

REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

# VICEVERSA

Nº 14 (2008)



## SECRETARIO

Alberto Álvarez Lugrís

## CONSELLO DE REDACCIÓN

Valentín Arias López

Teresa Caneda Cabrera

Leandro García Bugaráin

Gonzalo Constenla Bergueiro

Anxo Fernández Ocampo

Xosé M<sup>a</sup> Gómez Clemente

Ana Luna Alonso

Camino Noia Campos

Antón Palacio Sánchez

## COMITÉ ASESOR

José Bento, Lisboa

Américo Ferrari, Xenebra

Xesús Ferro Ruibal, Pontevedra

Albert Rivas, Barcelona

Antón Santamarina, Santiago

Xabier Senín Fernández, Santiago

Josu Zabaleta, Euskadi

*A revista Viceversa e os artigos nela publicados están recollidos nos seguintes índices:*

*Cambridge Scientific Abstracts – Linguistics and Language Behaviour Abstracts;*

*MLA International Bibliography; MLA Directory of Periodicals;*

*TSA-BTS (Translation Studies Abstracts – Bibliography of Translation Studies);*

*ULRICH'S Periodicals Directory; Latindex; Dialnet; Rebiun;*

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



DESEÑO DA CAPA: Antón Pulido

REDACCIÓN: Dto. de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo  
36310 Vigo - Galicia

ISSN 1135-8920-14

IMPRESIÓN: Tórculo Artes Gráficas.  
Rúa de Álvaro Cunqueiro, 3 - baixo. 36205 Vigo.  
D. Legal: VG 371-1995

Este volume de *VICEVERSA* publícase cunha axuda da Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación da Xunta de Galicia

## SUMARIO

<b>TEORÍA E HISTORIA DA TRADUCIÓN .....</b>	<b>7</b>
M <sup>a</sup> CONSUELO DE FRUTOS MARTÍNEZ. As dúas traducións galegas do <i>Decamerón</i> .....	9-41
ANA BUJÁN FRA. Norma e investigación sobre a tradución xurada.....	43-53
<b>INSTRUMENTA.....</b>	<b>55</b>
JOSÉ YUSTE FRÍAS. Ortografía técnica nos textos franceses (III). Os símbolos (segunda parte).....	57-69
XAVIER GÓMEZ GUINOVART, EVA DÍAZ RODRÍGUEZ e ALBERTO ÁLVAREZ LUGRÍS. Aplicacións da lexicografía bilingüe baseada en córpora na elaboración do <i>Diccionario CLUVI inglés-galego</i> .....	71-87
<b>TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS.....</b>	<b>89</b>
MARÍA REIMÓNDEZ. Dende as bambolinas á representación: a tradución dos <i>Teatriños</i> .....	91-103
JAVIER GUTIÉRREZ CAROU. Un reaccionario italiano do Setecentos na Galiza do século XXI: a <i>Turandot</i> de Carlo Gozzi en galego .....	105-119
MARGA RODRÍGUEZ MARCUÑO. <i>O segundo sexo</i> . Diario da experiencia vivida .....	121-129
PATRICIA BUJÁN OTERO. Medindo decisións n' <i>A mediación do mundo</i> .....	131-137
<b>CRÍTICAS E RECENSIÓNS .....</b>	<b>139</b>
Beauvoir en galego. OLGA CASTRO VÁZQUEZ .....	141-144
<i>Turandot</i> , de Carlo Gozzi. CONSUELO DE FRUTOS .....	145-151
<i>O moicante &amp; A segunda parte do moicante</i> , de Aphra Behn. ÁNGELES TOMÉ.....	153-161
<i>A voda</i> , de Carson McCullers. VANESSA SILVA FERNÁNDEZ .....	163-167
Faulkner en galego. MARTA DAHLGREN .....	
<i>La traduction</i> , de Marie-Françoise Cachin. ANA LUNA ALONSO .....	169-177

<b>INFORMACIÓNS .....</b>	<b>191</b>
Traducións ao galego no ano 2007. ANA LUNA ALONSO..	193-206
Tradución xurada nas comunidades autónomas con lingua propia. Entrevistas a Josep Peñarroja e Lurdes Auzmendi. SUSANA CRUCES COLADO, MARIBEL DEL POZO TRIVIÑO, IOLANDA GALANES SANTOS.....	207-215
Notas sobre a primeira tradución do <i>Ulyses</i> de Joyce ao catalán. ALBERTO LÁZARO .....	217-229
<i>Trobada de traductors de Mercè Rodoreda</i> . Sobre a tradución de <i>La Plaça del Diamant</i> ao galego. PILAR VILABOI FREIRE.....	231-241
Convocatoria de artigos.....	243-245
Instrucións para os autores.....	247-249



# **Teoría e historia da tradución**

***As dúas traducións galegas do *Decamerón*.***

M<sup>a</sup> Consuelo de Frutos Martínez

**Norma e investigación sobre a tradución xurada.**

Ana Buján Fra



## AS DÚAS TRADUCIÓNS GALEGAS DO *DECAMERÓN*

**M<sup>a</sup> Consuelo de Frutos Martínez**

Universidade de Santiago de Compostela

mconsuelo.defrutos.martinez@usc.es

[Recibido: 30/10/08; aceptado: 14/11/08]

### **Resumo**

No presente traballo ocupareime das dúas traducións contemporáneas do *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, ambas feitas nun arco de tempo moi próximo. Intentarei demostrar que o resultado foi diferente porque os seus obxectivos e o tipo de lector buscado tamén o eran. Por outro lado é sabido que traducións dun mesmo texto feitas por dous tradutores darán sempre lugar a versións diferentes, mesmo se é feita por un mesmo tradutor en diferentes momentos, tal e como terei ocasión de comprobar. Cómpre precisar que non será o enfoque dun teórico ou autor de traducións canto a visión dunha estudosa da literatura italiana e das súas relacións coa galega.

**Palabras Clave:** Boccaccio, *Decamerón*, comparación entre traducións, Boccaccio na literatura galega.

### **Abstract**

This paper focuses on two contemporary translations of *Decameron* by Giovanni Boccaccio, both of them produced within a short lapse of time. I'll show that their results were different because their aims and the type of reader in mind were also different. It is widely known that translations of a text done by different translators will produce different versions; the same applies when a single person translates the same text in different moments, as I will show. The reader should bear in mind that this is not the work of a theoretician or a translator but the view of a researcher in Italian literature and its relations to Galician literature.

**Key Words:** Boccaccio, *Decameron*, comparison between translations, Boccaccio in Galician literature.

## 1. Introducción

Unha tradución implica un recoñecemento de prestixio cultural e literario por parte da lingua de partida, ao ver que a súa literatura e a súa cultura traspasan as fronteiras do país pero, ao mesmo tempo, supón un recoñecemento de prestixio lingüístico para a lingua de acollida, pois ve actualizadas as potencialidades da súa propia lingua e ve enriquecido o seu caudal de textos pola incorporación das obras máis importantes doutras literaturas, especialmente das obras da literatura universal. En palabras de García Yebra: «Una traducción supone un enriquecimiento cultural tanto en la lengua como en la cultura de llegada» (García Yebra, 1994:11). A tradución vai máis alá dun exercicio de praxe lingüística, non se trata só dunha simple transposición dunha lingua a outra, supón fundamentalmente unha interpretación cultural, que leva a poñer diante dun público diferente unha obra escrita para outros lectores e para outra época. Neste sentido o papel do tradutor é importante porque se converte nunha especie de intermediario lingüístico, literario e cultural.

Durante moito tempo os textos traducidos foron silenciados e mesmo desprezados polos estudos literarios; falouse moito a partir do Positivismo historicista de fontes, influencias e filiacións, pero pensábase que esa influencia, no caso de autores estranxeiros, era por xeración espontánea, sen ter en consideración que, na maioría dos casos, as relacións intertextuais eran consecuencia da recepción de obras literarias traducidas e que para estudar esa presenza doutras literaturas cumpría analizar polo miúdo que traducións estaban no mercado e baixo que circunstancias ou por encargo de quen se fixeran.

Quando se estudiaban las influencias de una literatura sobre otra, se describía a los autores como si se hubieran leído en el original. Cuando se debatía la influencia del *Fausto* de Goethe en el *Manfred* de Byron se presumía, por tanto, que Byron había leído a Goethe en alemán. En realidad, Byron había leído el *Fausto* en la traducción francesa que Madame de Staël publicó en *De l'Allemagne*. Esta traducción era un extracto que combinaba las principales escenas de la obra con un resumen del argumento y omitía todo aquello que Madame de Staël non consideraba apropiado para el gusto del público francés, a quien iba destinada [...] Leer en alemán el *Fausto* de Goethe era bastante diferente a leer la versión de Madame de Staël. Se sabía que Byron no leía alemán, pero este hecho obviamente importante se mencionaba raramente, como aún no se menciona en las historias de la literatura. Para reforzar el concepto de genio, la traducción debía permanecer invisible, y así lo hizo, excepto en aquellos casos en los que un genio decidía traducir a otro (Lefevre, 1998, p.210).

Unha cultura e a súa lingua e literatura non poden subsistir sen traducións; os novos textos traducidos introducen aire fresco canto a temas, estilos,



xéneros, etc.. Isto por un lado pero, polo outro, a presenza de traducións pon en marcha un mecanismo que fai que esas versións teñan que ser consideradas para futuras traducións, xa sexa para seguilas, rexeitalas ou mesmo ignoralas, pero está claro que van servir de punto de referencia para futuras traducións. De aí que se considere que un sistema literario será máis rico, máis forte e máis normalizado canta máis actividade traslatoria presente. De todo isto foron moi conscientes os membros das Irmandades da Fala e da Xeración Nós que, sabedores da importancia da tradución para o afianzamento do sistema literario galego, buscaron dar a coñecer a literatura galega en traducións ás outras linguas pero, tamén, advertiron a importancia das traducións de obras de fóra ao galego. Podemos mencionar o exemplo de Losada Diéguez, devoto admirador de Dante e Leopardi, que traduciu algunhas poesías destes autores e mesmo un texto italiano de prosa científica para mostrar a capacidade da lingua galega para expresar calquera tipo de xénero (Frutos, 2006).

Aínda que as traducións da literatura italiana para o galego son relativamente escasas (Frutos, 2002), xa que faltan obras relevantes dos considerados clásicos da literatura italiana, nestes últimos anos houbo unha certa vitalidade coa incorporación de textos de narrativa tanto de obras recentes coma de autores clásicos. Do traducido dende a literatura italiana ata agora predomina a poesía, malia que na maioría dos casos se trata de composicións poéticas soltas e que temos que relacionar coa vella teima de que o galego era considerada unha lingua especialmente dotada para a expresión poética en verso. Hai pouca narrativa italiana traducida, aínda que nos últimos anos é o xénero con máis obras incorporadas en tradución, e son moi poucas as obras de teatro e de ensaio.

## 2. Boccaccio e a literatura italiana

Giovanni Boccaccio acabou de completar o *Decamerón* entre os anos 1349 e 1351 en Florencia, logo da peste de 1348, nos anos centrais do seu periplo vital e artístico. Un *incipit* posto ao comezo da obra, cunha clara función paratextual, sintetiza o título, pero tamén o contido, o xénero e a estrutura da obra: «Comeza o libro chamado Decamerón, apelidado príncipe Galeoto, no cal se conteñen cen contos contados en dez días por sete donas e por tres mozos»<sup>1</sup>

Tamén está clara a vinculación intertextual que o texto establece co sistema literario do momento, o nome *Decamerón* (deriva do grego e significa dez días) establece unha relación cos Tratados contemporáneos sobre a creación do mundo, en especial co *Hexaemeron* de Santo Ambrosio, pero tamén

---

<sup>1</sup> Un caso claro témolo no *Divino sainete* de Curros Enríquez, escrito en 1888 e que demostra que a recepción da *Divina comedia* de Dante na literatura galega non implicou a presenza da tradución galega, versión que tivo que esperar moito tempo, ata 1990, grazas ao inxente labor de Dario Xohán Cabana.

coa *Divina Commedia* e, por medio dela, coa tradición das novelas cabaleirescas medievais, pois o subtítulo *Galeoto* vencella a obra co “V Canto do Inferno”, no que metonimicamente é denominado así (do nome do personaxe que na novela francesa facilita o amor entre Xenebra e Lanzarote) o libro que Paolo e Francesca están a ler e que provocará a paixón amorosa que os levará á morte e á condena eterna.

Máis adiante, no proemio precisará que os destinatarios do libro son as donas namoradas, de xeito que, grazas á lectura dos diferentes contos, encontren acougo e consolo ás súas penas de amor. A ocasión, as circunstancias e as modalidades da narración descríbese o narrador nun marco que encadra e organiza todo o material narrativo e desenvolve unha función estruturante e ideolóxica, pois neste marco narrativo reside a visión do mundo do autor (Battaglia Ricci, 1997) e á vez permite relacionar os diferentes contos, non só dentro de cada xornada, senón tamén entre eles. Con esta estrutura narrativa Boccaccio creou un modelo de novelar que creará escola.

O seu autor soubo reconducir moitos tipos diferentes de xéneros literarios medievais (e moi diversas fontes) ao formato *novella*, é dicir, á narración breve ou conto. Isto motivou unha variedade extrema de rexistros narrativos, o que levou a máis dun crítico a afirmar que falar xenericamente de *novella boccacciana* non tiña a penas sentido e que, en todo caso, habería que falar de moitos tipos de narracións breves boccaccianas. Trátase en definitiva dunha auténtica enciclopedia da arte de relatar. Todos os contos xiran arredor de tres grandes grupos temáticos: natureza e fortuna, o amor e a intelixencia humana, nas súas máis diversas manifestacións.

Canto á prosa da obra, cómpre ter presente que se trata dunha prosa, especialmente a do marco narrativo, altamente elaborada e latinizante, configurada por amplos períodos con multitude de frases subordinadas implícitas e explícitas e co verbo da oración principal en posición final. Non sen razón, no século XVI, en Italia a prosa do marco narrativo do *Decamerón* foi elevada á categoría de modelo de prosa literaria (para a poesía o modelo será Petrarca). Ao mesmo tempo, tamén presenta ao longo das diferentes narracións unha gran variedade de rexistros e linguaxes especializadas, de acordo co contido e a localización xeográfica de cada un dos cen contos.

Para o crítico Vittore Branca, autor da edición crítica do *Decamerón* (Branca, 1992, 1976) e descubridor, xunto con P.G. Ricci, do manuscrito autógrafa da derradeira revisión do texto, é a obra máis importante da literatura universal e a que maior influencia tivo ata os nosos días.

Canto á intención do autor con esta obra, durante moito tempo primou a liña de investigación aberta por Branca e os seus discípulos e que interpretaba o texto como un relato de burgueses e para burgueses, máis, en datas recentes, a crítica boccacciana abriu novos vieiros que destacan o desexo de Boccaccio de proxectar a realidade burguesa florentina da súa época nun ideal de civilización cabaleiresca, coa que o autor estaba familiarizado dende

a súa mocidade napolitana. Outra lectura ve o *Decamerón* como unha réplica á predicación florentina coetánea (Battaglia Ricci, 2000, p. 11-19).

### 3. A recepción das obras de Boccaccio na literatura galega

Antes de empezar coa análise e comentario dos textos traducidos, cómpre facer algún aceno á recepción das obras de Giovanni Boccaccio na literatura galega pois, como é ben sabido, unha das probas máis evidentes desta influencia é a existencia ou non de traducións, aínda que sabemos que pode haber recepción literaria sen tradución, xa que no caso das literaturas periféricas, baixo o dominio de sistemas máis fortes e prestixiosos, sempre podían dispor das traducións na lingua forte<sup>2</sup>.

Empezando polas traducións da obra capital de Boccaccio ao galego, temos que sinalar que, posiblemente, por motivos culturais e ideolóxicos o sistema literario galego non contou con ningunha tradución, sequera dalgúns dos cen contos presentes na compacta obra boccacciana, ata principios do século XXI. Os motivos históricos xa son coñecidos, cando as obras de Boccaccio chegan traducidas á Península Ibérica, a partir do século XV, o galego como lingua literaria e de cultura estaba sendo silenciado e substituído polo castelán. Por outro lado, cómpre ter en conta que o texto italiano, como moitos outros textos en circulación, co tempo foi acadando significados ou interpretación diferentes e que en moitos casos non teñen nada que ver co presumible sentido que lle quixo dar o seu autor, que escribía para unha época e unha sociedade concreta. E así, mentres que na Idade Media a obra cimeira de Boccaccio tivo a consideración de libro de edificación moral (Rubio Tovar, 2001, p. 320, n. 7), posteriormente desde a Contrarreforma e durante todo o século XIX, os cen contos engarzados do *Decamerón* tiveron unha connotación de obscenidade, de literatura prohibida, polo que algúns galeguistas tradutores do italiano (como sería o caso de Losada Diéguez) preferían traducir outros textos sen ese tipo de connotacións, como é o caso das poesías de Dante, Petrarca ou Leopardi.

Do mesmo modo, na tardía tradución desta obra italiana tivo moito que ver unha característica específica dos sistemas literarios periféricos ou marxinais, cal é a consideración do xénero poético como a esencia da súa literatura e, no caso concreto do galego, dende o seu Renacemento cultural moderno, sempre se pensou que era unha lingua máis apta para o seu uso poético e non tanto para a prosa, ou o que é o mesmo, a galega era unha lingua poética por antonomasia.

Insisto, unha vez máis, na connotación de obscenidade que rodeaba e aínda hoxe rodea a obra de Boccaccio, a pesar do recoñecemento dos seus

---

<sup>2</sup> Un dos escasos prosistas en lingua galega do século XIX. Malia ser o autor de títulos como *Contos, lendas e tradicións* (1891), *Contos da terra* (1895), *Veira do lar* (1901), soubo romper coas técnicas do conto tradicional e popular.

méritos literarios, tal e como suxiren as seguintes apreciacións do crítico Carballo Calero ao comentar a obra de Heraclio Pérez Placer<sup>3</sup> (1866-1926):

Di Heraclio Pérez Placer que a xente timorata non dubidóu en lle chamar o Boccaccio e o Zola galego polos que il califica de inofensivos contos do seu libro *Contos, lendas e tradicións*. Vese que non lle daban noxo isas comparanzas, e que no fondo as consideraba xustas. Pero pra sere Boccaccio ou Zola, non abonda con describir esceas de sensualidade amorosa, ou con recoller e reproducir algunhas das formas máis groseiras de vida que se dan antre o pobo (1975, p. 491).

Todas estas apreciacións axudarían a intentar explicar a completa ausencia, non soamente do *Decamerón* na súa totalidade, senón tamén de algún que outro conto solto. De todos os xeitos, non descarto que, aínda que serodiamente, a través do Camiño de Santiago ou por outras vías, chegaran a Galicia algúns contos soltos do *Decamerón*, e que estean adaptados e recollidos entre a infinidade de contos populares dos que dispón a rica tradición popular galega.

O que si é certo é que temos que esperar ao século XXI para gozar non dunha, senón de dúas traducións contemporáneas do *Decamerón* e estimo que é un fito na literatura galega a existencia destas dúas traducións case contemporáneas, porque é proba de que o sistema está activo, en movemento, que alguén advertiu esa lagoa no sistema galego, que hai tradutores, editoriais ou sedes virtuais onde acollelas e mesmo potenciais lectores. Tamén é preciso remarcar, que, de acordo con todo o sinalado neste apartado, dende o momento en que entrou en circulación o texto en versión galega a súa recepción na cultura de acollida fíxose notar en diversos espectáculos teatrais e musicais<sup>4</sup>.

