfiques. Qüestionant algunes de les seves interpretacions sobre les cançons de formigues, vull emfasitzar la plasmació dels desigs en la traducció, explorant els seus efectes dinàmics i transformadors.

Una de les afirmacions principals de la interpretació de Bahr és que el narrador en primera persona de les cançons de formigues és la veu d'una persona o esperit formiga, que visita el somniador i li regala la cançó. D'acord amb Bahr, d'alguna manera "els 'jo' de les cançons participen de la formiguitud!" (67). Tot i així, no té cap inconvenient en admetre que "el 'jo' podria ser el somniador" (68). El seu argument està basat en tres premisses: la primera, que les

---

II N.d.T.: L'autor de l'article proposa la paraula 'antishness' que he traduït com a 'formiguitud'.



cançons representen només porcions dels somnis somniats, per exemple, aquells moments en els que la persona formiga estava cantant. La segona és que la psicologia de la cançó és la de la persona formiga i que, per tant, el llenguatge emfasitzat per les cançons és el llenguatge d'un altre. La tercera premissa afirma que, quan la cançó s'adreça a un 'tu', s'està interpel·lant al somniador dins d'un discurs profètic. Bahr es juga tota la seva teoria en aquesta aposta: com ell diu, "si la interpretació tripartida dels 'jo' (i en conseqüència, dels 'tu') és falsa, tota la meua interpretació dels cants<sup>1</sup> com a formes complexes i matisades s'ensorra, anul·lant la meua hipòtesis. Però els comentaris dels cants intenten demostrar que hi ha alguna cosa més enllà de la nul·litat, concretament, la trinitat, la il·lusió central" (69 n. 35).<sup>2</sup>

La interpretació de Bahr que identifica les persones formigues amb el pronom de la primera persona singular de les cançons, pot estar relacionada amb el seu desig d'escoltar les seves veus, i possiblement també de parlar el seu llenguatge. A través de les seves cançons, les formigues generen significats així com incògnites per desxifrar el món. D'acord amb Bahr, les formigues són esperits mitològics que donen lloc a la significació. Dins del somni, el regal s'ofereix al cantant: una cançó equívoca i opaca. No obstant, aquest obsequi és com un subterfugi: tal com mostra Bahr, les cançons no són només atorgades pels esperits, sinó també adreçades a ells. El cantant és un intermediari viu, i la seva veu és el vehicle d'un diàleg en la que ella ho és tot i, alhora, n'està exclosa; excepte dins dels somnis i de la cançó.

Tant si llegim els 'jo' de les cançons de formigues tal com Bahr argumenta, com a registre de la identitat de les mítiques persones formiga, com si considerem que aquests 'jo' pertanyen al discurs del somniador, Bahr defensa que els 'jo' són múltiples; i ho argumenta basant-se en les relacions del 'jo' amb el gènere del seu interlocutor o del seu actor participant, privilegiant els aparellaments i les trobades dels gèneres oposats. Quan, com passa al principi de la cançó, les dones corren cap al 'jo' i el coronen amb flors de la terra, Bahr conclou que aquest 'jo' és masculí. Afirma que "la majoria de pimes s'imaginarien els personatges de gènere no especificat com a masculins" (86). Tanmateix, no justifica per què les dones coronarien un home (o persona formiga masculina) amb flors de la terra, que es considera que precipiten la luxúria homosexual (Bahr, 86-88). Si això és un acte de seducció, tal com defensa Bahr, on el 'jo' és perseguit i envoltat de dones, atrapat dins de la seva dansa i coronat per flors de la terra, les connotacions homosexuals d'aquestes flors tindrien més sentit amb una narradora femenina<sup>3</sup>. Pot ser que la interpretació de Bahr estigui relacionada amb el desig d'identificar-se amb una persona formiga masculina, imaginant-se aclaparat per tot de dones corrent cap a ell. Bahr diu que "Paul i jo pensem que

## NOTES

1 | Bahr utilitza el terme cant, aquí, per a descriure la seva pròpia interpretació de cada cançó, entesa com una totalitat plural. En general, un cant es refereix als detalls particulars de cada cançó (emfasitzant la seva dimensió performativa). També pot referir-se a les cançons com una totalitat (també emfasitzant la seva performativitat).