#### **4. Descrición externa das dúas traducións galegas do *Decamerón***

Cómpre precisar e sinalar, como punto da partida, o grande esforzo desenvolvido polos dous tradutores, ao decidiren verter ao galego un texto da magnitude e complexidade do *Decamerón*, sobre todo cando non se dispoñen dos instrumentos adecuados para emprender doadamente esta viaxe, como son os

---

<sup>3</sup> Xosé Antonio Neira, autor de sobra coñecido, na obra de teatro *Cando a noite cae* adaptou e incluíu tres contos do *Decamerón* de Boccaccio. A obra foi representada por primeira vez o día 21 de maio de 2007 no Ciclo de Teatro Universitario da USC a cargo do Teatro da Falúa. Non moito despois, a agrupación *Decamerón & Cía* ofrecía o 7 de xuño de 2007 na Igrexa da Universidade un concerto co título *O xuízo da adúltera Filipa*, no cal se mesturaba a narración de contos do *Decamerón* e do *Conde Lucanor* coa música do *Trecento* italiano e do Renacemento Español.

<sup>4</sup> Na actualidade só existe a disposición dos usuarios galegos o *Diccionario Italiano-Galego* (González, 2000) elaborado polo grupo de profesores da Área de Filoloxía Italiana da Universidade de Santiago de Compostela, baixo a dirección da Prof. Isabel González.

dicionarios bilingües<sup>5</sup>, vocabularios, anteriores traducións, etc., polo que non terán máis remedio que recorrer a outras linguas que fagan de intermediarias, coa dificultade engadida que sempre leva.

As dúas versións galegas do texto máis universal de Boccaccio, a pesar de seren dúas traducións máis ou menos contemporáneas, son moi diferentes desde varios puntos de vista, tal e como terei ocasión de demostrar. As dúas únicas cousas que as unen é o partir dun mesmo texto orixinal e o feito de contribuíren ao proceso de normalización da lingua, da literatura e da cultura galegas. Do mesmo modo, tampouco xogan en igualdade de circunstancias, empezando porque unha é unha tradución parcial, sen notas a pé de páxina, nin introdución explicativa acerca dos criterios tradutolóxicos empregados, nin ningún texto que poida entrar na categoría de paratexto, e a outra é unha tradución integral, acompañada dos paratextos necesarios para unha mellor recepción por parte do lector e para explicar as súas formulacións tradutolóxicas.

Fagamos un pouco de historia. No ano 2002 están dispoñibles na Biblioteca virtual da Asociación de Tradutores Galegos, *Bivir*, trece contos do *Decamerón* en versión galega de Rodríguez Baixeras (De agora en adiante T1a). Son trece narracións, sen ningún tipo de engarce narrativo, das cen que recolle o texto italiano. É obvio que, seguindo a tónica habitual con esta obra, serán algúns dos contos máis picantes, máis divertidos ou máis interesantes polo seu argumento de todo o conxunto do libro. Neste sentido, a mencionada escolma non se afastaba moito dunha constante editorial coa obra cimeira do autor italiano. Aínda na actualidade é posible comprar, en non poucas linguas, edicións da obra de Boccaccio co mesmo título, *Decamerón*, en que, porén, no seu interior só se encontra unha escolma dos contos máis coñecidos polas características antes mencionadas, e está claro que sen o marco narrativo e sen o proemio. Como é bastante habitual nas traducións presentes na Biblioteca virtual *Bivir*, os contos traducidos non veñen acompañados de ningún tipo de paratexto. Con outras palabras, non temos ningún tipo de información adicional que non sexa a da propia versión galega. Canto ao deseño editorial destes trece contos en galego, é necesario indicar que non está moi coidado, pois hai contos sen indicación da súa situación dentro do conxunto da obra, todos os contos aparecen sen notas excepto o último, que leva tres ao final, etc.; parece coma se fosen colocados alí sen lles dar unha revisión final, tarefa, por outro lado, de fácil solución polo seu soporte electrónico. Tamén presentan diversos erros na escritura dos topónimos e antropónimos italianos que piden unha urxente revisión.

Un ano despois, no 2003, en cumprimento dun encargo feito polos responsables da mesma Biblioteca virtual, de novo a Rodríguez Baixeras, esta puxo a

---

<sup>5</sup> Traduce dende o italiano e o catalán. Entre os autores traducidos do italiano é preciso citar a Cesare Pavese, *O demo nos outeiros e O oficio de vivir*; a Dino Buzzati, *O deserto dos tártaros e O can que viu a Deus (e outros contos)*, a L. Pirandello, *Así é, se vos parece*, a A. Manzoni, *Os noivos* e recentemente a G.T. di Lampedusa, *O gatopardo*.

disposición de todos os usuarios, ademais dos trece contos xa existentes, as dúas primeiras xornadas completas do *Decamerón*, incluíndo, agora si, o proemio e non só os vinte contos, senón tamén os seus correspondentes marcos narrativos (T1b). A idea de traducir ao galego a obra italiana completa formaba parte da iniciativa dos encargados de *Bivir* de verter ao galego os autores clásicos da literatura universal libres de dereitos de autor. Pero, ao seren estes sabedores da existencia dunha tradución completa e xa feita da mesma obra italiana e mesmo a piques de se publicar, paralizaron o proxecto e o proceso de tradución interrompeuse, polo que, o que ía ser unha tradución íntegra, se reduciu ás dúas primeiras xornadas. Foi unha auténtica mágoa porque, como veremos, son dúas traducións diferentes e polo tanto complementarias, e a súa versión completa permitiría levar a cabo catas comparativas máis amplas e axustadas entre os dous textos traducidos, ademais de lles ofrecer aos lectores galegos a posibilidade de elixir entre as dúas versións, de acordo cos seus intereses e gustos.

É necesario recordar que Rodríguez Baixeras, dabondo coñecido no ámbito cultural galego, é autor doutras versións do italiano e catalán, á vez que ten unha importante produción poética propia<sup>6</sup>. Forma parte pois, dese grupo de intelectuais galeguistas con obra de creación literaria e que, á vez, contribuíndo así á normalización da literatura e sobre todo da lingua galega, se dedican á tradución de textos estranxeiros e a facer versións para fóra de textos galegos.

A segunda versión galega do texto boccacciano, publicada no 2006, presenta outro tipo de características e unha historia editorial un tanto rocambolesca. O autor desta segunda tradución, Moisés R. Barcia<sup>6</sup>, formado como tradutor na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo, ao longo dun arduo traballo de case dous anos, preparou como tradutor *free-lance* a súa versión galega do *Decamerón*. A versión rematada no 2002 nun primeiro momento ía vir á luz nunha editorial galega cunha longa tradición na publicación de textos traducidos. En principio, xunto co *Decamerón*, formaban parte do proxecto editorial as reedicións das versións galegas das obras mestras dos outros dous toscanos, Dante e Petrarca. É certo que as obras cimeiras destes autores italianos xa estaban traducidas ao galego, pero tratábase de edicións de luxo, pouco accesibles ao lector medio e xa fóra da venda. Ao final, por diversos motivos que descoñezo, o interesante proxecto da edición simultánea das tres coroas toscanas non foi adiante, polo que Rodríguez Barcia, nun intento de tirar proveito do seu esforzo e dedicación, decidiu retomar todo o proxecto e publicalo nunha editorial de seu, por outra parte de nova creación, *Rinoceronte*, dedicada en exclusividade a transvasar ao galego os textos máis actuais e significativos da literatura, non só europea senón mundial. Pero, de novo, por motivos para min non coñecidos, a tripla publicación dos autores italia-

---

<sup>6</sup> Traduce dende o italiano e o inglés. Entre as obras traducidas do italiano cómpre mencionar: *A derradeira bagoa* de Stefano Benni, *Seis propostas para o vindeiro milenio*, de Italo Calvino e o anónimo *Novelino*, ademais do *Decamerón*.

nos non foi adiante e unicamente a tradución galega do *Decamerón* de Barcia conseguiu saír á luz, dentro da colección *Vétera*, especializada en versións de autores clásicos. Deste xeito a tradución en formato libro (a partir de agora T2) encontrou acubillo na iniciativa editorial privada, aínda que cómpre precisar que foi unha coedición coa Xunta de Galicia (Boccaccio, 2006).

Barcia, coa súa versión en formato libro, cumpre unha función de intermediario lingüístico, literario e cultural, pois non se limita a un cambio lingüístico, vertendo en galego a obra de Boccaccio, senón que fai partícipe ao lector (a través do prólogo de Cunqueiro), de variada información sobre o contexto histórico e cultural no que se moveu o autor italiano, sobre a súa obra e as súas traducións na península. Ao mesmo tempo comparte co lector os seus principios traditolóxicos e tamén, ao longo do texto traducido, por medio das notas a pé de páxina, completa esta función de intermediario cultural, ao ofrecer aclaracións e informacións de moi variado tipo. A maior parte das 715 notas presentes na súa tradución (incluídas as correspondentes ao prólogo de Cunqueiro) ofrecen aclaracións de carácter histórico, xeográfico e cultural, pero tamén hai outras de carácter literario que Barcia emprega para facerlle saber ao lector, se é que se fixa nas notas, que a obra que está lendo está vinculada coa literatura galega medieval, ao establecer pontes entre ambas literaturas. Ademais, tivo Barcia a feliz idea de acompañar á súa versión, a modo de introdución á vida e a obra de Boccaccio, do texto dunha conferencia impartida por Álvaro Cunqueiro en Vigo co gallo do centenario do pasamento do escritor italiano, en 1375. Con algúns días de atraso, a conferencia tivo lugar o 20 de febreiro de 1976 en Vigo, dentro do ciclo cultural “Los centenarios”. E na preparación da súa intervención Cunqueiro, ademais da súa grande erudición e doutras achegas, empregou como material bibliográfico o estudo crítico e biográfico de Vittore Branca, publicado en tradución castelán en 1975 baixo o título de *Bocaccio y su época*, e que tamén é interesante para reflectir a importancia e a utilidade das traducións entre sistemas literarios, tanto de obras artísticas coma de estudos de crítica e ensaio.

O acerto ao cederlle a palabra ao escritor de Mondoñedo foi dobre: por un lado Cunqueiro, con grande amenidade, aproxímanos á vida e ás obras do autor italiano, ao mesmo tempo que nos informa de aspectos importantes da súa crítica e recepción na península ibérica; pero, por outro lado, a presenza das palabras do escritor galego serven para recordarlle ao lector que precisamente Cunqueiro é un dos autores máis vencellados á literatura e cultura italianas, tanto na súa faceta de anosador de poesías italianas contemporáneas (Montale, Ungaretti, Pavese, Quasimodo, etc.) coma polo feito de citar constantemente nos seus artigos periodísticos e nas súas poesías de creación personaxes e momentos da literatura italiana clásica, con especial devoción pola *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Por isto, a presentación a modo de prólogo da mencionada disertación, previamente traducida, corrixida, revisada e completada con notas a pé polo tradutor, foi unha moi boa idea.

Como tiveren ocasión de demostrar ao longo deste apartado, o comentario das circunstancias nas que se produciron as dúas traducións e a súa simple descrición externa ofrecen interesantes pistas acerca das súas intencións, antes incluso da estrita comparación textual.

### 5. A crítica das traducións

En liñas xerais nos traballos que avalían as traducións, faise especial énfase en resaltar as inexactitudes de certas solucións tradutoras, sen ter en conta os obxectivos do proceso e os seus presupostos tradutolóxicos e, así, como se atopasen un tesouro, destacan pequenos erros, en vez de resaltar os grandes acertos, se os houber. En palabras de F. Apel:

la critica della traduzione non dovrebbe tanto valutare, sulla base di criteri diversi, la qualità o meno delle traduzioni stesse, quanto piuttosto comunicare al lettore in quale forma possano diventare esperibili determinate relazioni fra originale e traduzione [...] Nella stampa quotidiana [...] con giudizi come buona, cattiva, accurata, trascurata o con l'abusivo aggettivo "congeniale", nonché con la lista dei cosiddetti errori di traduzione, orgoglio di ogni recensore, non si rende un gran servizio né al lettore né al traduttore (1993, p.60).

Do mesmo parecer é o experto en literatura e traducións medievais, Rubio Tovar, cando afirma que: "Las traducciones no deberían juzgarse sólo por sus errores o aciertos respecto del original, sino también de acuerdo con su recepción, con la intención que se buscaba al llevarse a cabo" e continúa con outras interesantes e útiles afirmacións como é a seguinte: «La información, la idea de la literatura y de la cultura que nos ofrece el texto traducido es mucho más rica que la mera transcripción del original» (2005, p. 100)<sup>7</sup>.

Todas estas consideracións serán as que rexerán os meus comentarios acerca da análise comparativa das dúas traducións galegas, pois considero que non só hai que avaliar a calidade dunha tradución, a partir do grao de fidelidade ao orixinal, senón que tamén cómpre determinar os obxectivos pretendidamente buscados polos tradutores dentro do sistema literario receptor e, a partir de aí, sinalar a súa coherencia ou falta de coherencia cos presupostos iniciais. Tamén cómpre ter en conta, como xa fixen anteriormente, as circunstancias que gravitan arredor do texto traducido, é dicir, quen a encargou, quen a fixo, baixo que condicións, etc., pois todo eses elementos van condicionar a propia actividade traslativa. Está claro que cando os erros sexan moitos haberá que indicalos pero comparto enteiramente a afirmación de Apel cando salienta que

---

<sup>7</sup> O profesor Tovar refírese aquí a un caso concreto, á tradución dun soneto de Petrarca por parte de Enrique de Villena, pero penso que se pode aplicar a todas as traducións, pois todas elas son sempre fillas do seu tempo.



na crítica das traducións hai que identificar as liñas de actuación do tradutor na súa tradución e non insistir e resaltar os pequenos defectos, defectos que, por outro lado, xa sabemos que algúns están sempre presentes en calquera tradución, se é que se quere ir por eles.

Con relación ás traducións contemporáneas de textos medievais, como é o caso do *Decamerón*, polo xeral hai dúas posturas encontradas; unha que busca a modernización do texto, e deste xeito facelo máis accesible a un maior número de lectores aproximando a obra aos seus gustos estéticos actuais (sería o que Ortega chamaba facerlle chegar o texto ao lector), e outra que procura levar o lector ao texto, polo que haberá que tentar manter o ton de obra doutra época que presenta o texto orixinal. Canto á primeira opción, os seus partidarios defenden unha tradución acorde co seu tempo e que, á súa vez, será substituída por outra posterior. Os defensores da opción oposta pensan que para traducir unha obra dun século determinado hai que ler outros autores desa mesma época, para familiarizarse co léxico e coa cadencia dos textos dese momento. Tentan, xa que logo, recrear na nova lingua os trazos máis característicos do texto orixinal e do momento histórico porque opinan que é imposible traducir un texto do século XIV coa lingua do século XXI. Obviamente as dúas opcións conforman unha bipolaridade máis abstracta que real, polo que dificilmente se encontra aplicada cada unha delas dun xeito unívoco e radical e porque, polo xeral, as dúas solucións poden coexistir, en diferente proporción e dose, dentro dun mesmo texto traducido. (Bertazzoli, 2006, p. 69-71, 77-78, 103-105).

Unha dificultade engadida á tradución dun texto, especialmente dos textos medievais, é que ás veces os tradutores non parten do mesmo texto orixinal, en ocasións nin sequera teñen acceso ao manuscrito ou manuscritos orixinais e si, polo contrario, ás edicións críticas, que poden variar bastante segundo a peculiar historia textual e crítica da obra orixinal. O que pretendo dicir con isto é que adoito o autor dunha tradución parte dunha edición crítica, o cal significa que outro acto de crítica, outro lector-intérprete vai intervir indirectamente no proceso tradutolóxico, pois o tradutor vai ter en conta non só o texto por el fixado, senón tamén as anotacións a pé de páxina, e, en definitiva, a súa persoal e anterior lectura do texto obxecto de actividade translativa. De acordo con todo isto, segundo a edición crítica (se é que a hai) elixida, consecuentemente a tradución tamén ofrecerá substanciais diferencias. No caso concreto do *Decamerón* non está presente este tipo de dificultade. O magnífico traballo de crítica textual e hermenéutica feito no seu momento por Vittore Branca permítenos poder ler, estudar e mesmo traducir unha edición crítica, considerada xa canónica, e que é a que seguen todas as traducións contemporáneas. O tradutor de T2 no paratexto explicativo sinala que partiu da edición de Branca (e tamén indica as outras traducións que lle guiaron no seu traballo)<sup>8</sup>, e en canto a T1 a

---

<sup>8</sup> Cita Barcia a versión portuguesa de Fernando Melro (1982) e a tradución castelá de María Hernández Esteban (Boccaccio, 2006, p. 21).

e T1b, malia que non ofrecen aclaración algunha sobre a edición italiana manexada, o feito de empregar na súa tradución as notas aclaratorias da edición de Branca, é unha proba nidia da edición crítica empregada, aínda que puidera ser que Baixeras manexara máis dunha<sup>9</sup>.

T1a está conformada por trece contos soltos elixidos entre os cen que configuran o texto boccacciano<sup>10</sup>, e, ao meu parecer o elemento caracterizador deste transvase é o emprego dunha prosa fluída, con expresións populares e coloquiais, moi próximas ás veces aos contos populares galegos. Os contos así traducidos lense ben, pois presentan unha prosa de ritmo áxil e popularizante, grazas á simplificación sintáctica e á presenza de frases feitas e outras expresións do rexistro familiar, e que non estaban presentes no texto de partida.

Pola contra, a segunda tradución feita por R. Baixeras dunha parte máis compacta do *Decameron*, que comprende as dúas primeiras xornadas completas, segue outro tipo de pautas tradutolóxicas, posto que é moito máis literal. Poderíase pensar que a mencionada estratexia de tradución, é dicir, o mantemento dunha maior fidelidade ao texto de partida, vai buscando un eco do orixinal na cultura meta, pois pensan os seus partidarios que a tradución literal, máis que ser valiosa por ser fidedigna, é valiosa porque permite que o texto orixinal afecte fondamente ao idioma ao que se traduce, idioma que, neste caso concreto, se advirte como ameazado e en situación precaria. De acordo con cal poderíase interpretar esta maior fidelidade ao texto orixinal como o desexo do tradutor de establecer unha correspondencia formal e tamén de sentido que leve á elaboración dunha prosa galega que sexa motivo de inspiración e de imitación por parte doutros escritores. Por outra parte, esta fidelidade de Baixeras non está exenta de forza creativa, especialmente na procura minuciosa de léxico, pois se advirte que o tradutor, nun arduo traballo de investigación lexicolóxica mete en acción, e xa que logo actualiza, moitas voces ata ese momento espalladas en diversas obras lexicográficas menos coñecidas, ao mesmo tempo toma empréstitos do portugués e tenta de afastarse do léxico común co castelán (Fernández Rey, 1998). Penso que neste aspecto reside o maior mérito da tradución de Rodríguez Baixeras, no manexo e actualización e posta en funcionamento dun amplo e variado abano de léxico galego.

Entre os procedementos empregados, na procura dese ton de obra doutra época, dunha prosa arcaizante e medievalizante, o tradutor Baixeras, ademais dunha certa literalidade con relación ao orixinal na sintaxe e na colocación dos adxectivos, tamén recorre frecuentemente a termos e expresións do léxico medieval galego, como son os seguintes arcaísmos: el-Rei, garrida, belida, bafordar, a guisa de, so, etc. Tamén prefire empregar como futuro construcións peri-

---

<sup>9</sup> Como as edicións do *Decamerón* de C. Segre (1989) e de C. Salinari (1986).

<sup>10</sup> Os contos do *Decamerón* traducidos en T1a son os seguintes (indicarei unicamente a xornada en números romanos e o conto correspondente en arábigos): II, 2 e 5; II, 1 e 2; IV, 2; V, 8; VI, 4; VI, 9; VII, 1, 3 e 5; VIII, 3 e 6).

frásticas como “ha de pasar” (p. 2), e manter as formas verbais da voz pasiva.

A pesar de todo o sinalado, cómpre ter presente que se pode falar dunha tradución un tanto heteroxénea pois misturado co mantemento intermitente da sintaxe latinizante e do uso de arcaísmos tamén hai que mencionar o emprego ás veces de voces e expresións idiomáticas dun rexistro diferente do que figura no texto de partida. En liñas xerais o léxico de T1b, coa excepción dos arcaísmos, non é moi diferente da lingua literaria empregada por Baixeras na súa tradución de *Os noivos* de Manzoni e que foi magnificamente analizada polo profesor Fernández Rey (1998, p. 21-152).

Todos estes parabéns, moi merecidos e que convén resaltar, non impiden que teñamos que precisar que a súa tradución presenta pequenos erros de vario tipo: grallas tipográficas (con salto de liña inmotivados), frecuentes erros nos nomes italianos, algunhas microlecturas erróneas, faltan parágrafos enteiros do marco dos narradores e que son fundamentais para introducir os contos (II,5). Son pois diversos erros menores pero que en conxunto poden dar lugar a leves desviacións de sentido e que parecen máis motivados pola rapidez coa que se abandonou o proxecto e polo tanto por unha falta de corrección final máis que debido a outros motivos. Porén é unha mágoa que unha tradución que considero magnífica dende o punto de vista da recuperación e actualización dunha grande cantidade de léxico galego, ademais da elaboración dunha prosa literaria, merecería solucionar estes pequenos defectos cunha coidadosa revisión. Por outro lado, está claro que unha tradución incorporada á rede, e polo tanto a disposición de todos os usuarios dos máis variados ámbitos, precisaría dunha revisión a fondo<sup>11</sup>, precisamente para poder destacar os seus grandes méritos. Boa proba desta excelencia témola en que esta tradución acadou o recoñecemento público, ficando como finalista do Premio de Tradución Plácido Castro na súa terceira convocatoria, correspondente ao 2003 (mais o fallo do xurado foi en xaneiro de 2004). O obxectivo do premio tal e como indican as bases do mesmo é «destaca-la calidade das traducións dos clásicos da literatura universal que a Biblioteca Virtual Bivir publica periodicamente na súa páxina web, nunha iniciativa que pretende a un tempo colaborar no proceso de normalización da lingua do país e contribuír a enriquece-lo universo literario galego mediante a translación dos autores consagrados que escribiron noutras linguas».

A segunda tradución de Baixeras, ao meu parecer, puxo especial énfase no primeiro dos dous obxectivos, sen deixar de lado o segundo, xa que amosa un maior interese polas posibilidades expresivas da lingua galega e polo uso dunha ampla variedade léxica, pois a súa, en ocasións, excesiva literalidade a un texto tan afastado dos nosos gustos estéticos e a ausencia de calquera tipo de paratexto complementario non axudan moito a súa lectura e máis á súa contextualización. O seu propósito era fundamentalmente unha cuestión de reinvin-

---

<sup>11</sup> Cómpre subliñar que nunha entrevista a R. Baixeras por parte do xornal *Galicia Hoxe* (23.06.2008), cita todas as súas traducións da literatura italiana menos esta.

dicación lingüística, relacionada co feito de enriquecer a literatura galega, ou o que é o mesmo, unha literatura minorizada, coa incorporación dunha das máis importantes obras da literatura universal. O obxectivo principal non é tanto literario e cultural canto lingüístico-reivindicativo e instrumental; tratábase de demostrar, sobre todo, que a lingua galega podía aceptar e anosar as grandes obras narrativas doutras literaturas. En definitiva, non se pensaba tanto no lector galego canto na lingua galega, por mor do prestixio que acadaría por poder expresar coa súa visión do mundo, é dicir, cos seus propios recursos, unha obra cimeira no só da literatura italiana senón da literatura universal. Deste xeito a tradución de Baixeras responde moi ben á función desenvolvida polas traducións non sistemas literarios marxinais (González-Millán, 1995), como é o caso galego, onde o papel xogado polas versións doutras linguas a prol da normalización da propia lingua é prioritario sobre a transmisión estritamente literaria e cultural (Figueroa, 1994, p.104).

En canto a T1a e T1b, a feliz coincidencia de que dous dos contos estean presentes nas dúas traducións de Baixeras, a primitiva escolma de 2002 e a tradución das dúas primeiras xornadas completas do *Decamerón*, permitíranos facer unha comparación estilística entre eles e comprobar os cambios introducidos na segunda redacción dos mesmos.

<p>Verdadeiramente, eu sonvos un home bastante rudo e groseiro para estas cousas e podo contar coas mans as oracións que sei, xa que vivo á antiga e <b>non ando con lilainas</b>. Emporiso, tiven sempre por costume, ao ir de camiño, rezar ao saír da pousada, á mañá, un painoso e unha avemaría pola alma do pai e da nai de San Xilián, e, ao rematar, prérgolles a Deus e a el que, ao chegar a noite, me dean unha boa pousada. E máis dunha vez téñome visto, camiñando, en grandes perigos, para, logo de ter escapado deles, dar á noite cun bo lugar e unha boa hospedaxe. Así que teño a firme convicción de que San Xilián, que eu venero, me concedeu esta gracia por medio de Deus. E eu non había de andar ben polo día, seica, nin chegar ben á noite, no caso de non lle ter rezado á mañá.</p> <p>Ao que, aquel que lle preguntara, dixo: “E que, ¿<b>rezástelle</b>, esta mañá?”</p> <p>Rinaldo respondeu: “Recei”. (T1a, p. 1).</p>	<p>—Verdadeiramente, eu sonvos un home bastante rudo e groseiro, e sei ben poucas oracións, xa que vivo á antiga e <b>digo si por si e non por non</b>; así e todo, sempre adoitei, indo de camiño, rezar á mañá, cando saio da pousada, un noso pai e unha avemaría pola ánima do pai e da nai de san Xilián, co cal prérgolle a Deus e a el que, na noite vindeira, me dean un bo leito. E xa moitos días teño estado, camiñando, en grandes perigos, e librándome de todos eles, atopeime logo á noite en bo lugar e ben hospedado; pois eu teño a firme crenza de que san Xilián, en honra do cal rezo, conseguíume de Deus esta gracia; e non me había parecer que puidese andar ben o día nin chegar ben a noite seguinte, se eu non tivese rezado esa mañá.</p> <p>Ao que, aquel que lle preguntara, dixo: —E, esta mañá, ¿<b>rezácheslle</b>?”</p> <p>Ao que Rinaldo respondeu: —Recei. (T1b, p. 32 ).</p>
<p>“Nel vero io sono uomo di queste cose materiale e rozzo, e poche orazioni ho per le mani, sí come colui che mi vivo all’antica e lascio correr due soldi per ventiquattro denari; ma nondimeno ho sempre avuto in costume, camminando, di dir la mattina, quando esco dell’albergo, un paternostro e una avemaria per l’anima del padre e della madre di san Giuliano, dopo il quale io priego Idio e lui che la seguente notte mi deano buono albergo. E assai volte già de’ miei dí sono stato, camminando, in gran pericoli, de’ quali tutti scampato pur sono la notte poi stato in buon luogo e bene albergato: per che io porto ferma credenza che san Giuliano, a cui onore io il dico, m’abbia questa grazia impetrata da Dio; né mi parrebbe il dí bene potere andare né dovere la notte vegnente bene arrivare, che io non l’avessi la mattina detto”.</p> <p>A cui colui, che domandato l’avea, disse: “E istamane dicestel voi?”</p> <p>A cui Rinaldo rispose: “Sí bene” (B<sup>12</sup>, p. 143-4).</p>	

<sup>12</sup> Con esta B refirome á edición de V. Branca do *Decamerón* (Boccaccio, 1992).

Así por exemplo, advértese que na segunda tradución do conto de Rinaldo d’Asti (II,2) Baixeras suprime aquelas expresións máis libres e popularizantes a prol dunha versión máis literal e máis acorde coas características da prosa boccacciana. Introduce variacións morfolóxicas (rezástelle/rezácheslle) e, a nivel tipográfico, modifica a presentación coa separación en diferente párrafo das intervencións en estilo directo dos personaxes.

Outro exemplo de modificación de criterios entre T1a e T1b é o seguinte:

<p>Había naquel castelo <b>unha viuva, feitiña</b> como ningunha, á cal o marqués de Azzo amaba máis cá súa vida, e suplicáballe que se estivese alí, e a dama demorábase naquela casa, so o saínte da cal fora Rinaldo demorar (T1a, p. 2).</p>	<p>Había naquel burgo unha <b>dona viúva, belida de corpo</b> máis ca ningunha outra, á que o marqués Azzo amaba coma á súa vida e que alí a facía estar, á súa disposición; e a tal dona moraba na casa do beirado so o que Rinaldo fora acubillarse (T1b, p. 33).</p>
<p>Egli era in questo castello <b>una donna vedova, del corpo bellissima</b> quanto alcuna altra, la quale il marchese Azzo amava quanto la vita sua e quivi a instancia di sé la facea stare: e dimorava la predetta donna in quella casa, sotto lo sporto della quale Rinaldo s’era andato a dimorare (B, p. 147).</p>	

Obsérvase, ademais dunha maior fidelidade ao texto de partida, diversos cambios (“burgo” en vez de “castelo”, “acubillarse” por “demorar”, a supresión da expresións máis familiar “feitiña” pola máis culta e arcaica “belida de corpo”, etc.. Outras modificacións entre T1a e T1b foron a substitución do verbo “voltar” por “volver”, o emprego do arcaísmo “el-Rei” no canto de “o rei” e a caracterización horaria volve á forma orixinaria no texto fonte, por exemplo “as nove” convértense en “hora de terza” (p. 17) ou en “terza” (p. 88).

A segunda tradución galega, é dicir, segunda en orde cronolóxica de publicación, pois xa estaba rematada no 2002 (o cal non quere dicir que antes da publicación do 2006 o seu autor non puidese introducir algunhas modificacións, pois xa estaban a disposición do público en xeral T1a e T1b) é unha versión íntegra e responde a outros criterios, tal e como o indica o mesmo tradutor no seu paratexto relativo aos parámetros tradutolóxicos empregados, incluído despois do prólogo de Cunqueiro e antes do texto traducido. Primeiro empeza por cuestións máis ben técnicas, aínda que moi importantes, como a indicación dos textos críticos manexados, outras traducións do mesmo texto noutras linguas e outros textos de referencia, etc.. A continuación trata cuestións relativas ao tratamento dos topónimos e dos antropónimos, e dicir, todas elas cuestións importantes e imprescindibles en calquera versión. Pero o que verdadeiramente nos interesa é a segunda parte dos seus presupostos tradutolóxicos onde Barcia explica como tentou de adaptar a súa versión ao tipo de lector que buscaba para a súa obra e ao contexto cultural no que se ía inserir.

Vinme na obriga de escoller un enfoque intermedio que non dese como resultado nin unha lingua arcaizante e inintelixible polo seu intento de remedar a sintaxe latinizante do orixinal, nin unha cantidade de notas que asolagase as páxinas roubándolle espazo á propia obra; nin tampouco unha edición modernizada, totalmente desprovista de aparato crítico, que pasase de puntas sobre as dificultades inherentes a un texto escrito hai máis de seiscientos anos. Decanteime daquela, por facer unha cousa intermedia, que quizais nin satisfaga totalmente ó público especializado nin resulte lixeira dabondo para o lector non erudito, pero que lles permitirá a ambos contar cunha versión razoablemente fiel e comprensible (T2, p. 22-23).

Penso que Barcia se axustou bastante a estas premisas. En conxunto T2 permite unha lectura dinámica e actual do *Decamerón* por parte dun amplo abano de lectores. Pero na miña opinión é xusto nesta procura dun lector medio onde se lle poden poñer algunhas tachas á esta tradución, pois este obxectivo levouno a unha reordenación dos elementos da frase, seguindo “a orde sintáctica galega” (entre a que habería que incluír a sistemática colocación posterior do adxectivo, e o pouco uso da voz pasiva, que porén é unha constante no autor italiano), que simplificou excesivamente o valor estilístico e literario da prosa boccacciana. Ao meu modo de ver esta é unha eiva que se lle podería poñer, como dixeran, pois reduce substancialmente o estilo poético do texto. Non tivo en conta o tradutor que a orde nun texto literario, ademais de cuestións estilísticas, cumpre unha función fundamental, a de gradación da información que o autor lles vai dando aos lectores. Tamén sería preciso coidar algo máis algúns aspectos sintácticos, pois T2 conserva na versión galega moitas subordinadas implícitas do texto orixe (fundamentalmente as subordinadas de participio) que en non poucos casos, dado que se trata dunha versión modernizada, estarían mellor traducidas como subordinadas explícitas temporais.

Desde o punto de vista léxico T2 emprega unha variedade de galego estándar, sen características populistas nin diferencialistas (coa salvidade do emprego sistemático de “bágoas” en vez de “lágrimas” (it. “lacime”) e da forma culta “prouguer”). Indica nas notas introdutivas que traduciu o léxico «polo seu equivalente semántico, non etimolóxico», e na súa versión recupera unha cantas voces patrimoniais do galego medieval, cando manteñen o mesmo valor semántico, coas adaptacións correspondentes: “pediolo” (p. 507), “gonela” (p. 128), “garnacha” (p. 179), a expresión “a torto” (p. 172), pero trátase de arcaísmos ocasionais, moi concretos, que non conseguen de lle dar un certo ton arcaico á versión. Tamén emprega nunha ocasión un empréstimo adaptado “bequino” (p. 36) (it. “becchino” carretador de mortos), sempre indicándoo en nota. É certo que non todos os teóricos da tradución comparten este uso illado de arcaísmos, pois estiman que, non sen razón, que mesmo é un disparate polo contraste cos elementos modernos do texto, e que o seu uso terá que ser

necesariamente sistemático para que a tradución tome corpo. Pola miña parte estimo que neste caso concreto o uso moi ocasional destes arcaísmos hai que encadrarlo no desexo de establecer lazos entre o texto italiano e a literatura galega medieval, pois sempre indica en nota ao pé que se trata dunha voz medieval e sinala a composición poética galega na que se encontra.

Cumpriría tamén afinar un pouco máis na tradución das voces italianas: “donna”, “femina”, “moglie”, que Boccaccio diferencia moi ben, especialmente as dúas primeiras, e que en xeral Barcia traduce en moitas ocasións cun xenérico “muller”, co que se perde toda a gama de acepcións sociais e culturais que son fundamentais para a correcta comprensión da obra.

### **6. Análise comparativa das dúas traducións galegas do *Decameron***

Tras estes comentarios individuais, a continuación pasarei a presentar algúns microtextos das dúas traducións (T1b e T2) que exemplifiquen as caracterizacións tradutolóxicas anteriormente presentadas e comentadas individualmente; ao mesmo tempo irei desenvolvendo algúns comentarios sobre estes exemplos. Xa precisei que a T1b é unha versión máis literal, pero sen dogmatismos e cunha certa heteroxeneidade nas súas propostas e que, pola contra, T2 moderniza e actualiza a sintaxe e o estilo literario do texto de partida e é unha versión máis técnica e constante nas súas formulacións. Da dualidade tradutolóxica entre sentido e literalidade, T1b decántase pola literalidade non dogmática pensando nos seus beneficios na lingua de acollida e T2 prefire darlle o primeiro posto ao sentido, tendo presente sempre un lector actual e os seus gustos e afinidades:

Partirei para a comparación das traducións non do texto fonte senón dos resultados na lingua receptora (Álvarez Lugrís, 1998), e empregarei diferentes microtextos pertencentes ás diferentes partes da complexa estrutura narrativa do *Decamerón*: do marco narrativo, dos contos e das poesías que pechan cada unha das xornadas:



E se, a causa deles, unha melancolía, movida por fogoso desexo, sobrevén nas súas mentes, con grande mágoa debe nelas demorarse, se non é remexida por novos razoamentos; á parte de que, soportándoa, elas son menos fortes cós homes; o cal non lles ocorre aos homes namorados, como manifestamente podemos ver. Eles, se os aflixe algunha melancolía ou pesadume, teñen moitas maneiras de superar ou aliviar ese estado, pois, de quererén, nunca lles falta o paseo, oír e ver moitas cousas, paxariñar, cazar, pescar, cabalgar, xogar ou mercadear; distintos modos con que cada un adquire a forza para, en todo ou en parte, recuperar o ánimo e apartalo do seu anoxoso pensamento cando menos por algún espacio de tempo, após do cal, así como así, sobrevén o consolo ou decrece a mágoa (T1b, p.1).

E se por mor deles, atraída por algún fogoso desexo, algunha melancolía invade as súas mentes, é forzoso que nelas permanezca con gran dor se non a afastan novos razoamentos, sen contar con que elas son moito menos fortes que os homes para soportar as penas; o cal non lles sucede ós homes namorados, como abertamente podemos ver. Eles, se algunha melancolía ou pensamento grave os aflixe, teñen moitos xeitos de alivialo ou superalo poque, se queren, nada lles impide pasear, oír e ver moitas cousas, practicar a cetrería, cazar ou pescar, cabalgar, xogar e comerciar, de xeito que calquera é quen de recobrar o ánimo, en todo ou en parte, e apartalo do doloroso pensamento polo menos durante algún tempo, despois do cal, dun xeito ou doutro, ou se obtén o consolo ou a dor diminúe (T2, p. 28-9).

E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa; senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sí come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giucare o mercatare: de' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sé e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopravviene o diventa la noia minore (B, p. 8).

Outro exemplo do marco narrativo:

<p>Digo, pois, que xa os anos da fructifera encarnación do Fillo de Deus chegaran ao número de mil trescentos corenta e oito, cando á egrexia cidade de Florencia, máis fermosa ca ningunha outra de Italia, chegou a peste; a cal, ben por influxo dos astros, ben a causa da xusta ira de Deus enviada, para a nosa corrección, sobre os mortais, por causa das nosas inicuas obras, orixinada algúns anos antes no Oriente, exterminando innumerábeis cantidades de habitantes, seguindo sen cesar dun lugar a outro, espallárase miserablemente cara a Occidente (T1b, 2).</p>	<p>Digo, pois, que xa chegaran os anos da frutífera Encarnación do Fillo de Deus<sup>33</sup> ó número de mil trescentos corenta e oito, cando á egrexia cidade de Florencia, a máis nobre de todas as cidades de Italia, chegou a mortífera peste –a cal polo influxo dos astros ou polas nosas inicuas obras foi enviada sobre os mortais para castigo noso pola xusta ira de Deus— que comezara algúns anos antes nas partes orientais, privándoas de innumerables vidas, e que transmitíndose dun lugar a outro sen deterse, estendérase miserablemente ó Occidente (T2, 32).</p> <p><sup>33</sup> En Florencia, ó igual que en moitas outras cidades cristiás medievais, o ano comezaba o 25 de marzo, día da Encarnación.</p>
<p>Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di miltrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'innumerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in un altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata (B, p. 14-15).</p>	

Deste xeito, T1b ás veces non segue a que presumo idea inicial de traducir literalmente o texto italiano e, en non poucas ocasións (especialmente na introdución á primeira xornada), mestura frases de construción latinizante con expresións máis coloquiais, non tanto porque estivesen no orixinal senón pola solución adoptada polo tradutor:

<p><b>presto a criticar toda vida loable</b>, con que <b>diminuiren nin migalla</b> a honestidade das ilustres <b>donas</b> con <b>falares inoportunos</b> (T1b, p. 5).</p>	<p>- presto a aldraxar calquera vida respectable- de <b>diminuir de ningún xeito</b> a honestidade de <b>mulleres virtuosas</b> con <b>necias murmuracións</b> (T2, p. 38).</p>
<p>né ancora dar materia agl'invidiosi, <b>presti a mordere ogni laudevole vita</b>, di <b>diminuire in niuno atto</b> l'onestà delle valorose <b>donne</b> con <b>isconci parlari</b> (B, p. 30).</p>	

Noutras ocasións é T2 a que introduce algún xiro máis familiar:

<p>A Marchese e a Stecchi pareceulles ben a maneira; e, sen máis demora, saídos que foron da pousada, indo todos tres para un lugar senlleiro, Martellino <b>estordegou</b> de tal xeito as mans, os dedos, os brazos e as pernas e, amais disto, a boca, os ollos e toda a cara, <b>que cousa espantosa era de ver</b>; e ninguén habería que, ao velo, non pensase que, verdadeiramente, estaba todo el eivado e tolleito (T1b, p. 29).</p>	<p>A Marchese e a Stecchi gustoulles a argucia, e saíndo sen máis demora da pousada, ó chegaren os tres a un lugar solitario, Martellino <b>retorceu</b> de tal guisa as mans, os dedos, os brazos e as pernas, e ademais a boca e os ollos, e todo o rostro, que <b>daba medo velo</b>; e ninguén que o vise diría que non estivese realmente paralítico e tolleito de todo o corpo (T2, p. 95).</p>
<p>A Marchese e a Stecchi piacque il modo: e senza alcuno indugio usciti fuor dell'albergo, tutti e tre in un solitario luogo venuti, Martellino si storse in guisa le mani, le dita e le braccia e le gambe e oltre a questo la bocca e gli occhi e tutto il viso, <b>che fiera cosa pareva a vedere</b>; né sarebbe stato alcuno che veduto l'avesse, che non avesse detto lui veramente esser tutto della persona perduto e ratratto (B, p. 134-135).</p>	

Non é difícil advertir a maior fidelidade sintáctica de T1b e a reordenación e modernización sintáctica e semántica de T2.