2 | Bahr està citant com a recolzament per a la seva interpretació el final de *La Oreneta*, *L'Oriol*, *El ratolí* i altres cançons que reciten molts dels cantants: "I així va dir el [ratolí]". No obstant, tot i que Bahr usa la frase "Així va dir la formiga", en pima "*B o hia kaj heg toton*", i tot i que afirma que Lloyd Paul va estar d'acord amb aquesta interpretació, cosa probablement certa; Bahr admet que Stepp no utilitza aquest final en les seves gravacions.

3 | S'ha de destacar que Bahr indica, referint-se a les flors de la terra, que "mai cap flor s'ha entregat als blancs per identificació, i els pima són molt reservats entre ells mateixos sobre les seves mostres." (86). El procés de descodificació que implica la traducció complica la relació amb el secret, que es desenvolupa com una experiència de la literatura, integrada dins d'un encontre amb els desigs que transfiguren aquesta experiència.

[aquesta cançó] parla d'un somni masculí, no de l'ús de les flors dins del món despert. En la realitat, els homes cacen a les dones, però aquesta cançó diu el contrari. Seria un home molt afortunat aquell que, en la vida real, fos perseguit per tot de dones amb flors" (88)<sup>4</sup>.

Bahr descriu en aquesta part de la cançó la sexualitat com a "sexe verd", suggerint relacions sexuals entre esperits i plantes. El sexe verd pot referir-se a les flors de la terra que coronen el narrador i l'encaminen cap a la "seva" seducció, o l'experiència de ser cobert per *cehedagi hiosig* o flors verdes. Tanmateix, aquesta idea sembla representar una forma de sexualitat austera, participant de la sensualitat de la flora. Però la verdor no és constant dins de les cançons, i aquestes flors es tornen grogues; donant pas a la temàtica del deteriorament i la descomposició.

Si bé hi ha elements al principi de les cançons que prefiguren aquesta decadència, s'acaba imposant en la seva major part la temàtica del creixement pròsper i abundant, fins i tot quan els forts vents i les aiguades auguren la mort i la descomposició del narrador. En aquests moments, el narrador sembla ser tant important com una llavor, sacsejada per les forces de la naturalesa. En les cançons inicials (2-3) es prepara al públic per la l'angoixa i la decadència. Les flors en la següent cançó són encara verdes, i el moviment itinerant del vent apunta cap a l'oest. Tot i això, hi ha indicis de que tot s'anirà podrint cada vegada més. La temàtica central de les cançons de formigues sembla ser la vexació i el terror o, en paraules de Bahr, les veritats "hostils", "terribles" i mòrbides" (88, 93). El descobriment gradual d'aquestes veritats condueix cap a la magnífica visió del final del cant, en el que el narrador experimenta la realització expansiva del moviment col·lectiu, no només a través d'ell mateix sinó del món sencer amb la dansa que comparteix tota la humanitat: "Do you hear me?/ Do you hear me?/ All earth sounding,/ On top, circles stomped./ On top, eagle down puffs,/ Cloud enter" (38). Però fins i tot aquí, el desenllaç no conserva la meravellosa inspiració d'aquesta visió. La cançó acaba *Hekaj heg cevagi vaak*, o en la traducció de Bahr, "Then cloud enters" (65)<sup>III</sup>. Enlloc d'interpretar-ho com el deteriorament del gran espectacle de la dansa anterior, Bahr es cuida de deixar aquesta última imatge irresolta. Tal com escriu, "no hem de resoldre l'ambigüitat, sinó simplement deixar-nos sorprendre pel silenci d'aquesta darrera imatge irresoluble, amb la que acaba la cançó i el cant" (95).

III N.d.T.: Com que s'està citant la traducció que s'analitza, es mantindrà d'ara endavant la traducció de Bahr, i s'inclourà una nota al peu amb la traducció corresponent al català. En aquest cas, les traduccions són "Em sents?/ Em sents?/ Tota la terra està sonant,/ A la part de dalt, els cercles trepitgen fort./ A la part de dalt, l'àguila cau esbufegant,/ El núvol entra", i "Aleshores, el núvol entra".

## NOTES

4 | D'altra banda, Bahr no està satisfet amb la idea de que aquestes *u'uvi* 'o dones, siguin éssers humans. Per contra, les eleva a la condició d'éssers espirituals. Com ell diu, "les dones a la Terra dels Morts van ser anomenades amb la paraula comuna 'dona', *uvi*. No són formigues de manera evident, però tampoc són persones completament normals, ja que viuen a les muntanyes, posseeixen riqueses (les flors de terra), i no treballen. Les anomenarem, doncs, esperits"(90). Atenció amb l'ús que fa Bahr del pronom plural en l'última frase. Amb això, crea una comunitat on tant els intèrprets com l'audiència són còmplices i s'impliquen amb les seves idees. La *idée fixe* de Bahr que les dones són esperits formiga podria ajudar a explicar l'atracció que sent el traductor cap a aquest somni masculí que elabora, i que hem descrit anteriorment.