<p><b>Valentes mozos</b>, como as estrelas son ornamento do ceo nas noites serenas e na primavera as flores nos verdes prados, tales son as palabras graciosas dos loables costumes e das conversas pracentearas; as cales, como sexan breves, moito mellor lles acaen ás mulleres ca ós homes, pois desd'í máis das mulleres que dos homes <b>darlle ao badalo</b> cando se poida pasar diso, aínda que hoxe a penas queda ningunha muller que entenda algún dito gracioso ou que, no caso de entendela, saiba responder: para xeral vergoña nosa e das que aínda viven (T1b, p. 25).</p>	<p><b>Virtuosas mozas</b>, así como as estrelas son ornamento do ceo nas noites claras, e na primavera as flores nos verdes prados, tamén as palabras enxeñosas o son de costumes louvables e de pracentearas conversas. As cales, ó seren breves, estalles moito mellor ás mulleres que ós homes, porque <b>falar moito e durante moito tempo</b>, cando isto se pode evitar, desd'í máis das mulleres que dos homes, aínda que hoxe quedan poucas ou ningunha muller que entendan algunha ocorrencia, ou que, se a entenden, saiban responder: o que é xeral vergoña nosa e de todas cantas viven (T2, p. 85).</p>
<p>-- <b>Valorose giovani</b>, come ne' lucidi sereni sono le stelle ornamento del cielo e nella primavera i fiori ne' verdi prati, così de' laudevoli costumi e de' ragionamenti piacevoli sono i leggiadri motti; li quali, per ciò che brevi sono, molto meglio alle donne stanno che agli uomini, in quanto <b>piú alle donne che agli uomini il molto parlare e lungo</b>, quando senza esso si possa far, si disdice, come che oggi poche o niuna donna rimasa ci sia la quale o ne 'ntenda alcun leggiadro o a quello, se pur lo 'ntendesse, sappia rispondere: general vergogna è di noi e di tutte quelle che vivono (B, p. 116).</p>	

Advírtense moitas diverxencias neste parágrafo; en primeiro lugar o cambio de xénero do destinatario, que no texto orixinal son sempre as donas, polo que non se entende a súa conversión masculina en T1b. Así mesmo son do parecer que, dado que se trata dun fragmento pertencente ao marco narrativo que precede ao conto, de acordo coas características da obra e as intencións do autor, a expresión idiomática “darlle ao badalo” podería parecer un pouco excesiva; sería diferente se se tratase dos personaxes dun dos contos e que pola súa extracción social e o contexto poderían empregar formas máis populares.

<p>Houbo, pois, oh <b>queridos mozos</b>, non hai aínda moito tempo, na nosa cidade, un frade menor, inquisidor da depravación herética, <b>que</b>, por máis que se enxeñaba en parecer santo e tenro amador da fe cristiá, tal como fan todos, era mellor investigador de quen levaba a bolsa chea que de quen faltase en algo no tocante a fe. Pola solicitude do cal acertou a atopar un bo home, moito máis rico de diñeiro que de siso, a quen, non xa por falta de fe, senón que <b>falando ao parvo</b>, se cadra <b>afogueirado polo viño</b> ou por excesiva ledicia, chegara un día a dicirlle a unha súa compañía que tiña un viño tan bo que mesmo Cristo bebería nel. <b>Sendo isto referido ao inquisidor</b>, e <b>sentindo este que os seus poderes eran grandes e a súa bolsa escasa</b>, <i>cum gladiibus et fustibus</i> correu impetuosamente a lle abrir un proceso sumarísimo, pensando con iso, non nun alivio da incredulidade do acusado, senón <b>nunha mancha de floríns</b>, tal como ocorreu (T1b, 21).</p>	<p>Houbo, pois, <b>queridas mozas</b>, non hai aínda moito tempo, na nosa cidade un frade menor inquisidor da depravación herética, <b>o cal</b>, por moito que se enxeñase en parecer santo e tenro amante da fe cristiá, como fan todos, non era peor investigador de quen tiña a bolsa chea que de quen adoecese da falla de fe. E debido a esta solicitude atopou por ventura un bo home, bastante máis rico de diñeiros que de bo tino, o cal, non xa por defecto de fe, senón <b>falando con simpleza</b>, quizais <b>acalorado polo viño</b> ou pola excesiva ledicia, chegara a dicir un día a un grupo co que estaba que tiña un vino tan bo que até Cristo o bebería. <b>Cando llo contaron ó inquisidor</b>, <b>coñecendo este que a súa facenda era grande e ben avultada a bolsa</b>, <i>cum gladiis et fustibus</i> correu con grandísimo ímpeto a formarlle un proceso gravísimo, pretendendo con isto, non aliviar a incredulidade do procesado, senón <b>encher a man con floríns</b>, como fixo (T2, 73-74).</p>
<p>Fu dunque, o <b>care giovani</b>, non è ancora gran tempo, nella nostra città un frate minore inquisitore della eretica pravità, <b>il quale</b>, come che molto s'ingegnasse di parer santo e tenero amatore della cristiana fede, sí come tutti fanno, era non meno buono investigatore di chi piena aveva la borsa che di chi di scemo nella fede sentisse. Per la quale sollecitudine per avventura gli venne trovato un buono uomo, assai piú ricco di denar che di senno, al quale, non già per difetto di fede ma semplicemente parlando forse da vino o da soperchia letizia riscaldato, era venuto detto un dì a una sua brigata sé avere un vino sí buono che ne berebbe Cristo. Il che essendo allo 'nquisitor rapportato, e egli sentendo che li suoi poderi eran grandi e ben tirata la borsa, <i>cum gladiis et fustibus</i> impetuosissimamente corse a formargli un processo gravissimo addosso, avvisando non di ciò alleviamento di miscredenza nello inquisito ma <b>empimento di fiorini della sua mano</b> ne dovesse procedere, come fece (B, p. 96).</p>	

Neste exemplo pódese ver que T1b mantén con maior frecuencia as subbordinadas implícitas, tal e como aparecen no texto fonte e T2 introduce algunhas adaptacións:

<p>Mesmo a min me anoxa andar remexendo entre tantas miserias; polo que, querendo xa deixar aquela parte das que podo oportunamente evitar, digo que, estando a nosa cidade nestes termos, case baleira dos seus habitantes, sucedeu, tal como eu lle oín a persoa digna de creto, que na venerábel igrexa de <b>Santa María Novella</b>, unha <b>terza feira</b> á mañá, non habendo alí ningunha outra persoa, <b>oidos os divinos oficios en vestido de dó</b> como requirían os tempos, atopáronse sete donas novas, todas vinculadas por amizade, ou por veciñanza, ou por parentesco, das cales ningunha pasara do <b>vixésimo ano</b> nin era menor de dezaeito, todas discretas e de sangue nobre e <b>ben feitiñas</b> e adornadas de bos costumes e de <b>xeitosa</b> honestidade (T1b, 5).</p>	<p>A min mesmo repúgname andar revolven- do tanto entre tantas miserias; polo que, querendo xa deixar á parte aquilo que sen escrúpulo polo evitar, digo que, estando nestes termos a nosa cidade, case baleira de habitantes, sucedeu, tal como eu lle oín depois a unha persoa digna de fe, que na venerable igrexa de Santa María a Nova, un <b>martes</b> pola mañá, non habendo case ningunha outra persoa, <b>tras oír os divinos oficios</b> coas <b>roupas de loito</b>, como requirían as circunstancias, encontráronse sete damas mozas, todas relacionadas entre si por amizade, vecindade ou parentesco, das cales ningunha pasaba dos vinteoito anos nin era menor de dezaeito, discretas todas, e de sangue nobre, de fermosa figura, de decoroso costumes e de gallarda honestidade (T2, 38).</p>
<p>A me medesimo increisce andarmi tanto tra tante miserie ravolgendo: per che, volendo omai lasciare star quella parte di quelle che io acconciamente posso schifare, dico che, stando in questi termini la nostra città, d'abitatori quasi vota, addivenne, si come io poi da persona degna di fede sentii, che nella venerabile chiesa di Santa Maria Novella, un martedì mattina, non essendovi quasi alcuna altra persona, <b>uditi li divini uffici in abito lugubre</b> quale a sí fatta stagione si richiedea, si ritrovarono sette giovani donne tutte l'una all'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte, delle quali niuna il venti e ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto, savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà (B, p. 29).</p>	

Vese neste exemplo a fidelidade de T1b ao orixinal e a ordenación lóxica que fai T2 e, malia que ámbolos dous manteñen o sentido do orixinal sen modificar, no primeiro caso obsérvase que é unha tradución máis libre canto á interpretación e T2 aínda que modifica a orde orixinal, mantén unha por unha todas as palabras do texto de partida.

O cal, todo varrido, e coas camas feitas nas cámaras e con todo cheo de cantas flores se podían ter na estación e tapizado de xuncos, atopou o grupo con non pouco pracer (T1b, p. 15).	O cal atopou o recién chegado grupo -con non pouco pracer pola súa parte- ben varrido e coas camas feitas nas alcobas, todo cheo de cantas flores se podían conseguir nesa estación e con xuncos espaxados polo chan (T2, p. 43).
Il quale tutto spazzato, e nelle camere i letti fatti, e ogni cosa di fiori quali nella stagione si potevano avere piena e di giunchi giuncata la vegnente brigata trovò con suo non poco piacere (B, p. 41-2).	

Outro exemplo da literalidade de T1b, co mantemento da subordinada relativa coa forma semellante ao texto fonte, e o mesmo tempo verbal, que T2 traduce en forma activa, é o seguinte:

E dadas sumariamente estas ordes, as cales <b>foron de todos loadas</b> , erguéndose, moi leda, dixo (T1b, 16).	E dadas sumariamente estas ordes, <b>que todos louvaron</b> , dixo erguéndose alegre (T2, p. 44).
E questi ordini sommariamente dati, li quali da tutti commendati furono, lieta drizzata in piè disse (B, p. 45).	

A continuación, un exemplo comparativo de microtextos pertencentes aos contos:

<p>E levándoa o xuíz para a casa con grandísimo gozo, e <b>feitas unhas vodas moi belas e magnificas</b>, conseguiu por acaso a primeira noite consumir o matrimonio tocándolle unha soa vez, pero por pouco non fixo táboas; e, logo á mañá, como era fraco e seco e de pouco espírito, houbo que devolveo ao mundo con garnacha e con doces restauradores e con outros remedios (T1b, p. 138).</p>	<p>E levándoa o xuíz á súa casa con grandísima festa e <b>celebrando unhas vodas fermosas e magnificas</b>, a primeira noite deuna tocado unha vez para consumir o matrimonio, pero xa esa vez lle faltou pouco para quedar en táboas<sup>218</sup>; e despois, pola mañá, como era fraco e seco, e de pouco espírito, houbo que devolveo ó mundo con garnacha<sup>219</sup> e confeites restauradores, e con outros remedios (T2, p. 187).</p> <p><sup>218</sup> Boccaccio emprega aquí a metáfora do xogo do xadrez para referirse á incapacidade de concluír o acto sexual.</p> <p><sup>219</sup> Neste caso non é a prenda mencionada en II,9, senón que procede do italiano <i>vernaccia</i> e trátase dunha apreciada variedade de viño propia de Liguria, que tamén atopamos en España.</p>
<p>La quale il giudice menata con grandissima festa a casa sua, e <b>fatte le nozze belle e magnifiche</b>, pur per la prima notte incappò una volta per consumare il matrimonio a toccarla, e di poco fallò che egli quella una non fece tavola; il quale poi la mattina, sí come colui che era magro e secco e di poco spirito, convenne che con vernaccia e con confetti ristorativi e con altri argomenti nel mondo si ritornasse (B, p. 305).</p>	

No anterior exemplo T1b non mantén a coordinación das subordinadas implícitas, o cal dificulta a súa comprensión, en cambio T2 si, transforma as dúas subordinadas implícitas de participio en subordinadas de xerundio, mantendo deste modo a coordinación do texto de orixe. Así mesmo advertimos as notas explicativas de T2 para axudarlle ao lector á comprensión do texto lido e a ausencia de calquera tipo de anotacións en T1b.

Outra cuestión que é facilmente observable ao longo dos anteriores microtectos é a diferenza na variedade das escollos léxicas e gramaticas empregadas; T2 utiliza un galego normativo, estándar, adaptado en liñas xerais ás normas da Real Academia Galega do 2003 e, pola contra T1b prefere unha lingua máis ecléctica, afastada de imposicións normativas e que sirva á creación dunha prosa literaria culta (Fernández Rey, 1998). Neste aspecto si que ofrecen grande diversidade as dúas versións, tal e como se pode comprobar na seguinte táboa:

T1b e T1a	T2	<i>Decamerón</i> (ed. Branca)
abenzoar	bendicir	Benedire
acordar	espertar	Risvegliare
a guisa de	do xeito que, como	a guisa che
alicerces	cimentos	Fondamenti
a miúdo	moitas veces	spesse, assai volte
Amúo	enfado	Cruccio
ao abrir o día	ó chegar o día	venuto il giorno
afervoado	ardente	Fervente
apesarado	aflixido	Dolente
afogueirado	acalorado	Riscaldato
de xeito agradábel	agradablemente	piacevolmente
aleixados	impedidos	Impediti
almorzar	xantar	Desinare
alpeirando no leito	erguéndose e sentándose no leito	levatasi a sedere in su il letto
amosando il petto	mostrando o peito	mostrando il petto
andrómenas	demostracións fabulosas	dimostrazioni favolosi
cámaras	apousentos, alcobas	Camere
arelas	desexos	Voleri
comezo arrepiante	horrible comezo	orrido cominciamiento



Para non arrizar á súa moza	para non incomodar á súa señora	per non crucciar la sua donna
asisados	sensatos	di gran senno
Home de maior avoengo	home de maior posición	di maggiore uomo
babiola	melindreira	Milensa
bafordaban	organizaban torneos	armeggiavano
bagoando, bicouno na testa	vertendo bágoas, bicouno na fronte	lagrimando gli basciò la fronte
miñas belidas donas	miñas fermosas señoras	donne mie belle
benzón	beizón	benedizione
Como era besbello	como era inexperto	come nuovo
inflamada en brava carraxe	acendida en fero furor	in fiero furore accesa
carraxento	alporizado	Bizzarria
carricantas	chicharras	Cicale
cativo	pequerrecho	Piccolino
Catro reais	catro diñeiros	quattro piccioli
Estas chacotas de se contraer	estas chanzas de contorsionarse	queste ciance di contraffarsi
chanzos	banzos	Gradi
¡Coitado de min!	Malpocado de min!	Oimè!
compañía	compaña	Brigata
convidado forasteiro	hóspedes	Forestiere
grúa sen coxa	grúa sen un zanco	geu senza coscia
Crego	cura	Prete
degaro	desexo	Appetito
excesivo degoro	excesiva paixón	troppa volontà
deitarse	xacer	Giacere
doente, enfermo	enfermo	Infermo
doenza, enfermidade	enfermidade	Infermità
don, micer	micer	messer, ser
Dona, dama	muller, señora, dona	Donna
eivado	tolleito	Attratto
empardeceu	ó chegar á noite	è venuta la notte
enfeitada con bastante decoro	engalanada moi honorablemente	ornata assai orrevolmente

enlizar	sementar discordia	seminare zizzania
enrubescer	ruborizar	Arrosare
Como á noite se erguera un siroco	levantouse pola noite un siroco	levandosi la sera uno scillocco
esmoleiros franceses	mendigos franceses	paltoni franceschi
estrume	esterco	Letame
fantasma	trasno	Fantasima
Home de brava fasquía e moi roxo	home de aspecto fero e moi robusto	uomo di fiera vista e robusto molto
feirantes	mercadores	Mercatanti
fiandeiro	estamieiro	Stamaiuolo
Ficar	quedar, permanecer	Rimanere
folgar	solazar, alegrarse	Sollazzare
mosteiro di freiras	mosteiro de monxas	monisterio di donne
fuxindo a furto	fuxindo en segredo	fuggita segretamente
ter gabado moito este costume	louvarlle moito [...] esta práctica sua	ebbe molto commendato questa sua usanza
galafate	bandido	Scarabone
garridos mozos	gallardos mozos	leggiadri giovani
gonfaloneiro	confaloneiro	Gonfaloniere
guía, goberno, rexencia	reinado	Reggimento
ha negar	negará	Negherà
hóspede, pousadeiro	pousadeiro	Oste
nas hostes	no exército	nell'oste
infindas	infinitas	Infinite
lacazáns	folgazáns	Poltroni
lagartas rabudas	lagartixas	Lucertole
loaron	louvaron	Lodarono
mágoa	dor	Noia
meirande	maior	Maggiore
menciña	medicina	Medicina
moraba	vivía	Dimorasse
mozo de cordel	carrexador	portare pesi
nova	noticia	Novella
como era bastante parviolo	aínda que era moi simple	tenendo egli del semplice

pasmado ante tanto agarimo	marabillándose de tan tenras caricias	maravigliandosi di così tenere carezze
quiñentos	cincocentos	Cinquecento
rachando os vestidos	esgazando as roupas	stracciando i panni
rebuldaba con ela	brincaba con ela	con le' scherzaba
outras ríolas á maneira	outras parvadas semellantes	cotali altri ciancioni
ripara a bolsa, roubara	quitara, roubara a bolsa	tagliata la borsa
rosto ledó	xesto alegre	lieto viso
tenebrosos pélagos	fondos océanos	cupi pelaghi
terza feira	martes	Martedì
o torto que lles fixo a fortuna	esa culpa da fortuna	il peccato della fortuna
vai con Deus	vaite embora	vai in buona ora
vigairo	vicario	Vicario

Algo parecido poderíase dicir de certas expresións idiomáticas, que non aparecen no texto de partida, motivo polo que T2 non as emprega:

T1b e T1a	T2	<i>Decamerón</i> (ed. Branca)
darlle ao badalo	falar moito e durante moito tempo	il molto parlare e lungo
chorar a fio	chorar moito	piagner forte
chorando ás cuncas	chorando cada vez máis forte	piagnendo forte
mallaba como en centeo verde	só Deus sabe como mallaba	conciava come Dio vel dica
e non nos deas a roncha esta noite.	e non nos deas este encordio esta noite	e non ci dar questa seccaggine stanotte

Neste aspecto da recuperación e actualización dunha grande e variada cantidade de léxico galego, T1b é unha versión moito máis innovadora e T2 máis conservadora, co que esta última se adecúa aos estudos feitos sobre a lingua traducida e que constatan que os tradutores, polo xeral, tenden a ser bastante conservadores na súa utilización da lingua meta.

Cada unha das xornadas do *Decamerón* conclúe cunha balada, a modo de despedida. Daquela, os tradutores desta obra, ademais das partes narrativas teñen tamén que traducir estas composicións poéticas. Curiosamente Barcia nas súas notas acerca da pautas tradutolóxicas empregadas non fai mención ningunha dos criterios seguidos na tradución das poesías, polo que á hora de comparar as correspondentes versións poéticas, de novo temos que extraer a información que precisamos das propias versións, é dicir dos resultados. É

lórico pensar que, dada a maior experiencia de Baixeras tanto no eido da creación persoal coma no da tradución de versos alleos, o resultado da súa versión ofrecerá unha maior calidade poética e creativa; pola contra a tradución de Barcia é moito máis literal ao contido.

<p>Tanto me prace a miña fermosura Que noutro amor xamais Hei de coidar nin creo ter dozura.</p> <p>Eu vexo nela, sempre que me espello, Ese ben que contenta o intelecto; Nin accidente novo ou pensar vello</p> <p>Privarme poden do que me é dilecto. Porque, ¿que outro pracenteiro obxecto Poderei ver xamais Que dese ao corazón nova dozura? (T1b, p. 54-5)</p>	<p>Estou tan satisfeita da miña fermosura que noutro amor xamais nin pensarei nin coido que teña tenrura. Vexo nela, cando me vexo no espello, o ben que safisfai o intelecto; nin accidente novo nin pensamento vello</p> <p>me poden privar de tan grato deleite, Porque, que outro pracenteiro obxecto poderei ver xamais que me traia ó corazón nova tenrura? (T2, p.90)</p>	<p>Io son sì vaga della mia bellezza, che d'altro amor giammai non curerò, né credo aver vaghezza.</p> <p>Io veggio in quella, ogn'ora ch'io mi specchio, quel ben che fa contento lo 'ntelletto, né accidente nuovo o pensier vecchio mi può privar di sì caro diletto.</p> <p>Qual altro dunque piacevole oggetto potrei veder giammai, che mi mettesse in cuor nuova vaghezza ? (p. 126)</p>
--	--	---

Nas traducións de composicións poéticas cómpre ter en conta ritmo, rima e cómputo silábico e hai que manter un certo grao de musicalidade. Tendo en contas estes aspectos nas versións poéticas aquí presentes está claro que T1b acadou maior perfección técnica e poética. Posiblemente T2, mantendo as súas formulacións iniciais, prefere conservar o contido semántico dos versos orixinais, traducindo case que palabra por palabra, co cal o número de sílabas cambia, e tamén é moi difícil manter a rima e o ritmo. Neste aspecto, penso que as traducións poéticas de T2, a menos que indique nas notas o procedemento empregado e os motivos, precisarían dunha maior elaboración formal, para evitar repeticións que non aparecen no texto orixinal (“vexo nela cando me vexo no espello”) e para evitar un exceso de sílabas desproporcionado para un verso orixinal endecasílabo (“Estou tan satisfeita da miña fermosura”). Pola contra, acadan maior calidade poética as traducións de Baixeras, pois manteñen a medida e a rima, a custa ás veces, como acontece na tradución poética, de alterar o sentido da composición orixinal, xa sexa coa redución de palabras, co uso de latinismos “diletto”, etc., todos eles procedementos habituais nunha tradución poética onde o molde métrico impón unhas maiores limitacións.

## 7. Conclusións

As dúas versións galegas do *Decamerón* son o resultado dunhas premisas previas diferentes e polo tanto o resultado serán dúas actividades traslatorias diferentes. Cómpre interpretar esta coexistencia de versións contemporáneas coma un síntoma de certa vitalidade do sistema literario galego, pois a presenza de diferentes enfoques tradutolóxicos crea diversidade nas versións e diversidade significa pluralidade, co conseguente enriquecemento dos lectores, dos propios tradutores e da cultura galega en xeral.

Os dous tradutores e as súas correspondentes versións reflicten unha circunstancia presente no actual ámbito da tradución dentro do sistema literario galego. Sistema no que coexisten dous tipos de tradutores; por unha parte están aqueles autores de versións en galego, que na maioría dos casos son tamén escritores con creación literaria propia, e que son intelectuais galeguistas comprometidos coa realidade lingüística galega e desexosos de mellorar estas condicións. Estes tradutores fan un tipo de tradución militante e empregan a tradución como instrumento lingüístico, para fortalecer a lingua receptora. Polo outro lado, sitúanse os tradutores profesionais, formados na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo e que, malia que tamén están interesados no proceso de normalización do sistema galego, levan a cabo unha tradución máis técnica e profesional, polo que poñen atención por igual aos aspectos lingüísticos, literarios e culturais do texto de partida na obra traducida.

Gustaríame concluír sinalando que á literatura galega lle cómpre, para á súa normalización, falo principalmente de obras clásicas e universais, de boas traducións acompañadas dos paratextos necesarios para a súa correcta lectura e contextualización, e que ofrezan estes textos complementarios precisa información tanto da obra de partida e o contexto cultural, literario e lingüístico no que xurdiu, coma da súa recepción (ou non recepción) na cultura de acollida e a súa vinculación directa ou indirecta con outros textos literarios ou escritores da cultura de acollida. Neste xeito estimo que moitas traducións xa feitas aumentarían o seu valor con este tipo de información paratextual, especialmente pensando nun público amplo. Sería polo tanto moi interesante a colaboración de tradutores e de especialistas de literatura, pois as dúas actividades complementáanse e interrelaciónanse. Logo irán chegando os lectores reais.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ LUGRÍS, A. 1998. Notas para a definición dunha estilística comparada da tradución". En *Viceversa. Revista galega de traducción*. Vol. 4, p. 25-40.
- APEL, F. 1993. *Il manuale del traduttore letterario*. Milano: Guerini&Associati, 1993.
- BATTAGLIA RICCI, L. 1997. *Ragionare nel giardino*. Roma: Salerno Editrice, 1997.
- 2000. *Boccaccio*, Roma: Salerno Editrice, 2000.

- BERTAZZOLI, R. 2006. *La traduzione: teoria e metodi*. Roma: Carocci, 2006.
- BOCCACCIO, G. 1986. *Decameron*, ed. de C. Salinari. Bari: Laterza, 1986.
- 1989. *Decameron*. Ed. de C. Segre, comentario de Maria Segre Consigli. Milano: Mursia, 1989.
- 1992. *Decameron*, (2 vols.). Ed. V. Branca. Torino: Einaudi, 1992<sup>3</sup>. (1ª ed. Firenze: Accademia della Crusca, 1976).
- 2002. *Decamerón* (selección), trad. de X. Rodríguez Baixeras, en [www.bivir.com](http://www.bivir.com).
- 2003. *Decamerón*, trad. de X. Rodríguez Baixeras, en [www.bivir.com](http://www.bivir.com).
- 2006. *Decamerón*. Edición, tradución e notas de Moisés Barcia. Prólogo de Álvaro Cunqueiro. Cangas de Morrazo (Pontevedra): Rinoceronte Editora S.L., 2006.
- BRANCA, V. 1981. *Boccaccio medievale*, Florencia, Sansoni, 1981. (1ª ed. 1956) (trad. cast. *Boccaccio y su época*, Madrid: Alianza Editorial, 1975).
- CABANA, D.X (ed.). 2004, *Antoloxía do Doce Estilo Novo*, edición e tradución de D.X. Cabana. Vigo: Galaxia / Fundación Caixa Galicia, 2004.
- CARBALLO CALERO, R. 1975, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo: Galaxia, 1975<sup>2</sup>.
- EVEN-ZOHAR, I. 1996. “A propósito da traducción literaria dentro do polisistema literario”, en *Viceversa. Revista Galega de Traducción*. Vol 2, pp. 57-65.
- FERNÁNDEZ REY, F. 1998. “A elaboración do galego moderno. Contribución da traducción galega de *I promessi Sposi* de Manzoni a este proceso”, en *Revista portuguesa de Filologia*. Vol. 22, p. 113-152.
- FIGUEROA, A. 1994. “Literatura, sistema e lectura”. En *Anuario de estudos literarios galegos*. Vol. 1994, p. 97-107.
- FRUTOS MARTÍNEZ, M.C. de. 2002. “As traducións da literatura italiana ó galego”. En *Homenaxe ó profesor Fernando Tato*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio científico. Vol. I, p. 675-685.
- FRUTOS MARTÍNEZ, M.C. de. 2006. “A Revista Galega Nós e os seus contactos coa literatura e a cultura italiana contemporánea”. En *Boletín Galego de Literatura*. Vol. 34, p. 67-88.
- GARCÍA YEBRA, V. 1994. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, I. et al. (2000) *Diccionario Italiano-Galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades, 2000.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. 1995. “Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios “marxinais”. A situación galega”. En *Viceversa. Revista Galega de Traducción*. Vol. 1, p. 63-72.
- LEFEVERE, A. 1998. “Literatura comparada y teoría de la traducción”. En VEGA, M.J. y CARBONELL, N. (eds.) *La Literatura Comparada: orientaciones y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

- RUBIO TOVAR, J. 2001. “Los primeros traductores franceses del *Decamerón* (*Laurent de Premierfait* y *Antoine le Maçon*)”. En *Cuadernos de Filología italiana*. Vol. 8, p. 315-330.
- RUBIO TOVAR, J. 2005. “El soneto CXLVIII de Petrarca traducido por Enrique de Villena: ¿original o traducción? En *Cuadernos de Filología Italiana*. Vol. 12, p. 87-102.





## NORMA E INVESTIGACIÓN SOBRE A TRADUCIÓN XURADA

Ana Buján Fra

Vigo

bujanfra@mundo-r.com

[Recibido: 23/10/08; aceptado: 14/11/08]

### Resumo

A persoa que realiza traducións xuradas adoita vivir nunha situación de descoñecemento relativo, mais permanente, da definición do seu traballo, da súa posición nos procesos nos que participa e da dimensión visual ou táctil dos seus produtos. Con todo, e aproveitando a súa posición, esta persoa pódese converter en axente de observación e de investigación dos procesos da tradución xurada. Ten daquela a posibilidade de reflexionar sobre as estruturas paratextuais que lle confiren visibilidade plástica aos produtos da tradución xurada, así como sobre a necesidade de adecuar esas estruturas aos usos e teorías contemporáneos. Neste artigo, á parte de analizar a situación antes descrita, explicaremos as razóns polas que cómpre normalizar os formatos da tradución xurada e crear un marco de referencia para a súa práctica que, ademais de garantirlle visibilidade e lexitimidade social ao corpo da tradución xurada, permitirá reverter esa lexitimidade sobre calquera outra modalidade profesional da tradución.

**Palabras clave:** tradución xurada, norma, formato

### Abstract

Sworn translators usually live in a situation of relative, yet permanent, ignorance regarding the definition of their work, their position in the processes in which they take part and the visual and tactil dimensions of their products. Nevertheless, translators can take advantage of their position and become active observers and researchers of the processes of sworn translation. They have, therefore, the possibility of reflecting on both the paratextual structures that endow the products of sworn translation with plastic visibility and on the need of adapting these structures to contemporary usage and theories. In this paper, besides analysing this situation, we will explain the reasons to normalize the formats of sworn translation and to create a frame of reference for its practice.

This frame of reference will guarantee visibility and social legitimacy to sworn translation and will also permit to transfer this legitimacy to any other kind of professional translation.

**Keywords:** sworn translation, norm, format

Cada persoa pode sentir unha preferencia especial por unha determinada marca de automóbil pero todas estarían de acordo á hora de definir o que é un motor. Pola súa banda, unha actividade tan cotiá como a tradución, e en concreto, a modalidade de tradución xurada, non goza dun consenso social canto á súa función nin á súa forma.

Nas seguintes liñas exporei como, ademais de xerar un produto, o tradutor se converte nun investigador improvisado dunha situación de permanente carencia. Por outra banda xustificarei a necesidade de traballar o discurso paratextual e de adecualo aos usos e teorías contemporáneos. Finalmente abordarei a necesidade de vertebrar as prácticas da tradución xurada e crear un marco normativo que beneficiará necesariamente os profesionais, garantíndolles unha lexitimidade social e laboral que debería reverter tamén nos demais ámbitos da tradución.

### **Capacidade investigadora do tradutor xurado**

Malia ser un dos ámbitos de tradución que contan cunha das historias máis documentadas desde o **século XVI na península ibérica e o XV no continente americano** (Peñarroja Fa, 2000), cun rexistro da Oficina de Interpretación de Linguas consistente en textos traducidos, designacións de tradutores e todo tipo de documentación comercial e diplomática, os profesionais de hoxe en día carecen dunha normalización formal do seu labor e dunhas pautas de acción e desenvolvemento do seu traballo que os consoliden como corpo profesional fronte ás institucións e ao público en xeral demandante dos seus servizos.

Moitas voces refírense ao proceso da tradución xurada como un procedemento asentado nunhas bases sólidas que se aplica de xeito mecánico e que non ofrece abondos aspectos interesantes para a investigación. Nada máis lonxe da realidade. Tomando en consideración a experiencia e memoria individual e colectiva dos profesionais, pódese demostrar que a falta de cohesión das visións particulares fai que cada tradutor xurado tome unha serie de decisións nas que constantemente se traspasan os límites das poucas regras que circulan entre os profesionais do sector. Movidos pola necesidade de resolver situacións particulares, os tradutores desenvolven respostas e crean un universo de microsistemas sen poñer en común a súa experiencia individual. Cantos máis anos de experiencia adquire o tradutor, máis risco corre de **impermeabilizarse?** fronte ás propostas e tendencias alleas e menos capacidade autocrítica desenvolverá no seu traballo, levando reiteradamente á practica estratexias que non sempre son as máis recomendables para o produto final.

O 23 de febreiro de 1996 publicouse unha Orde do Ministerio de Asuntos Exteriores no *Boletín Oficial do Estado* pola que se ditaban as normas sobre os exames para o nomeamento dos tradutores xurados. A orde incluía no seu anexo I unha fórmula de certificación. Con todo, os esforzos normalizadores deste organismo non foron moito máis aló.

Conscientes desta carencia, e non poucas veces perplexos diante da impasibilidade que neste sentido adopta o máximo órgano competente na materia que é o Ministerio de Asuntos Exteriores, a través da Oficina de Interpretación de Linguas, os profesionais da tradución trataron de introducir propostas de normalización que callasen en todo o colectivo. Duro Moreno (1997, p. 32) presenta cronoloxicamente as seguintes:

- 1) As Normas Transitorias da Asociación Profesional Española de Tradutores e Intérpretes (APETI) compiladas polo vicepresidente Francisco Aviñó nun opúsculo de limitada circulación en 1992, no que se tentaba poñer en claro os principios da tradución xurada e súas as bases de traballo.
- 2) As suxestións do profesional da tradución xurada Duro Moreno (1997).
- 3) Os modelos da APETI publicados por primeira vez en 1995.
- 4) A publicación de San Ginés Aguilar e Ortega Arjonilla (1997).

O maior impacto que tivo a publicación de San Ginés Aguilar e Ortega Arjonilla, ata o momento a máis completa, débese ao desenvolvemento duns estudos superiores dedicados á área de Tradución e Interpretación, co seu correspondente circuíto de produción e publicación de investigacións.

O seu éxito explícase tamén polo feito de propoñer modelos de documentos orixinais e traducidos directamente explotables por parte do persoal docente. Claro está que a vertente práctica do manual contribuíu a considerar a tradución xurada como un proceso mecánico, composto de correccións e incorreccións e de solucións verdadeiras e falsas, agachando a diversidade de estratexias de escolla común a todo proceso de tradución. Con todo, estas consideracións non desmerecen a audacia do proxecto que, cando menos, permitiu e permite alimentar un debate sobre as orientacións metodolóxicas da tradución xurada.

Neste sentido o corpo de profesionais non adoita manexar certezas nin asume protocolos claros. Semella que, fóra das recomendacións que anuncia o BOE do 23 de febreiro de 1996<sup>1</sup>, o resto das actitudes na composición, no discurso e na entrega das traducións xuradas se fan recorrendo a receitas e transmitindo e intercambiando solucións dentro do propio circuíto profesional, tal e como as primeiras observacións desta hipótese puxeron de relevo.

---

<sup>1</sup> Neste documento establécese como debe ser o selo e os datos que debe conter, mais non instrúe sobre o seu uso. Por outra banda, suxire a posibilidade, e non a obriga, de certificar “la fidelidad y exactitud de sus actuaciones” cunha fórmula asinada e selada polo tradutor.

Este estado de indefinición contribúe a illar os profesionais, que reflexionan sobre as súas condicións de traballo, dos especialistas que desenvolven estudos académicos, creándose un clima de desconfianza entre quen practica a tradución e quen a teoriza. Estas dúas esferas conviven aínda malamente: a dos investigadores que operan segundo metodoloxías de investigación e toda a xente que, inmersa nunha experiencia real, publica ou presenta mediante relatorios en congresos o vivido na súa práctica profesional. Gile resume este sentir xeneralizado (2005, p. 262), que dá en chamar “problema sociolóxico” da tradución. Na súa opinión este problema pode reducirse a medida que medre entre os profesionais o número de persoas formadas na universidade.

Coido, no entanto, que as ocupacións relacionadas por un lado coa investigación e por outro coa profesión marcan fronteiras difíciles de traspasar: mentres que os profesionais carecen das ferramentas e do discurso teórico e analítico preciso, aos teóricos do ámbito de coñecemento da Tradución e Interpretación resúltalles imposible coñecer a variabilidade que só se pode entrever cunha práctica inscrita no tempo. É dicir, que por careceren, na maioría dos casos, da condición de tradutor xurado, non adoitan acceder a un campo de estudo tan complexo e sobre todo tan “diverso” como o da tradución xurada.

Abranguer a diversidade das prácticas reais convértese logo nun problema en investigación, polo que os especialistas tenden a desbotar aqueles casos de estudo que se afastan de parámetros previamente escollidos, como poden ser a tipoloxía ou o xénero textual ou a combinatoria lingüística. Dito doutro xeito, tenden a modelizar as condutas e os comportamentos sociais e económicos relacionados coa tradución, na busca de regras universais, ou cando menos de hipóteses baseadas na recorrencia de certos fenómenos observados baixo certas condicións.

Os profesionais, que non adoitan obedecer as leis das metodoloxías científicas, dispoñen dunha posición privilexiada: están inmersos nun procedemento ou proceso complexo que vai máis aló do tempo de recepción/entrega da encomenda e, ademais, os documentos que traducen son todos portadores de fragmentos de vida sempre diferentes dunha tradución a outra. Porén, eles non están “autorizados” a formular teorías, e por iso semellan aceptar e asumir o feito de os teóricos seren os únicos lexitimados para deseñar modelos teóricos. Ao asumiren esta incapacidade, propíciase o abandono do seu rol de crítica e de transformación da realidade.

Mais isto non debe ser impedimento para renunciar a describir e investigar os procesos da tradución xurada desde a súa diversidade e condicións reais, e para fomentar entre os investigadores uns hábitos e uns reflexos propios dos profesionais.

Por esta razón, alén das teorías da práctica, é obvio que un uso máis social da teoría pode contribuír eficazmente a desfacer os malentendidos entre o circuíto académico e os profesionais desa especialidade. Sería logo preciso que a actividade investigadora da tradución xurada acollese e se servise das mesmas

estruturas e metalinguaxe dos practicantes. Os resultados, se cadra, poden parecer ás veces insatisfactorios desde a perspectiva da cohesión teórica, mais serán accesibles para un maior número de xente, que dese xeito disporía da posibilidade de comezar a describir e a expresarse sobre o seu oficio<sup>2</sup>.