---

Però amb que acaba, efectivament, la cançó? La interpretació de Bahr de les cançons està basada en la seva creença de que les cançons que numera des de la 1 a la 14 configuren la primera meitat de la cançó, i que la resta (15-31) formen la segona part. Tanmateix, en les seves notes al peu, Bahr sí que considera la possibilitat de que aquesta disposició pugui ser incorrecta. Com que treballa a partir d'una cinta de casset, és impossible estar absolutament segurs sobre quina part conté el principi i quina el final del cant. L'argument principal de Bahr per explicar aquesta distribució és que, mentre sí que pot entendre una lògica i un ordre dins la cançó si la visió de la dansa del món sencer es situa al final del cant, no seria tant lògic situar-la al mig, ja que la seqüència anímica de les cançons 15-31 no serien un bon principi per les cançons, “no puc veure aquesta seqüència més que com una barreja categòrica d'ambients majoritàriament morbosos” (93), i que el cant executat en l'ordre invers “no seria tant satisfactori com el presentat” (96).

Tot i que estic d'acord amb l'ordre de la cançó que proposa Bahr, crec que és important subratllar les incerteses que envolten la traducció de les cançons de formigues. Bahr es planteja si el fet de revertir l'ordre alteraria radicalment la nostra comprensió de les cançons; però ho esmenta, només, a les notes al peu. En lloc de començar amb un vent de l'oest que després gira cap a l'est; en lloc de presentar un creixement cada vegada més espantós; en lloc de començar amb el moment de l'eclosió i de l'abundància i, degut a forces tempestuoses, derivar-lo cap a la decadència; podríem invertir la direccionalitat de totes aquestes escenes. Per quin camí vaguen, erràtiques, les formigues? És simplement una trampa de l'ull la que ens porta a interpretar la seva ruta des del punt A fins al punt B, en lloc d'interpretar-la a l'inrevés?

Donat el fet que el seu col·laborador dissentís de la seva recerca de formigues en les cançons (com ell admet, “Paul és escèptic amb la meua interpretació”), i que Bahr segueix mantenint, tossudament, que “hi ha d'haver alguna cosa de *formiguitud* en les cançons de formigues” (93), hauríem de secundar el seu desig d'identificar els personatges formiga? I com afecta a la seva traducció el seu desig per atrapar la espiritualitat d'aquestes misterioses i significatives formigues?

### 3. Sentit i direcció en la traducció

Un dels temes que amb prou feines és tractat per Bahr és el pas del vent d'oest cap a est dels primers als darrers passatges de la cançó. Aquest canvi acompanya un impàs des de l'agradable temàtica del creixement, la celebració de la vida i el “sexe verd”, a les últimes escenes amb elements espantosos i aterradors, on es fa front a la

bogeria i a la decadència. Bahr intenta classificar les temàtiques dels diferents cants d'acord amb tres grups principals, caracteritzats pel frenesí, el vertigen i la mort.

Bahr argumenta també que les cançons 7 i 8, en les que el 'jo' és retornat a la Gran Muntanya, a la frontera oest del territori pima, sosté la resta del cant. Però, aleshores, què se'n fa de tots els moviments cap a l'est que trobem a les següents cançons? L'espai i la direcció són altament significants aquí, i no crec que sigui arbitrari que el pas del vent de l'oest cap a l'est acompanyi el pas del creixement a la decadència. Una profecia tradicional del xaman i creador Germà Gran, una de les figures mítiques antigues més importants en els relats pima, diu que els assassins de la terra provindran de l'est (Bahr, 2001: 192-3). Per si hi ha algun dubte de que aquesta profecia encobreix una interpel·lació als blancs de l'est<sup>5</sup> hi ha un altre relat sobre l'origen dels blancs que els situa, també, a l'est. William Blackwater parla sobre l'episodi en què el Gran Germà reanima un grup de cossos morts de tant de temps que ja eren esquelets, i que no podien recordar-se de parlar ni d'on vivien quan eren vius. El Gran Germà els dona ploma i tinta, i els hi diu:

"This is the way you shall talk to each other." They wanted to stay in this country but he said, "No, I have given you a way to talk to each other. You must go to the east." That is why whatever a white man hears, he can't put it into his mind. He can only remember it when he writes it down. Even when he sings, he has to sing out of a book (Bahr, 2001: 68).