A maneira máis eficaz de concibir a diversidade e a complexidade das operacións da tradución xurada é a través dunha observación e participación activa e prolongada nos procesos reais. En todo caso, as achegas desde a tipoloxía textual, desde o equilibrio dos organismos ou desde as correspondencias dos marcos institucionais son insuficientes para lograr reconstruír a rede de actores, para comprender as motivacións exactas dos encargos e para deseñar a traxectoria do texto traducido.

### **Discurso paratextual e tradución xurada**

Hoxe en día bátese con todo tipo de definicións de tradución xurada, desde as páxinas das axencias que tentan presentarlle o produto ao cliente, pasando polas páxinas de asociacións, de tradutores profesionais e por disertacións sintetizadas sobre o tema nas que se tentan despexar as dúbidas básicas de calquera neófito ou demandante de traducións xuradas. Neste sentido exprésase Duro Moreno (1997, p. 32):

Definir el término traducción jurada no es difícil, pero hay diversas formas de hacerlo: refiriendo lo que en él hay de desconocido a lo que hay de conocido fuera de él, atendiendo a sus componentes separadamente, precisando el concepto que designa, especificando la carga de propiedad que porta, contrastando su sentido con los posibles opuestos, etc.

As definicións da tradución xurada parecen estar logo claras. Mais pola contra, como expresei no encabezamento deste artigo, non resulta doado identificar un produto de tradución xurada. As razóns hainas que buscar no estreito vínculo que historicamente cinguiu a tradución xurada ao dereito. Semella isto deberse a que a actividade foi sempre regulada pola Secretaría de Interpretación de Linguas, un organismo creado en 1527, baixo o reinado de Carlos V (Cáceres Würsig, 2004a), para a tradución de documentos estatais que na súa maioría eran de carácter xurídico. Este sistema de normas e de funcionamento transfírese ao Novo Mundo case de xeito simultáneo co fin de regular estreitamente as prácticas e os servizos dos tradutores, para logo volver a España en forma de orientacións ben definidas destinadas a regular unha actividade completamente desmembrada, pero que nunca chegarían a callar.

Esta vinculación resulta tamén evidente se observamos o sistema paratextual da tradución xurada. Certo é que os elementos que cito a seguir non son utilizados por todos os tradutores, pero si por unha maioría significativa.

---

<sup>2</sup> Considero que é o caso dunha ferramenta como Delisle, Lee-Jahnke e Cormier, 1999.

Primeiramente o **encabezamento** que numera a tradución xurada dentro da produción de cada tradutor, directamente herdado dos usos dos avogados e dos notarios, e que non sempre resulta práctico adoptar, xa que os tradutores xurados adoitan empregar outros sistemas de rexistro máis adaptados á súa profesión.

Logo o propio estampado do **selo** e da **sinatura**. Non poucas veces se lle esixe ao tradutor que estampe o seu selo de maneira que se imprima en todas as páxinas á vez (práctica moi corrente en consulados e notarías), ou na marxe esquerda (modelo moi recorrente en todo tipo de escrituras) ou que sobre o selo se aplique a rúbrica (práctica tamén moi recorrente entre os profesionais do dereito).

A tradución xurada conserva actualmente unha característica case única entre as modalidades da tradución profesional: o tradutor xurado é quen dimensiona directamente o produto que vai recibir a persoa encargante. Este fenómeno débese á persistencia do papel como soporte legal. O papel, con esas follas que se lle entregan ao cliente sen dobrar, confírelle ao produto traducido unha dimensión tridimensional, unha materialidade palpable. Ten ese carácter do táctil que marca igualmente a interacción e o contacto coa clientela. A este respecto o papel timbrado aparece como unha escolla de non pouca polémica, aínda que vén sendo empregado por moitos tradutores. Trátase dun soporte arcaico que vén reforzar a idea de lexitimidade e de autenticidade do documento, e con esta impresión relaciónanse calidades de sagrado e de unicidade. O encargante imaxina daquela que posúe non só un texto orixinal ou traducido, senón un anaco auténtico de historia que, polo tanto, se lle aparece como relato irreversible dos feitos tal e como aconteceron.

Para rematar, a **certificación** final, cuxo contido e estilo moi pouco ten evolucionado desde as primeiras que se coñecen. Véxase:

Exemplo de certificación da época de Samaniego, arredor do ano 1773. (Cáceres Würsig, 2004a, p. 8):

Certifico yo Don Felipe de Samaniego, Caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad, y de la Interpretación de Lenguas que esta traducción está bien, y fielmente hecha en francés del exemplar castellano que me fue remitido para este efecto, de orden del Consejo, por Don Antonio Martinez de Salazar su escribano de Camara y Gobierno. Madrid, y Setiembre veinte y seis del mil setecientos setenta y quatro.

Certificación oficial proposta no BOE do 23 de febreiro de 1996:

Don/doña ..... (nome e apelidos), Intérprete Jurado de ..... (idioma), certifica que la que antecede es traducción fiel y completa al ..... (lengua de destino) de un documento redactado en ..... (lengua de orixe) En ..... (lugar), a ..... (fecha). (Certificación proposta no anexo I da Orde do 8 de febreiro de 1996).

Cómpre sinalar tamén o gran paralelismo que existe entre o formato de elaboración de calquera tipo de documento legal e o dunha tradución xurada. Os profesionais do dereito adoitan dispoñer de grellas dos diferentes formatos de documentos (actas de constitución, testamentos, citacións, etc.) de uso común e que só teñen que completar cos datos específicos de cada caso. Algo moi semellante acontece coas traducións xuradas –claramente estruturadas en encabezamento, tradución, notas e certificación– con propostas como a de Duro Moreno (1997, p. 52-60) ou, no caso do continente americano, o protocolo que establece o Ministerio de Relacións Exteriores do Perú<sup>3</sup>.

A isto engádese ademais que unha das principais correntes de tradución xurada emane do contacto coa Administración, e que esta opere nun contexto marcadamente xurídico. Se cadra por esta razón, para evitar confusións, é frecuente tanto en internet como nos manuais e disertacións sobre a tradución xurada, atopar definicións recorrentes da tradución xurada como modalidade que é necesario contraponer ás prácticas do sector da tradución xurídica.

Na miña opinión, este marco histórico e ideolóxico, máis ou menos solapado pero sen carácter de oficialidade, estableceu un paralelismo co mundo das leis e ancorou a práctica profesional nun estado arcaico revestido de lexitimidade que non acaba de evolucionar. O problema segue sendo que os profesionais se aferran a unhas orientacións metodolóxicas –na súa maioría obsoletas– que non lles permiten considerar o tema? desde outras perspectivas. Ao mesmo tempo a tradutoloxía non se dá apropiado da tradución xurada como campo de experimento, para logo validar unha experiencia de observación que obedeza a unha metodoloxía de campo eficaz e estrita.

A partir desta lectura da situación sinalo que falta unha imaxe corporativa que identifique a tradución xurada e que xa non consista nunha mímese estilística e estética dos documentos xurídicos. Non se pode negar que a sociedade de hoxe en día vive completamente exposta ás mensaxes visuais. Os conceptos que rexen na vida moderna teñen así mesmo a súa realización en imaxes: a beleza, o benestar económico, a alimentación, o ocio etc. Todo o que o consumidor desexa ou se lle fai desexar posúe unha identidade visual perfectamente recoñecible e inequívoca, que camiña cos tempos e que evoluciona e se perfecciona cada vez máis. Este non é, con todo, o caso da tradución xurada, malia que forneza un produto social primordial para o correcto funcionamento de moitos ámbitos da vida económica e administrativa e que xere anualmente unha considerable cifra de negocios. Este ámbito profesional atópase tan carente de cohesión e sometido a permanentes tensións individualizadoras que non é capaz de evolucionar, nin moito menos de adaptarse aos novos sistemas de representación e de comunicación. Cómpre pois proceder á súa desconstrución conceptual e formal para que a través dunha fonda reflexión sobre os con-

---

<sup>3</sup> Este ministerio aprobou o *Manual de procedimientos del Reglamento de Traductores Públicos Juramentados* a través da Resolución Ministerial nº 0497/RE do 30 de xuño de 2004.

ceptos e as necesidades actuais xurda unha especialidade asentada en novos alicerces. Como explica Yuste Frías (2005, p. 60-61):

Desconstruir es no dejar de interrogarse sobre el porqué de todo texto, sus límites, sus márgenes, abrirlo a otras posibles significaciones diferentes a las sedimentadas por la tradición. Desconstruir es dar vida a los textos, iniciarlos en un nuevo juego que vuelva a abrir nuevas perspectivas en lo que hasta entonces era puro pensamiento fijo y fosilizado.

Como desconstruír, daquela, a ideoloxía da grella, aquela segundo a cal chega con traducir/sedimentar por riba dunha estrutura de táboas na que cada elemento verbal debe ocupar o seu lugar no espazo, de xeito que “só se traducen” aquelas palabras situadas dentro de determinadas coordenadas.

Desconstruírémola tendo en conta que os elementos do soporte son percibidos de maneira diferente, e os elementos visuais presentes en moitos dos textos para seren traducidos e xurados, en vez de ordenarse segundo unha orde preestablecida, poden relacionarse mediante liñas oblicuas que sinalan as relacións que manteñen entre si.

A teoría da tradución, tradicionalmente vinculada ao mundo da edición, tardou en atender a dimensión visual de todo produto traducido. Isto debeuse en parte a que a lingua escrita fose o código máis valorado e que a escritura fose a forma que defínise o cidadán dunha sociedade, mentres que a aprendizaxe dos códigos visuais estaba reservada a grupos máis ou menos cerrados de axentes culturais. Mais a experiencia visual non concirne unicamente ás imaxes senón tamén os soportes e a organización no espazo do que Kress e Van Leeuwen (1996) chaman *participantes* da imaxe, é dicir calquera dos elementos percibidos como unidades visuais sobre determinado soporte. Así, un parágrafo vólvese un elemento visual debido a que interactúa necesariamente en calidade de imaxe con outros elementos visuais. No caso da tradución xurada outro tipo de participantes han ser as listaxes, as táboas, as sinaturas manuscritas, as impresións de selos, os logotipos etc., do cales os volumes se relacionan ou fusionan sobre un mesmo espazo, e que interactúan participando nun acto comunicativo.

Claro está que nun texto xurídico, como pode ser un testamento, a estrutura visual será ríxida e ofrecerá imaxes da realidade relacionadas coa motivación das institucións que producen esas imaxes. Malia isto, sempre será posible aplicar unha mirada dinámica dos seus elementos visuais, pois o texto xurado en si é multimodal (escrito *con* algo *sobre* algo) e aparecerá inevitablemente como un soporte mendado, coma un tecido táctil e visualmente complexo.

### **Cara a unha norma da representación formal e imaxe corporativa da tradución xurada**

Como vimos anteriormente, existe un desencontro entre a teoría da tradución e da interpretación e a práctica profesional da tradución xurada. quen



quixera estudar a efectividade da tradución xurada, que depende da súa capacidade para xestionar e reproducir a lexitimidade e a autenticidade, debe recorrer a categorías de pensamento alleas a esta modalidade e tiradas principalmente do tema de estudo das traducións dos textos sagrados. Como propuxen anteriormente, cómpre reducir ese desencontro coa sintonización da linguaxe e do discurso práctico/teórico.

Polo tanto, haberá que revisar a metalinguaxe que aplicamos á tradución xurada. Non só a do discurso externo sobre tradución xurada, mais principalmente a metalinguaxe vehiculada polo paratexto que a acompaña<sup>4</sup>. Unhas realizacións paratextuais son por exemplo as notas aclaratorias, cuxa obrigatoriedade ou superfluidez se converteu nun tema de debate recorrente nos foros especializados. Porén, en moitos casos, o elemento máis visible do paratexto consiste na reprodución da fórmula de certificación suxerida polo Ministerio de Asuntos Exteriores, que fai referencia ao requisito ou xuramento de *fidelidade*. Ironicamente poucos termos foron tan desposuídos de sentido como o de fidelidade, pois tradicionalmente a ese concepto-catavento fóronlle asignados significados diferentes en función das estratexias que se querían xustificar ou das normas da época correspondente. Así e todo, ese arcaísmo sobrevive na linguaxe popular e mesmo en fórmulas de publicidade de moitas actividades ou produtos de tradución. Daquela, compróbase a falta de comunicación entre teoría e práctica profesional, pois aínda reducido a simple elemento de discurso, a fidelidade – polo menos como termo– non deixa de ser unha anomalía totalmente superada polas actuais teorías sobre tradución e interpretación. Compréndese dese xeito a importancia de desenvolver un estudo lingüístico e estilístico do paratexto da tradución xurada, de reestruturalo e de elaborar novos elementos.

Cómpre desenvolver ademais unhas orientacións e un protocolo razoados, e promover unha aprendizaxe no sistema educativo superior que sensibilice ao estudantado no seu rol dinámico de toma de decisións, evitando que prevalezan as estratexias baseadas no modelo de equivalencia.

O sector profesional precisa que os clientes poidan identificar con claridade unha tradución xurada, que a valoren como produto de marketing e que aprecien a súa función administrativa e social. Cómpre logo crear unha etiqueta de produto específica para a tradución xurada que xere expectativas no consumidor. Resulta difícil facerlle chegar información a unha poboación consumidora de traducións que, polo xeral, descoñece a profesión, ten unha idea da tradución bastante sinxela, baseada no coñecemento de linguas, na consulta de dicionarios e nunha transferencia palabra por palabra. Cando o público solicita unha tradución xurada, está a demandar un produto do que só coñece o nome: os profesionais terán pois que explorar outras vías que lles permitan perfeccionar os seus servizos.

---

<sup>4</sup> No tocante ás posibilidades de investigación e de aplicación tradutiva dos elementos paratextuais remito ao concepto de *paratradución* proposto polo grupo de investigación Tradución & Paratradución: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion>>.

Como dixen anteriormente, o mercado da tradución xurada ten aproveitado ese status que lle confire a súa mímese co mundo do dereito para que os seus profesionais acadasen unha consideración social e unha lexitimidade da que non gozan outras modalidades. O mimetismo co dereito, por outra parte e como quedou exposto no apartado anterior, contribuíu a estancar indefinidamente a práctica e a teoría da tradución xurada. Por esta razón é preciso construír unha identidade visual da tradución xurada sobre bases tradutolóxicas, revisar o tratamento das imaxes, e en xeral dos elementos participantes na experiencia visual e táctil do texto xurado. As condicións de reprodución, copia e intervención no texto xurado dependen de tecnoloxías que permiten aplicar tratamentos novidosos e por suposto máis efectivos, non só desde o punto de vista da calidade da representación da tradución, senón tamén desde o punto de vista do marketing e do valor de mercado do produto xurado<sup>5</sup>. Resulta daquela fundamental elaborar un “para-soporte” que contribúa eficazmente á aceptabilidade do texto traducido, que se identifique con claridade e que resulte perfectamente recoñecible para o receptor final. Este para-soporte contribuirá a consolidar unha práctica común, a promover con maior eficacia a tradución xurada, que deixará de ser para o destinatario un documento máis da vida administrativa e adquirirá a súa propia dimensión verbo-icónica.

Propoño, polo tanto, que se desenvolva unha reflexión sistemática sobre a tradución xurada desde a tradutoloxía para tentar chegar a unha fórmula verbo-icónica consensuada pola maioría dos profesionais, ao tempo que se revise de xeito exhaustivo a súa linguaxe e metalinguaxe para estreitar vínculos entre a investigación e a práctica. Dispoñer dunha norma da representación formal da tradución xurada semella a única maneira eficaz de concentrar as prácticas arredor de cuestións comúns e avanzar na reflexión crítica e na mellora do marco normativo, mediante os mecanismos de revisión correspondentes. En definitiva: poñer en común verdadeiras opcións de transformación. Por outra parte, na difusión das normas entre o público e os axentes profesionais poden intervir as institucións que regulan o acceso á profesión, ou pódese aproveitar a orientación metodolóxica que prestan as asociacións profesionais ou os traballos universitarios aplicados.

Dese xeito, mellorar a percepción social da tradución xurada pasará por garantir a identificación dos produtos, incluír a súa nova imaxe na formación do persoal administrativo e informar adecuadamente o público nos propios espazos administrativos. Adoptar unha imaxe corporativa da tradución xurada significará, finalmente, lograr unha maior lexitimación do oficio da tradución, e non só da tradución xurada.

---

<sup>5</sup> A este respecto, se o emprego do concepto-catavento de *fidelidade* chegase a subsistir, probablemente se empregaría ao servizo dunha norma favorecedora da calidade do recoñecemento e da reprodución visuais.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYLEY, C. J. 1973. *Manual del traductor público*. Bos Aires, 1973.
- CÁCERES WÜRSIG, I. 2004a. “Breve historia de la secretaría de interpretación de lenguas”. En *Meta*. Vol. 49, núm. 3. Consultada na edición dixital <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n3/009381ar.htm> [15/09/2008].
- CÁCERES WÜRSIG, I. 2004b. *Historia de la traducción en la administración y en las relaciones internacionales en España (s.XVI-XIX)*. Monografía para *Hermeneus*, 6, 2004.
- CÁCERES WÜRSIG, I. e PÉREZ GONZÁLEZ, L. 2003. “Antecedentes históricos y proyección futura de la figura del intérprete jurado en España”, *Hermeneus*, 5, 2003, p. 19-42.
- CRUZ ROMÃO, T. L. 2000. “La traduction jurée au Brésil”. En VALLAT, C. (org.) *La Traduction Juridique : Histoire, théorie(s) et pratique*. Actes. Xenebra/Berna: ASTTI & ETI, 2000, p. 643-654.
- DELISLE, J. e WOODSWORTH, J. 1995. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- DELISLE, J.; LEE-JAHNKE, H. e CORMIER, M. C. (coords.) 1999. *Terminologie de la traduction / Translation Terminology / Terminología de la Traducción / Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam e Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1999.
- DURO MORENO, M. (s. d.) *La traducción jurada: propuesta de normalización estilística (francés-español, español-francés)*, publicado no apartado Biblioteca virtual de traducción jurídica, Castellón: GITRAD [documento PDF en rede] <http://www.gitrad.uji.es/common/articles/Duro9.pdf> (consulta do 16/07/2008).
- GILE, D. 2005. *La traduction. La comprendre, l'apprendre*. París: PUF, 2005.
- KRESS, G. e VAN LEEUWEN, T. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge, 1996.
- PEÑARROJA FA, J. 2000. “Historia de los intérpretes jurados en España”. En SABIO PINILLA, J. A., RUIZ, J. e de MANUEL JEREZ, J. (eds.) *Conferencias del curso académico 1999-2000: volumen conmemorativo del XX Aniversario de los Estudios de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada*. Granada: Comares, 2000, p. 161-178.
- SAN GINÉS AGUILAR, P. e ORTEGA ARJONILLA, E. 1997. *Introducción a la traducción jurídica y jurada (francés-español)*. Granada: Editorial Comares, 1997.
- YUSTE FRÍAS, J. 2005. “Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital”. En YUSTE FRÍAS, J. e ÁLVAREZ LUGRÍS, A. (eds.) *Estudios sobre la traducción: teoría, didáctica, profesión*. Colección Traducción & Paratraducción. Vol. 1. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2005, p. 59-82. Capítulo dispoñible en rede: <<http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/YUSTEFRIASJOSEparatraduccion.pdf>>.





# Instrumenta

**Ortografía técnica nos textos franceses (III). Os símbolos (segunda parte).**  
José Yuste Frías

**Aplicacións da lexicografía bilingüe baseada en córpora na elaboración do *Dicionario CLUVI inglés-galego*.**

Xavier Gómez Guinovart, Eva Díaz Rodríguez, Alberto Álvarez Lugrís



## ORTOGRAFÍA TÉCNICA NOS TEXTOS FRANCESES (III): OS SÍMBOLOS (SEGUNDA PARTE)

**José Yuste Frías**

Universidade de Vigo

[jyuste@uvigo.es](mailto:jyuste@uvigo.es)

<http://webs.uvigo.es/jyuste/index.html>

[Recibido: 30/9/08; aceptado: 14/11/08]

### Resumo

Na terceira entrega (Yuste Frías 2005) desta serie de artigos sobre ortografía técnica nos textos franceses, José Yuste Frías ofreceu unha sucinta introdución ó concepto de «símbolo» en tradución para diferenciar claramente os símbolos da escrita poética, onde a imaxinación é a raíña, dos símbolos da escrita braquigráfica na redacción de textos científicos e técnicos, onde impera a razón. Nesta cuarta entrega, dedicada á escritura correcta dos símbolos do Sistema Internacional de Unidades (SI), o autor céntrase nos símbolos con clara vocación universal que afectan as ciencias e técnicas, e aqueles cun valor interpretativo tan único e determinado como únicas, fixas e invariables son as súas grafías con vistas a favorecer, simplificar e asegurar o intercambio global de información científica e técnica de forma abreviada, precisa e exacta. Para a lectura en pantalla da edición dixital deste artigo, o lector debe ter en conta que a escrita incorrecta dos símbolos do SI aparece en vermello, mentres que a escrita correcta, sempre en verde.

**Palabras clave** Ortografía técnica nos textos franceses, ortotipografía para tradutores, escritura braquigráfica e tradución, símbolos científicos e técnicos, Sistema Internacional de Unidades (SI).

### Abstract

In the third part (Yuste Frías 2005) of this series of papers on technical orthography in French texts, José Yuste Frías presented a brief introduction to the concept of “symbol” in translation, clearly differentiating symbols in poetic writing —where imagination rules— from brachygraphic symbols in scientific and technical writing —where reason comes first. In this fourth part, devoted to the correct writing of the symbols in the International System of

Units (SI), the author focuses both on symbols with a clear universal intent that are used in scientific and technical disciplines, and on symbols whose interpretive value is unique and definite in the same way as unique, fixed and invariable are their graphic form in order to facilitate, simplify and ensure a global exchange of scientific and technical information in a brief, precise and exact form. The reader of the electronic version of this paper must bear in mind that the incorrect writing of symbols is shown in red, while the correct form is always shown in green.

**Key words** Technical orthography in French texts, orthotypography for translators, brachygraphic writing and translation, scientific and technical writing, International System of Units (SI).

Como poderá comprobar o lector atento aos números publicados por esta revista galega de tradución que se chama *Viceversa*, a serie de artigos que titulei no seu día *Ortografía técnica nos textos franceses* ocúpase da importancia esencial que para a revisión e corrección de textos ten a competencia redactora do tradutor en escritura braquigráfica. Tal e como viñen facendo nos tres artigos anteriores a este (V. Yuste Frías, 1999, 2001 e 2005), o obxectivo primordial desta serie de artigos é presentar detalles esenciais da unidade didáctica titulada «escritura braquigráfica y traducción» do programa da materia *Ortotipografía para traductores*<sup>1</sup> que imparto na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo.

Na terceira entrega desta serie de artigos (Yuste Frías, 2005) limiteime a dar unha moi sucinta introdución ao concepto de «símbolo» en tradución para diferenciar claramente os símbolos da escritura poética, onde a imaxinación é raíña, dos símbolos da escritura braquigráfica na redacción de textos científicos e técnicos, onde impera a razón. Os profesionais da tradución expoñémonos constantemente a necesidade de contextualizar sempre o símbolo nos procesos de comunicación tradutora porque non é o mesmo un símbolo en textos científicos e técnicos que un símbolo en textos non científicos nin técnicos expresado a través dunha imaxe material ou mental. Se o símbolo científico ou técnico ten unha vocación esencialmente universal, o símbolo artístico, poético ou literario, moi ao contrario do que todo o mundo adoita pensar, non é universal. Un dos principais obxectivos da miña docencia en terceiro ciclo e posgrao é acabar co tópico da suposta universalidade do símbolo por antonomasia á hora de utilizar a imaxe para comunicar en papel ou en pantalla creacións artístico-poético-literarias da máis variada índole, demostrando que son necesarias e imprescindibles as (para)traducións do símbolo e da imaxe cando se pretende traducir dun país a outro, dunha lingua a outra,

---

<sup>1</sup> Consúltese en rede <http://webs.uvigo.es/jyuste/OrtotipografiaJoseYUSTEFRIAS.pdf> o programa detallado da materia.



dunha cultura a outra... dun mercado a outro. Na era dixital do mercado global da tradución, símbolo e imaxe xa non poden concibirse como «ilustracións» que simplemente «acompañan» ao texto «subordinado», senón como auténticas producións paratextuais que constitúen, cada día máis, parte esencial dos reais encargos de tradución profesional de textos con imaxe<sup>2</sup> publicados no tradicional soporte papel ou no soporte multimedia por excelencia: a pantalla. Nos estudos universitarios sobre tradución algúns somos cada día máis conscientes de que se impón unha pedagogía da tradución que forme e oriente «o sentido da mirada» do futuro tradutor profesional para, dunha vez por todas, empezar a pensar en traducir os aspectos simbólicos implícitos na imaxe tan omnipresente no actual mercado profesional da tradución. O acto de percibir unha imaxe non é algo universal senón que é o resultado de todo un proceso cultural, por conseguinte, a imaxe non é universal e, como o símbolo nos textos non científicos nin técnicos, tampouco escapa á maldición de Babel (Cf. Yuste Frías, 2008: 142-143 e 149-151).

Tanto neste artigo como no seguinte<sup>3</sup>, voume centrar exclusivamente nos símbolos con clara vocación universal que afectan ás ciencias e técnicas, aqueles cuxo valor interpretativo é tan único e determinado como son únicas, fixas e invariables as súas grafías con vistas a favorecer, simplificar e asegurar o intercambio global de información científica e técnica de forma abreviada, precisa e exacta. Empezarei esta cuarta entrega, dedicada aos símbolos do Sistema Internacional de Unidades (SI), coa enumeración das regras básicas de escritura universal de todos os símbolos en textos científicos e técnicos.

### 1. Regras básicas da escritura universal dos símbolos

O tradutor de textos científicos e técnicos debe ser sempre consciente de que existe unha grafía internacional dos símbolos que obedece a catro grandes regras xerais de escritura dos símbolos que, sen máis dilación, paso a explicitar a continuación:

1. Os símbolos nos textos científicos e técnicos son abreviacións pero non abreviaturas, por iso escribíense sempre sen punto

---

<sup>2</sup> Desde 1998, todos os meus cursos de doutoramento centráronse na lectura, interpretación e tradución das estruturas simbólicas dos imaxinarios presentes nas entidades iconotextuais formadas pola parella mestiza texto/imaxe tanto en papel como en pantalla. Contemplado dentro do programa doutoral con mención de calidade que dirixe, xestiona e coordina o Grupo de Investigación T&P da Universidade de Vigo e que leva o seu mesmo nome, **TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN (T&P)**, consúltese en rede o programa detallado da cuarta edición do meu curso de doutoramento titulado *Símbolo e imaxe en tradución publicitaria*: [http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/YUSTEFRIAS\\_07\\_09\\_Para\\_Web/YusteFrias\\_07\\_09.pdf](http://webs.uvigo.es/paratraduccion/paratraduccion/YUSTEFRIAS_07_09_Para_Web/YusteFrias_07_09.pdf).

<sup>3</sup> Que será a quinta entrega da serie e no que, co título *Ortografía técnica nos textos franceses III: os símbolos (terceira parte)*, tratarei os símbolos dos elementos químicos; os símbolos das unidades monetarias dos países; os símbolos dos nomes das linguas do mundo; os símbolos dos nomes dos países do mundo e os símbolos das constelacións do universo.

abreviativo. O símbolo internacional de «litro(s)», *litre(s)* en francés, é **l** e non **L**. Esta última é a abreviatura utilizada en francés para significar a *largeur* na escritura braquigráfica de textos técnicos e a abreviatura utilizada en español para significar «letra», «libro», «línea» o «lugar», segundo os casos, na escritura das abreviaturas bibliográficas.

2. Os símbolos nos textos científicos e técnicos escribíense sempre cunha grafía única, fixa e invariable, válida para todas as linguas do mundo, por iso se chaman «símbolos internacionais». Algúns exemplos: a grafía do símbolo internacional de «hora(s)», *heure(s)* en francés, é sempre **h** e non **H**; a grafía do símbolo internacional de «kilogramo(s)», *kilogramme(s)* en francés, é sempre **kg** e non **kgs**, **Kg**, **Kgs**, **KG** nin **KGS**; a grafía do símbolo internacional de «kilómetro(s)», *kilomètre(s)* en francés, é sempre **km** e non **kms**, **Km**, **Kms**, **KM** nin **KMS**. Ata tal punto é fixa e invariable a grafía dun símbolo internacional que cando todo o texto está escrito en maiúscula a grafía segue sendo sempre a mesma por moi «minúscula» que sexa. Velaquí un exemplo francófono desta segunda regra xeral para cada símbolo internacional anteriormente mencionado:
  - *LA CONFÉRENCE EST À 10 h 30, SALLE POLYVALENTE*
  - *PERDRE 10 kg SANS AUCUN EFFORT*
  - *IL FAUT MARCHER 3 À 4 km CHAQUE JOUR*
3. A grafía dos símbolos nos textos científicos e técnicos non admite nunca morfema de plural, o cal implica que **km** e é o símbolo internacional tanto de *quilómetro* como de *quilómetros*.
4. Entre o símbolo internacional e o elemento a que afecta debe mediar sempre<sup>4</sup> nos textos científicos e técnicos o chamado «espazo fixo inseparable»<sup>5</sup> ou o que a cultura tipográfica francesa chama *une espace insécable*, e nunca o chamado «espazo normal» que en francés recibe o nome de *une espace sécable (justifiante)*. Todo iso para evitar sempre a separación dos dous elementos (cifra e símbolo) ao final de liña e atoparse un nunha liña e o outro noutra.

---

<sup>4</sup> Excepto nas medidas de ángulo plano onde os símbolos de grao (°), minuto (') e segundo ("), se pegan á cifra correspondente.

<sup>5</sup> Para saber como inserir un «espazo fixo e inseparable» coa axuda dun tratamento de textos, véxase Yuste Frías, [2005](#).

## 2. O Sistema Internacional de Unidades (SI)

O CIPM (Comité Internacional de Pesas e Medidas)<sup>6</sup> e a antiga comisión SUN<sup>7</sup> (Símbolos, Unidades e Nomenclatura) da UIPPA<sup>8</sup> (*Union Internationale de Physique Pure et Appliquée* [Unión Internacional de Física Pura e Aplicada]) crearon o SI (Sistema Internacional de Unidades) en 1960 e foi aceptado pola ISO (Organización Internacional de Normalización)<sup>9</sup>, a CEI (Comisión Electrotécnica Internacional), as normas UNE (Una Norma Española) e as normas AFNOR (Asociación Francesa de Normalización).

O *sistema internacional de unidades* chamábase antes *sistema métrico decimal*. Era un sistema que se estableceu en Francia co fin de liquidar os dous grandes inconvenientes que presentaban as antigas medidas: unidades co mesmo nome variaban dunha provincia a outra; as subdivisións das diferentes medidas non eran decimais, o cal representaba grandes complicacións para o cálculo. Tratábase de crear un sistema simple e único de medidas que puidese reproducirse con exactitude en calquera momento e en calquera lugar, con medios dispoñibles para calquera persoa. Tal e como se conta no breve percorrido histórico do SI que publica o BIPM no seu sitio web (<http://www.bipm.org/fr/si/history-si/>) empezouse a denominar «sistema métrico» a un conxunto de unidades de medida definidas rigorosamente e de valor universal. Francia foi o primeiro país en que se instituíu este sistema pola lei de 18 xerminal Ano III (7 de abril de 1795). A lei de 19 frimario Ano VIII (10 de decembro de 1799) deu valor aos *patróns* (os *étalons* en francés) de platino do metro e do quilogramo depositados nos arquivos nacionais da República Francesa en París o 22 de xuño de 1799. En 1837 (lei de 4 de xullo) o sistema métrico foi declarado obrigatorio en Francia a partir do 1 de xaneiro de 1840 (os tres anos que separaban a lei da súa aplicación estaban destinados a permitir aos usuarios afacerse ás novas unidades e transformar os seus instrumentos). Na forma en que estaba concibido nas leis de xerminal Ano III e de frimario Ano VIII, o sistema métrico só definía un número limitado de unidades. A lei de 2 de abril de 1919 estendía o sistema métrico ás unidades de resistencia eléctrica, de intensidade, etcétera, mentres que a lei de 26 de xullo de 1919 establecía ademais as unidades secundarias (superficie, volume, potencia, etc.). Paralelamente a esta evolución dos sistemas de medida en Francia, outros países adoptaron o sistema métrico francés (Holanda en 1816, España en 1849 e, a partir de 1860,

---

<sup>6</sup> Máis coñecido polas siglas internacionais BIPM (*Bureau International des Poids et Mesures*).

<sup>7</sup> Desde 1978 comisión SUNAMCO (*Symbols, Units, Nomenclature, Atomic Masses & Fundamental Constants*).

<sup>8</sup> En inglés IUPAP (*International Union of Pure and Applied Physics*).

<sup>9</sup> ISO non é un acrónimo, aínda que poida interpretarse como *International Standardization Organization*. Para denominar a esta organización elixiuse o prefixo grego «isos» porque significa «igual en calquera respecto: número, tamaño, forza, valor, etc.», tal e como sucede coas palabras «isotermo», «isobara», etc.

a maioría dos países occidentais). O 20 de maio de 1875 foi fundada unha Oficina Internacional de Pesos e Medidas por unha convención internacional, chamada *Convención do Metro*, cuxa sede foi instalada no Parc de Saint-Cloud en Sèvres, dentro dun edificio maxestuoso que xa tiña máis de douscentos anos: o *pavillon de Breteuil*. A súa misión era construír e conservar os patróns de medida e comparalos cos patróns nacionais dos diferentes Estados que se adheriron á Convención do Metro. En 1889, os patróns definitivos do metro e do quilogramo foron depositados nas bóvedas do *pavillon de Breteuil*, un edificio emblemático inaugurado por Luís XIV o 11 de agosto de 1672, tal e como reza a historia deste edificio que tamén se pode ler no sitio web do BIPM (<http://www.bipm.org/fr/bipm/history/>).

### 3. A escritura dos símbolos do Sistema Internacional de Unidades (SI)

3.1. Á parte de rexerse polas catro regras xerais mencionadas ao principio deste artigo, a escritura dos símbolos das sete unidades básicas do sistema internacional de unidades (SI) (*metro*<sup>10</sup>, *quilogramo*<sup>11</sup>, *segundo*<sup>12</sup>, *amperio*<sup>13</sup>, *kelvin*<sup>14</sup>, *mol*<sup>15</sup> e *candea*<sup>16</sup>) así como a dos seus múltiplos e os seus submúltiplos debe respectar en todo momento a grafía internacional establecida porque é sempre a mesma, fixa e inmutable, en todas as linguas do mundo. Así, por

---

<sup>10</sup> O *metro* (m) [*Le mètre* en francés] é a lonxitude do traxecto percorrido no baleiro pola luz durante 1/299.792.458 de segundo (Cf. a definición da unidade básica de lonxitude, o [metro](#), dada polo BIPM).

<sup>11</sup> O *quilogramo* (kg) [*Le kilogramme* en francés] é a unidade de masa; é igual á masa do prototipo internacional do quilogramo (Cf. a definición da unidade básica de masa, o [quilogramo](#), dada polo BIPM).

<sup>12</sup> O *segundo* (s) [*La seconde* en francés] é a duración de 9.192.631.770 períodos da radiación correspondente á transición entre os dous niveis hiperfinos do estado fundamental do átomo de cesio 133 (Cf. a definición da unidade básica de tempo, o [segundo](#), dada polo BIPM).

<sup>13</sup> O *amperio* ou *ampere* (A) [*L'ampère* en francés] é a intensidade dunha corrente constante que, mantida en dous condutores paralelos, rectilíneos, de lonxitude infinita, de sección circular despreziable e colocados a unha distancia dun metro o un do outro no baleiro, produce entre estes dous condutores unha forza igual a  $2 \times 10^{-7}$  N por metro de lonxitude (Cf. a definición da unidade básica da corrente eléctrica, o [amperio](#), dada polo BIPM).

<sup>14</sup> O *kelvin* (K), [*Le kelvin* en francés] unidade de temperatura termodinámica, é a fracción 1/273,16 da temperatura termodinámica do punto tripla da auga (Cf. a definición da unidade básica de temperatura termodinámica, o [kelvin](#), dada polo BIPM).

<sup>15</sup> O *mol* (mol) [*La mole* en francés] é a cantidade de sustancia dun sistema que contén tantas entidades elementais como átomos hai en 0,012 kg de carbono 12. Cando se emprega o mol, as entidades elementais deben ser especificadas e poden ser átomos, moléculas, ións, electróns, outras partículas ou agrupamentos especificados de tales partículas (Cf. a definición da unidade básica de cantidade de materia, o [mol](#), dada polo BIPM).

<sup>16</sup> A *candea* (cd) [*La candela* en francés] é a intensidade luminosa, nunha dirección dada, dunha fonte que emite unha radiación monocromática de frecuencia  $540 \times 10^{12}$  Hz e cuxa intensidade radiante, nesta dirección, é 1/683 W por estereorradián (Cf. a definición da unidade básica de intensidade luminosa, a [candea](#), dada polo BIPM).

exemplo, cando se escriben as horas con cifras<sup>17</sup>, a escritura do símbolo internacional do SI para a *hora* é sempre **h** en todos os idiomas do mundo e nunca **H**, que adoita ser o erro máis frecuentemente cometido en cada lingua e que en realidade corresponde ao símbolo internacional da unidade de inductancia *henry*<sup>18</sup>. As aberrantes grafías **H**, **Hs.**, **hrs**, **hrs.** tampouco son símbolos internacionais do SI para escribir a *hora*. Por outra banda, xa que menciono detalles sobre a correcta escritura do símbolo da hora, cómpre lembrar aquí e agora, que cando se escribe a hora con cifra nun tratamento de textos, débese teclear a cifra seguida dun espazo fixo e inseparable<sup>19</sup> e a continuación o símbolo internacional **h** que, á súa vez, vai seguido doutro espazo fixo e inseparable se na escritura da hora se vai a indicar tamén os minutos. Así, a grafía correcta para escribir en cifra a hora<sup>20</sup> de *vingt heures quarante cinq* («as oito menos cuarto da tarde») é: 20 **h** 45 e non 20**H**45, 20 **H.** 45 o 20**hrs** 45.

3.2. Hai que ter moi en conta que os símbolos internacionais do SI se escriben sempre en minúscula se derivan de nomes comúns<sup>21</sup> e con maiúscula se derivan de nome propios<sup>22</sup>: así, por exemplo, escríbese **m** para *metro*, pero **N** para *newton*.

3.3. Os símbolos internacionais do SI só se empregan se van precedidos dun número escrito en cifras: 50 **g** e non *cinquante g*. Se o número está escrito en letra, non se usa o símbolo e escríbese a unidade con todas as súas letras, podendo tomar a marca de plural se fose necesario:

- *Il blanchit des tonnes d'argent sale*
- *Il parcourut trente kilomètres en six heures*

3.4. Todo tradutor de textos científicos e técnicos debe ser consciente de que xamais pode iniciarse unha frase coa escritura dun símbolo internacional do SI illado, sempre haberá unha cifra antes.

3.5. En canto ao tamaño ou tipo de letra con que deben escribirse os símbolos do SI o tradutor de textos científicos e técnicos debe saber que sempre deben grafarse en caracteres redondos, é dicir, rectos ou normais; non se admite a letra cursiva nin tampouco debe escribirse con versalitas, versais ou negriña aínda que o resto das letras que rodeen os símbolos do SI aparezan escritas de

---

<sup>17</sup> A hora escríbese con cifras cando indica o tempo investido nunha competición ou o momento en que algo ha de realizarse.