Si es vincula l'est amb l'escatologia pima, amb l'oblit i amb l'escriptura, aleshores el significat d'un canvi del vent d'oest a est dins de les cançons de formigues és molt més clar. Fins i tot Bahr, que descuida debatre el canvi del vent a les últimes parts del cant, veu en les cançons una funció meta-narrativa. En les seves conclusions, Bahr sosté que la cançó 27 podria ser llegida com "una súplica, o una burla, de l'art" (Bahr, 1997: 103). Tradueix aquesta cançó de la següent manera:

27. I'm sick,  
I'm sick,  
Land below wandering.  
In it my flower,  
Already dead.  
Oh-oh, oh-oh,  
I'm sick,  
East toward  
I run.<sup>IV</sup>

IV N.d.T: Estic malalt,/ Estic malalt,/ Vagant per sota la terra./ En ella la meua flor,/ ja està morta./ Oh-oh, oh-oh,/ Estic malalt,/ Cap a l'est/ corro.

## NOTES

5 | El contacte amb els assentaments espanyols a l'oest i al sud hauria precedit als colons de l'Est. Tot i això, aquest últim hauria estat més perjudicial per a les formes tradicionals de vida, imposant una reorganització i circumscripció (veure Spicer, 1962).

La proposta de Bahr és que la flor del narrador pot ser una referència a les pròpies cançons. Si és així, aleshores la direcció de l'est a la que el 'jo' sembla irresistiblement arrossegat pot augurar el destí de les cançons de ser oblidades o plasmades en l'escriptura; destí suggerit per aquesta expressió d'angoixa. Si l'est és un espai on els esquelets reviu, on les cançons cauen en l'oblit i les flors moren, per què les formigues girarien cap a aquesta direcció?<sup>6</sup>

Com ja hem comentat, els cantants pima sofisticuen sovint les cançons que representen, afegint sentiment i caràcter en escena. La declamació del cantant, per tant, pot apoderar-se de la totalitat de la interpretació de la cançó. Com que la font original que utilitza Bahr és la cinta de casset que conté la interpretació d'Andy Stepp de les cançons de formigues, no es pot tenir accés a la seva dimensió performativa. Aquestes consideracions extra-gramaticals que romanen ocultes per al lector de la traducció són, entre d'altres, els protocols i les condicions del cant, el lloc i el temps en el que s'executa.<sup>7</sup>

Per tal d'oferir la proposta més aproximada possible Bahr documenta tot el procés traductològic, donant constància dels passos que utilitza per traduir les cançons gravades al casset: primer, tradueix les cançons al pima ordinari, després a l'anglès i, finalment, manipula tant el pima com l'anglès per aconseguir que les transliteracions reflecteixin l'entonació i la fraseologia de les cançons, recreant l'estructura original (41). Per exemple, així és com Bahr translitera una cançó de llangardaix cantada en pima i en anglès per Philip López:

*		*
DAñegeWA	noMI ye	Al meLumineME e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi ye	ai melumineme e
dañegewai	nomi	ai melumineme
cPI he dai wo ha so ñju	eNO ba di ka nduNEtin tu l	
dañegewai nomi ye	ai melumineme	

Observant la traducció, el lector no percep immediatament que el llenguatge utilitzat és l'anglès, reflectint l'intent de Bahr de capturar la cadència i l'èmfasi de l'original. La següent interpretació, que Bahr anomena "traducció silenciosa", pot ser molt més reconeixible als lectors:

l'm aluminum.  
l'm aluminum,  
l'm aluminum,  
l'm aluminum,  
And nobody can do nothing to me.  
l'm aluminum,

## NOTES

6 | És interessant que Bahr fa una interpretació similar extra-textual de les cançons d'oriols que anticipen la seva pèrdua. El que ell veu com la "mort del sol" condueix a la mort de les cançons, i evoca una metàfora sobre una cinta de casset que irresistiblement ens fa recordar l'origen de la cançons de formigues: "El silenci omple el món. L'única cosa que queda és un ocell burleta, que imita llastimosament l'últim cant de l'última au original, *com el so d'una gravadora sonant al final del món*, o com una cultura somniada sense somniadors" (132).

7 | Com s'ha comentat anteriorment, les cançons tenen contextos rituals específics. Bahr suggereix que les cançons de formigues podrien haver estat utilitzats durant les cerimònies de dansa, i que es recitaven sense pausa des de la posta del sol fins a la matinada següent (77-79).



l'm aluminum.<sup>V</sup>

La comparació entre les dues traduccions de la cançó de llangardaix mostra l'estratègia que Bahr utilitza per alterar el ritme, l'èmfasi i l'escriptografia del llenguatge traduït per tal d'aconseguir el seu ritme, èmfasi i entonació. Desafortunadament, Bahr no fa el mateix en la seva traducció anglesa de les cançons de formigues. Vincent Joseph, el cantant de les cançons d'oriols, va oferir-li una llarga mostra de cada vers en anglès, pel que podem confiar més en la traducció que fa de les cançons d'oriols: tanmateix, l'exactitud de la traducció de les cançons de formigues és més incerta. Durant la traducció, en una nota al peu particularment reveladora, Bahr admet que una paraula que ell havia escrit com a *ñeñei* o "cançó", "podria ser *jewed*, 'terra'... No podem decidir-nos" (55). Aquesta és una anotació més aviat preocupant pels lectors de la traducció. El fet que part del material de la cinta de casset original generi indecisió en el traductor entre dos morfemes que són fonèticament tant diferents insinua la mala qualitat de la gravació i, sobretot, qüestiona la fiabilitat de la traducció. La confessió de Bahr permet especular sobre la seva traducció sense reduir-ne la seva contingència.

#### 4. Formigues frenètiques?

Hi ha una paraula que segueix sorgint dins de les cançons de formigues, que és vital per la seva interpretació temàtica, i que és transcrita per Bahr com a "*wa:m*". Aquesta paraula apareix varies vegades, convertint-se en una cantarella, particularment on el personatge del 'jo' sent angoixa o allà on s'esdevenen terribles experiències. Bahr tradueix la paraula com a "frenèticament", i diu que l'adverbi "*Wa:m* significa que algú està fent alguna cosa de manera 'excessiva', 'massa eufòrica', 'massa imperiosament'" (1975: 82). Els germans Saxton defineixen la paraula *wahm* com a "especialment" (1969: 61)<sup>8</sup>. Si assumim que aquesta és la paraula correcta, una traducció anti-poètica podria suggerir que la cançó comença indicant quan i on ha de ser cantada. Els primers versos de la cançó, *Waam 'o kaidam ñe'et kuhugam 'oidka'i, waam 'o kaidam ñe'et 'oidbad: duag an keek* són traduïts per Bahr com a "Manic sounding sing. Darkness following, Manic sounding sing. Dead-field mountain there stands" (41-2). Una traducció més planera podria ser: "Sing this song especially throughout the night, especially sing it loudly where dead-field mountain stands."<sup>VI</sup>

V N.d.T.: Sóc alumini, / Sóc alumini, / Sóc alumini, / Sóc alumini, / I ningú em pot fer res. / Sóc alumini, / Sóc alumini.

VI N.d.T.: "Un cant frenètic està sonant. Cau la foscor. Un cant frenètic està sonant. La Muntanya de la Terra dels Morts s'alça" i "Canta aquesta cançó especialment durant la nit; i canta-la especialment forta allà on s'alça la Muntanya de la Terra dels Morts".

#### NOTES

8 | No puc entrar, aquí, a la llarga discussió sobre l'ortografia. Seria impossible donar coherència a totes les propostes de classificació dels fonemes en Pima. Hi ha almenys quatre diferents ortografies en aquest estudi (Bahr, 1997; Saxton, et al, 1969; Mathiot, 1973; i l'ortografia desenvolupada per Munro et.al. dins del Departament de Lingüística de la UCLA: per veure exemples d'aquests últims, vegeu Munro, 1989). Peco de prudència amb la proposta de Munro et. al., que sembla la més fàcil i és la que vaig utilitzar per aprendre a transcriure el llenguatge. Altres ortografies importants inclouen Zepeda, 1983. Zepeda i Mathiot (i Bahr en algunes de les seves traduccions) treballen des del pàpago, llenguatge molt allunyat fonològic i gramaticalment del Pima. Això pot explicar algunes de les discrepàncies entre les diferents propostes ortogràfiques.



Hi ha indicis que posen en dubte la interpretació de *waam* com a “especialment” o “frenèticament”. S’ha de tenir en compte que Bahr canvia la forma adverbial per un adjectiu en la seva traducció, presumiblement per aconseguir més sentit sintàctic. Com a adverb, la posició de *waam* al principi de la frase sembla improbable<sup>9</sup>. Tanmateix, la seva posició dins de la cançó canvia més endavant. Podria argumentar-se que la localització que *waam* aquí podria ser l’efecte, tant comú dins de les cançons, de distorsió de l’ordre sintàctic. Però algunes paraules no són paraules de cançons i seria improbable trobar-les en aquest context. Tot i la interpretació poètica de Bahr que tradueix *waam* com a “frenèticament”, el meu professor pima Virgil Lewis és escèptic sobre la localització de *waam* dins de la cançó. A més, l’ortografia de Bahr és més propera a l’ortografia pàpago (veure Zepeda, 1983) i el fonema ‘w’ en pàpago és sovint interpretat com el fonema ‘v’ en pima. En aquest cas, la paraula pronunciada ‘*waam*’ en pàpago sonaria més probablement com ‘*vaam*’ en pima, mentre que el fonema ‘u’ podria haver-se confós fàcilment per una ‘w’ i ser transcrit com a tal. A més, Bahr admet que, d’acord amb la seva interpretació de la cançó 3, “la paraula en sí [*waam*] és innecessària” (1975: 88). No obstant, tal com sosté Bahr, la cançó proporciona “la manera més rigorosa per als pobles orals de memoritzar unitats discursives” (174). Per tant, seria estrany la presència de paraules innecessàries dins d’una cançó pima.

Lewis suggereix una versió alternativa de la cançó, basada en la possibilitat que, enlloc de *waam*, la paraula cantada sigui ‘*uam*’. La transcripció de Bahr, que conté dos punts que assenyalen un so vocal llarg, s’explica pel fet que la vocal darrere d’una vocal sovint és llarga o tensa. En pima, ‘*uam*’ conté varis significats que encaixarien en les diferents posicions en què Bahr col·loca *waam*. Pot significar “groc” (Mathiot), “tacat o brut; contaminat; vil” (Saxton, 1969: 59), o “desagradable” (Lewis)<sup>10</sup>. En diferents moments de la cançó, el cantant utilitza aquesta paraula per descriure la cançó mateixa, el relat que conté i les flors que creixen al voltant de la Gran Muntanya. Ja que la cançó tracta d’experiències realment desagradables, com ara ésser despullat pel vent, tenir la mort dins del cor, abandonar els éssers estimats, morir, passar de les benvingudes als comiats, posar-se malalt, embogir (*nod:agig*)<sup>11</sup> i fer front a sentiments insuportables, entre d’altres; no sembla exagerat afirmar que, si prenem les emocions centrals que s’evocuen, la cançó es converteix en una ‘*uam ñe’i*, una cançó desagradable o vil<sup>12</sup>.

A més, les ‘*uam s-hiosim*’ o “flors grogues” semblen tenir més sentit que “flors frenètiques”, especialment quan, en un dels primers versos, la cançó recalca el color d’un altre conjunt de flors, les *cehedagi hiosig* o “flors verdes”. El fet que la major part de la cançó tracti sobre el creixement orgànic, la decadència i la mort podria estar relacionat amb aquest canvi de color de les flors del verd al groc,

## NOTES

9 | Veure l’apartat “Ordre de paraula” a Zepeda, 129-136. Veure, també, Munro, Pamela et. al., 2007.

10 | Tinc un gran deute amb el meu professor de pima, Virgili Lewis, per tota la seva ajuda en aquest estudi. Ell va suggerir aquesta traducció.

11 | Bahr tradueix “*nodagig*” com a vertigen, i classifica una sèrie de cançons que en tracten. Veure Bahr, 34-35, 80-103.

12 | També hi ha alguns indicis en la cançó que mostren que totes aquestes experiències doloroses, vils i desagradables poden permetre o crear la possibilitat de la continuació del creixement i el moviment. No obstant, el tema central de la cançó són les doloroses experiències de la cantant.

suggerint també el moviment des de la vida cap a la mort.

Buscant les siluetes de les persones formiga dins del text, i escoltant atentament les gravacions de Stepp per descobrir els secrets del seu llenguatge, Bahr podria estar duent a terme una verdadera expedició etnogràfica. La seva interpretació poètica i màgica de les formigues i les seves cançons podria estar relacionada a la seva reticència a contemplar el caràcter *'uam* en els seus cors, i la repugnància i la decadència (recordem les flors grogues) en les cançons. Tot i això, Bahr sí que permet *nod:agig* o la experiència d'embogir, quan parla sobre l'ambigüitat exasperant de les cançons, per tal de descriure l'acte traductològic en sí mateix.

Si observem l'esforç de Bahr per enrarir la traducció, no poden passar desapercebudes les complexitats que es troben al seu nucli mateix. Més enllà de recolzar la lògica de la substitució lingüística completa, la seva empresa d'enrariment de la llengua anglesa pot ser vista en termes del que Jacques Derrida suggereix sobre la promesa de traducció com a reconciliació impossible entre llengües (1975: 123).

El doble moviment traductològic emfasitzat per Derrida possibilita un model per a la lectura de la direccionalitat en les dues traduccions de Bahr i els actes de transferència que conté. No és, finalment, ni un model fallit ni un èxit triomfant, tenint en compte els criteris de traduïbilitat. Comporta la promesa d'un estudi addicional, d'un nou i gran compromís amb la llengua pima i la seva interpretació. Vist així, podem concebre el treball de Bahr com un esforç per promoure i enfortir la traducció literària de l'oratura, allà on la seva traducció crítica i cultural necessita ser elaborada.

## 5. Els retrats de formigues

Per a Bahr, pima és una estació dins del trajecte cap al descobriment de les persones o esperits formiga, que generen ambigüitat dins del llenguatge per tal de transmetre allò que no pot ser comunicat. Tal com explica,

The Ants and the other song sources are not today's animals, etc., but are hazily ambiguous beings between today's animals and humanity. Psychologically they are like humans, but they are physically indistinct. When I once directly asked Paul what he thought the "Ant-people" looked like, he said, "like people but with big heads. He was more forthcoming in this remark than are the songs, which only use the word "ant" once (in song 29) and can hardly be said to dwell on antness. The "I's" of the songs, who must be taken as the persons who first enunciated them, are silent about their own physical appearance, but are quite free in telling about their interests and moods, which seem human (1975: 67).

---

Centrant-nos en les persones formiga del somni, i argumentant que el narrador de les cançons és una persona formiga mítica, la traducció de Bahr revela un desig per accedir al llenguatge formiga. Hi ha fissures en la seva traducció que obren qüestions sobre els estudis traductològics i ens fan pensar sobre com la oratura pot ser enfocada com a literatura global. Aquestes fissures, allà on la traducció es mostra incerta i on la conjectura sembla cobrar vida; mostren la textura porosa de la traducció i il·luminen l'horitzó impossible de traduir la oratura, així com la importància d'intentar-ho.

Les fissures i els desviaments dins del projecte de Bahr s'afegeixen a l'experiència de les cançons de formigues com a obres de la literatura global, creen les condicions per aquesta experiència i ofereixen un material altament fèrtil per a la discussió. De fet, el seu projecte de registrar les cançons de formigues al "llenguatge silencios" és una contribució essencial a la literatura global, que massa sovint relega les obres d'oratura indígena al silenci. També, per suposat, la traducció fa de les cançons de formigues un híbrid entre les dimensions oral i escrita. En aquesta nova forma l'obra deixa de ser simplement oratura, ja que està alterada pels "passos" traductològics, que registren i extreuen els components poètics essencials encapsulats en la interpretació original. El traductor mai té la plena supremacia sobre el que pot ser revelat per la traducció. Això es fa encara més evident en obres on l'esclatxa entre la llengua original i la de destinació és particularment amplia.

Els traductors de l'oratura han de lidiar no només amb els problemes de la falta d'equivalència lingüística, sinó també amb aquells que es generen amb la transmissió de l'oralitat a l'escriptura i el desplaçament de l'obra del seu context i les seves pràctiques culturals. Les qüestions afegides en aquest tipus de traducció multipliquen els problemes que han d'encarar els lectors. Per exemple, les incerteses que abunden en la traducció de l'oratura poden convertir-se en objecte d'estudi literari sobre la problemàtica que es genera en el procés de traducció i les seves transferències a l'escriptura. Aquests problemes no poden ser una excusa per ignorar les obres d'oratura, un oblit que recorda la persistència del llegat colonial d'avui dia. La traducció anglesa del llenguatge formiga de Bahr és un regal inestimable a l'estudi de l'oratura en anglès. Pels estudiants de literatura això és especialment important, no només perquè obre l'estudi de la poètica pima a la traducció, sinó també per les dificultats que genera. Aquestes dificultats es visibilitzen en la interpretació de Bahr, obligant-nos a prendre consciència de les discrepàncies i els conflictes que romanen sota les decisions inspirades o desconcertades del traductor, i ens retornen sempre a *'Akimel 'O'odham* per aconseguir una comprensió més profunda de les qüestions que Bahr va encarar en el seu moment.

El desplaçament del discurs sobredeterminat dels somnis de formigues que es comuniquen amb les paraules i els cants pima, converteixen la traducció i la interpretació de Bahr en part del conjunt literari que descriu l'enigma del nostre camí de formigues a través dels límits entre el pima i l'anglès, l'oratura i la literatura escrita, el somni i la vigília. La formiguitud de les cançons de formigues i la imatge condensada de les persones formiga, que poden veure's com a "persones amb enormes caps", és l'al·licient per la traducció i la interpretació dels somnis proposada per Bahr. La seva recerca de formigues entre les puces, els grills, els fantasmes i els somniadors que es va trobant<sup>13</sup>, no rastreja conclusivament els seus orígens, sinó que més aviat assenjala un cas límit de traducció, en el que els desigs culturals es codifiquen dins de la experiència de la obra literària, passant a ser part de la història de la seva transfiguració. Això vol dir que la línia de formigues que ens ha conduït a través del somni, del creixement a la decadència i a l'angoixa, de la cançó a l'escriptura i de l'oest a l'est, ha estat sempre un al·licient irremeiablement lligat als desigs secrets subjacents a la interpretació.

---

## NOTES

13 | Bahr analitza el fantasma del futur d'un mateix com una interpretació del 'tu' profètic (93), el 'tu' del somniador com a "puça silenciosa" (91), i la manera en que les cançons es refereixen lliurement a les primeres seqüències com a "coral de grills" (78).

## Bibliografia

- BAHR, D. (1975): *Pima and Papago Ritual Oratory: A Study of Three Texts*, San Francisco: The Indian Historian Press.
- BAHR, D. (1997): *Ants and Orioles: Showing the Art of Pima Poetry*, Salt Lake City: University of Utah Press.
- BENJAMIN, W. (1968): "The Task of the Translator", Venuti, L. (2004): *The Translation Studies Reader (2nd Edition)*, New York: Routledge.
- BERMANN, S. (2010): "Teaching in—and about—Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- BERNHEIMER, C. (1994): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BREUER, J. and Freud, S. (2000): *Studies on Hysteria*, New York: Basic Books.
- BUKENYA, A. and Zirimu, P. (1977): "Oracy as a Skill and Tool for African Development", (Unpublished paper presented at the Colloquium on African Art and Culture: Festival African Art and Culture (TESTAC '77), Lagos, Nigeria).
- CULLER, J. (2010): "Teaching Baudelaire, Teaching Translation", *Profession*, The Modern Language Association of America.
- DERRIDA, J., et. al. (1985): *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, Lincoln*, NE: University of Nebraska Press.
- FREUD, S. (1913): *The Interpretation of Dreams*, New York, Macmillan.
- HERZOG, G. (1936): *Research in Primitive and Folk Music in the United States: A Survey*, Washington D.C.: American Council of Learned Societies, Bulletin Number 24.
- MATHIOT, M. (1973): *A Dictionary of Papago Usage*, Bloomington: Indiana University.
- MUNRO, P. (1989): "Postposition Incorporation in Pima", *Southwest Journal of Linguistics*, 9(1) 108-127.
- MUNRO, P., et. al. (2007): *Shap Kaij!* Los Angeles: UCLA Academic Publishing.
- NGŪGĨ wa Thiong'o. (1998): *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford: Clarendon Press.
- ONG, W. J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York: Methuen.
- SAXTON, D. and Saxton, L. (1969): *Dictionary: Papago & Pima to English, O'odham—Mil-gahn, English to Papago & Pima, Mil-gahn—O'odham*, Tucson: University of Arizona Press.
- SPICER, E. (1962): *Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and The United States on the Indians of the Southwest 1533-1960*, Tucson: University of Arizona Press.
- TEUTON, C. B. (2010): *Deep Waters: The Textual Continuum in American Indian Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ZEPEDA, O. (1983): *A Tohono O'odham Grammar*. Tucson: University of Arizona Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*, Paris: Éditions du Seuil