<sup>18</sup> Un *henry* (**H**) é a inductancia eléctrica dun circuíto pechado no que se produce unha forza electromotriz de 1 V, cando a corrente eléctrica que percorre o circuíto varía uniformemente a razón dun ampere por segundo.

<sup>19</sup> Para saber como inserir un «espazo fixo e inseparable» coa axuda dun tratamento de textos, véxase Yuste Frías, 2005.

<sup>20</sup> Canto á puntuación das horas na escrita con cifra, cómpre comentar que a ISO recomenda empregar os dous puntos, e non o punto, cando se escriben horarios dixitais: as 20:45.

<sup>21</sup> Cando o símbolo de *litro* (**l**) pode chegar a confundirse co dígito **1**, pódese usar a maiúscula **L**.

<sup>22</sup> Cando un símbolo de dúas letras provén dun nome propio, a inicial é maiúscula. Por exemplo **Pa** para *pascal* e **Hz** para *hertz*.

calquera dos xeitos mencionados.

3.6. Os múltiplos e submúltiplos das unidades constrúense coa axuda de prefixos que proveñen de catro linguas:

- do grego: *exa-*, *péta-*, *téra-*, *giga-*, *méga-*, *kilo-*, *hecto-*, *déca-*, *micro-* e *nano-*
- do latín: *déci-*, *centi-* e *milli-*
- do danés: *femto-* e *atto-*
- e do español: *pico-*

Todos estes prefixos únense ás unidades sen espazo nin guión: décalitre, kilomètre, milligramme. Por conseguinte, o símbolo do prefixo tamén se xustapón directamente ao símbolo da unidade:

- **c** (*centi*) + **g** (*gramme*) = **cg** (*centigramme*)
- **k** (*kilo*) + **g** (*gramme*) = **kg** (*kilogramme*)
- **G** (*giga*) + **Hz** (*hertz*) = **GHz** (*gigahertz*)

Os símbolos dos prefixos que indican os múltiplos das unidades escríbense con maiúscula, excepto *déca* (**da**), *hecto* (**h**) e *kilo* (**k**), mentres que os símbolos dos prefixos que indican os submúltiplos das unidades escríbense con minúscula. A continuación, acompañados dos factores numéricos decimais polos que se multiplica a unidade, os prefixos dos múltiplos e submúltiplos escritos en francés e a grafía internacional correcta dos símbolos correspondentes, presento unha táboa dos múltiplos e submúltiplos decimais das unidades SI coa súa expresión numérica en cifra e a súa correspondente lectura interpretativa na lingua francesa entre parénteses:

**Cadro 1. Táboa dos múltiplos e submúltiplos decimais das unidades SI**

Expresión numérica	Factor	Prefixo	Símbolo
1 000 000 000 000 000 000 000 000 (un quadrillion de fois plus grand)	10 <sup>24</sup>	yotta	Y
1 000 000 000 000 000 000 000 000 (mille trillions de fois plus grand)	10 <sup>21</sup>	zetta	Z
1 000 000 000 000 000 000 000 (un trillion de fois plus grand)	10 <sup>18</sup>	exa	E
1 000 000 000 000 000 000 (mille billions de fois plus grand)	10 <sup>15</sup>	péta	P
1 000 000 000 000 (un billion de fois plus grand)	10 <sup>12</sup>	téra	T
1 000 000 000 (un milliard de fois plus grand)	10 <sup>9</sup>	giga	G
1 000 000 (un million de fois plus grand)	10 <sup>6</sup>	méga	M
1 000 (mille fois plus grand)	10 <sup>3</sup>	kilo	k
100 (cent fois plus grand)	10 <sup>2</sup>	hecto	h

10 (dix fois plus grand)	$10^1$	déca	da
0,1 (un dixième ou dix fois plus petit)	$10^{-1}$	déci	d
0,01 (un centième ou cent fois plus petit)	$10^{-2}$	centi	c
0,001 (un millième ou mille fois plus petit)	$10^{-3}$	mili	m
0,000 001 (un millionième ou un million de fois plus petit)	$10^{-6}$	micro	$\mu$
0,000 000 001 (un milliardième un milliard de fois plus petit)	$10^{-9}$	nano	n
0,000 000 000 001 (un billionième ou un billion de fois plus petit)	$10^{-12}$	pico	p
0,000 000 000 000 001 (un millibillionième ou mille billions de fois plus petit)	$10^{-15}$	femto	f
0,000 000 000 000 000 001 (un trillionième ou un trillion de fois plus petit)	$10^{-18}$	atto	a
0,000 000 000 000 000 000 001 (un millitrillionième ou mille trillions de fois plus petit)	$10^{-21}$	zepto	z
0,000 000 000 000 000 000 000 001 (un quatrillionième ou un quatrillion de fois plus petit)	$10^{-24}$	yocto	y

Para terminar cos símbolos do Sistema Internacional de Unidades (SI) velaquí unha táboa dos símbolos das unidades SI moi comúns na redacción de textos científicos e técnicos franceses, coa designación correspondente en francés de cada unidade:

**Cadro 2. Táboa dos símbolos das unidades SI**

Unidade	Símbolo
ampère	A
ampère par mètre	A/m
ampère-heure	Ah
are	a
bar	bar
barn	b
becquerel	Bq

Unidade	Símbolo
calorie	cal
candela	cd
candela par mètre carré	cd/m <sup>2</sup>
centiare	ca
centigramme	cg
centilitre	cl
centimètre	cm
coulomb	C
coulomb par kilogramme	C/kg
décagramme	dag
décalitre	dal
décamètre	dam
décibel	dB
décigramme	dg
décilitre	dl
décimètre	dm
degré Baumé ( <i>acidité</i> )	°B
degré Celsius ( <i>température</i> )	°C
degré d'angle	°
degré Fahrenheit ( <i>température</i> ) <sup>23</sup>	°F
électronvolt	eV
farad	F
gal	Gal
grade ( <i>ou gon</i> )	gon
gramme	g
gray	Gy
hectare	ha
hectogramme	hg
hectolitre	hl
hectomètre	hm
hectoPascal	hPa
hectowatt	hW
henry	H
hertz	Hz
heure	h
joule	J
joule par kelvin	J/K

<sup>23</sup> Tanto na grafía do símbolo de graos Fahrenheit (°F) como na do símbolo de graos Celsius (°C) e na do símbolo de graos Baumé (°B) o símbolo de grao (°) vai sempre pegado ás letras F, C e B, respectivamente, formando con elas novos símbolos, separándose da cifra con espazo fixo e inseparable: **37 °C**. Se non aparecen as letras F, C o B, o signo de grao (°)xúntase á cifra: **37°**.



Unidade	Símbolo
joule par kilogramme-kelvin	J/(kg-K)
jour	d ou j
kelvin ( <i>température absolue</i> )	K
kiloampère	kA
kilogramme	kg
kilogramme par mètre	kg/m
kilogramme par mètre carré	kg/m <sup>2</sup>
kilogramme par mètre cube	kg/m <sup>3</sup>
kilohertz	kHz
kilojoule	kJ
kilomètre	km
kilomètre para heure	km/h
kiloctet	ko
kilopascal	kPa
kilovolt	kV
kilovoltampère	kVA
kilowatt	kW
kilowattheure	kWh
litre <sup>24</sup>	l
lux	lx
mégahertz	MHz
mégajoule	MJ
mégamètre	Mm
mégaoctet	Mo
mètre	m
mètre carré	m <sup>2</sup>
mètre cube	m <sup>3</sup>
mètre par seconde	m/s
mètre cube par seconde	m <sup>3</sup> /s
microgramme	µg
micromètre	µm
microseconde	µs
milliampère	mA
milligramme	mg
millilitre	ml
millimètre	mm
milliseconde	ms
millivolt	mV

<sup>24</sup> Dado que nos programas informáticos de tratamento de textos a cifra 1 (un) ten unha escritura que pode chegar a confundirse coa letra L en minúscula (l), recoméndase grafar cun L en maiúscula o símbolo do litro para non confundilo neses casos coa cifra 1.

Unidade	Símbolo
minute ( <i>angle</i> )	'
minute ( <i>temps</i> )	min
mole	mol
newton	N
newton-mètre	N·m
newton par mètre	N/m
octet	o
ohm	$\Omega$
pascal	Pa
pascal-seconde	Pa·s
radian	rad
radian par seconde	rad/s
radian para seconde carrée	rad/s <sup>2</sup>
seconde ( <i>angle</i> )	"
seconde ( <i>temps</i> )	s
siemens	S
sievert	Sv
stéradian	sr
stère	st
tesla	T
tex	tex
tonne	t
tour	tr
tour par minute	tr/min
tour par seconde	tr/s
unité de masse atomique	u
volt	V
volt par mètre	V/m
voltampère	VA
watt	W
watt par mètre carré	W/m <sup>2</sup>
watt par mètre-kelvin	W/(m·K)
wattheure	Wh
weber	Wb

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUREAU INTERNATIONAL DES POIDS ET MESURES (BIPM) *Site web officiel du BIPM. Version française*, París: BIPM <http://www.bipm.org/>
- YUSTE FRÍAS, J. (1999) «Ortografía técnica nos textos franceses (I): as abreviaturas», *Viceversa*, 5: 63-74. Artículo impreso dispoñible na rede: <http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias%201999d.pdf>
- (2001) «Ortografía técnica nos textos franceses (II): as siglas e os acrónimos», *Viceversa*, 6: 161-192. Artículo impreso dispoñible na rede: <http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias%202001d.pdf> e <http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/files/6/acronimos.pdf>
- (2005) «Ortografía técnica nos textos franceses (III): os símbolos (primeira parte)» *Viceversa*, 11 (2005): 173-181. Artículo impreso dispoñible na rede: <http://webs.uvigo.es/jyuste/JoseYusteFrias2005nh.pdf> e <http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/num11.htm>
- (2008) «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada» *PLP Pensar La Publicidad. Revista internacional de investigaciones publicitarias*, vol. II, n.º 1 (2008): 141-170. Artículo impreso dispoñible na rede: <http://webs.uvigo.es/paratraduccion/JoseYusteFrias2008.pdf>



**APLICACIÓNS DA LEXICOGRAFÍA BILINGÜE  
BASEADA EN CÓRPORA NA ELABORACIÓN DO DICCIONARIO  
CLUVI INGLÉS-GALEGO**

**Xavier Gómez Guinovart, Eva Díaz Rodríguez, Alberto Álvarez Lugrís**

Universidade de Vigo

xgg@uvigo.es, eva.diaz@uvigo.es, alugris@uvigo.es

<http://sli.uvigo.es>

[Recibido: 20/9/08; aceptado: 17/10/08]

**Resumo**

Neste artigo presentamos a segunda edición (2008) do Dicionario CLUVI Inglés-Galego, un dicionario bilingüe de traducións contextualizadas que se está a desenvolver a partir dos datos do Corpus CLUVI (Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo). O Dicionario CLUVI Inglés-Galego constitúe o primeiro dicionario baseado en córpora da lexicografía galega. Todas as palabras inglesas que aparecen nas súas entradas están documentadas nos textos en inglés traducidos ao galego recompilados no corpus paralelo CLUVI. Alén diso, todas as traducións galegas recollidas no dicionario para esas palabras son traducións reais identificadas nas versións galegas dos textos ingleses do corpus. Finalmente, para cada tradución identificada, o dicionario fornece un exemplo real do seu uso tal como está documentado no corpus. Desde o ano 2005, está dispoñible na web, no enderezo <http://sli.uvigo.es/diccionario>.

**Palabras clave:** dicionario CLUVI inglés-galego, corpus CLUVI, elaboración de dicionarios

**Abstract**

This paper presents the second edition (2008) of the English-Galician CLUVI Dictionary, a corpus-based dictionary of contextual translations which is being elaborated from data in the CLUVI Corpus (Linguistic Corpus of the University of Vigo). The English-Galician CLUVI dictionary is the first corpus-based dictionary in the history of Galician lexicography. Each and every English word in an entry is documented in the English texts translated into Galician that are compiled in the CLUVI corpus. Besides, all Galician translations included in the dictionary as equivalences of the English entries are real

translations identified in the Galician version of the English texts in the corpus. Finally, for every translation offered, the dictionary presents a real example of its usage as documented in the corpus. The dictionary is available since 2005 at <http://sli.uvigo.es/diccionario>.

**Key words:** CLUVI English-Galician dictionary, corpus CLUVI, dictionary making

### Introdución

O *Diccionario CLUVI Inglés-Galego* (Gómez Guinovart et al., 2008) é un dicionario baseado na colección de textos ingleses traducidos ao galego que forma parte do *Corpus CLUVI* (Gómez Guinovart, 2003) e constitúe, ao noso entender, o primeiro dicionario baseado en córpora da lexicografía galega. Todas as palabras inglesas que aparecen nas súas entradas están documentadas nos textos en inglés traducidos ao galego recompilados no corpus paralelo CLUVI. Alén diso, todas as traducións galegas recollidas no dicionario para esas palabras son traducións reais identificadas nas versións galegas dos textos ingleses do corpus. Finalmente, para cada tradución identificada, o dicionario fornece un exemplo real do seu uso tal como está documentado no corpus. Desde o ano 2005, está dispoñible na web, no enderezo <http://sli.uvigo.es/diccionario>. A primeira edición do dicionario, na súa versión 1.5 (2006) alcanzaba as 6.677 entradas e 10.807 traducións. A segunda edición, dispoñible desde setembro de 2008, incorpora ao dicionario un maior número de entradas e equivalencias tiradas do Corpus CLUVI (20.000 entradas con 30.000 traducións e 60.000 exemplos), ao tempo que amplía os datos lexicográficos contidos nos artigos con información sobre americanismos e variantes ortográficas e con notas de interese gramatical, traditolóxico e normativo. O obxectivo destes engadidos é que a ferramenta resultante poida ser realmente útil tanto na docencia do inglés como na tradución inglés-galego. Aínda que as entradas desta obra están redactadas só na dirección de tradución inglés-galego, o sistema de busca deseñado permite recuperar tamén as entradas a partir das súas traducións ao galego, converténdose así tamén nun dicionario galego-inglés. A editorial Reverso ten previsto publicar a versión impresa desta segunda edición do dicionario a comezos de 2009.

Neste artigo imos presentar as principais características desta nova edición do *Diccionario CLUVI inglés-galego*, así como as técnicas empregadas para a súa elaboración a partir do corpus de traducións CLUVI.

### Antecedentes

A orientación á investigación aplicada baseada en córpora textuais está cada vez máis consolidada como unha metodoloxía frutífera para a descrición e análise dos fenómenos lingüísticos en practicamente todos os seus aspectos. O estudo da lingua a través dos córpora permite achegarse dunha maneira em-

pírica ao uso real da linguaxe no seu contexto. A análise das unidades léxicas dun corpus textual permite observar dun modo moi realista a súa potencialidade semántica, a súa frecuencia de uso, a súa combinatoria e, nos córpora paralelos, as súas posibles traducións.

O primeiro caso de éxito na introdución do uso de córpora textuais informatizados na práctica lexicográfica débese á Universidade de Birmingham e á editorial Collins, promotora do dicionario *Cobuild* (Sinclair, 1987), cuxa primeira edición data de 1987. Naquela altura, o proxecto Cobuild supuxo unha grande innovación, xa que por vez primeira utilizaba un corpus representativo de textos para a elaboración dun dicionario dunha lingua, neste caso, do inglés contemporáneo. Tralo éxito do Cobuild, a metodoloxía de traballo da lexicografía baseada en córpora foi seguida por outras grandes editoriais, como Oxford University Press, Longman e Larousse (que colaboraron na elaboración do British National Corpus) e Cambridge University Press.

No caso do español, podemos ver exemplos recentes da aplicación desta metodoloxía no dicionario publicado pola editorial SGEL a partir do corpus *Cumbre* (Sánchez, 2001) ou no dicionario de colocacións *Redes* (Bosque, 2004) baseado nun corpus xornalístico de 250 millóns de palabras da editorial SM. A metodoloxía de traballo da lexicografía baseada en córpora estase a utilizar tamén para o catalán na elaboración por parte do IEC do *Diccionari descriptiu de la llengua catalana* baseado no Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana (Rafel, 1997). En Galicia, o corpus de referencia do galego denominado *Tesouro Informatizado da Lingua Galega* (Santamarina, 2003) constitúe a base do dicionario de uso da lingua galega dirixido polo profesor Antón Santamarina, en fase de preparación; e o corpus paralelo CLUVI, elaborado no Seminario de Lingüística Informática da Universidade de Vigo, é a fonte no que se alicerza o *Dicionario CLUVI inglés-galego*, obxecto deste artigo.

### **Do corpus ao dicionario**

O Corpus CLUVI está formado por un conxunto de córpora textuais paralelos de diversos rexistros especializados da lingua galega contemporánea que suman uns 22 millóns de palabras. As traducións na combinación inglés-galego que forman parte do CLUVI e que serviron de base para o dicionario pertencen ao Corpus UNESCO de divulgación científica inglés-galego-francés-español (3.724.620 palabras), ao Corpus LOGALIZA de localización de software inglés-galego (2.375.157 palabras), ao Corpus TECTRA de textos literarios inglés-galego (1.476.020 palabras) e ao Corpus VEIGA de subtitulación de cinema inglés-galego (78.032 palabras), un subconxunto textual do CLUVI que ascende a uns 8 millóns de palabras.

A primeira fase no traballo de elaboración do dicionario foi precisamente a preparación desta fonte textual, a súa codificación informática e a anotación das equivalencias de tradución entre as oracións en inglés e galego dos textos paralelos recompilados. Adoptouse a oración como unidade de tradución de

referencia porque a súa identificación e delimitación se poden automatizar case por completo. Neste sentido, empregamos unha definición de oración de base puramente formal que podería resumirse como “o fragmento de texto situado entre dous puntos ortográficos ou equivalentes (signos de puntuación que supoñan unha pausa maior, como as admiracións e as interrogacións)”. Esta definición ten, por suposto, as súas excepcións e deficiencias, como veremos máis abaixo, pero permítenos desenvolver un traballo máis rápido e cómodo cos textos.

Despois de identificar e etiquetar as oracións dos orixinais e das traducións, establecemos as correspondencias entre as unidades de tradución de ambos os dous grupos de textos, dando lugar así ao que se denomina tecnicamente un corpus paralelo aliñado no nivel da oración. Neste corpus, de forma xeral, a cada unidade do texto orixinal correspóndelle outra unidade do texto traducido. Hai, non obstante, excepcións: as chamadas asimetrías da tradución, que constitúen a principal dificultade para o aliñamento e, en consecuencia, tamén para o tratamento automático da extracción léxica bilingüe a partir do corpus paralelo. As asimetrías de tradución pódense definir como correspondencias non biunívocas e alteracións na orde das unidades de tradución. Se o habitual é que as correspondencias entre orixinal e tradución sexan biunívocas (1:1), abundan os casos nos que esta correspondencia pode ser 1:0, 1:1/2, 1:2, 0:1, etc. Do mesmo xeito, podemos atopar nas traducións fragmentos desprazados, mesmo oracións enteiras que cambian de lugar. A existencia destes fenómenos motivou o uso dunha serie de etiquetas especiais para identificalos e facilitar o traballo de extracción automática de equivalencias léxicas bilingües candidatas a seren lemas do dicionario. A este efecto, unha vez identificados e marcados os casos de omisión, adición e reordenamento, xerouse unha nova copia do corpus no que estas asimetrías se eliminaron, do mesmo xeito que algúns signos de puntuación, os díxitos e as palabras gramaticais con maior índice de frecuencia. Todos estes elementos complican o proceso de extracción léxica ben por seren repetitivos, ben por supoñeren casos de dislocación entre o texto inglés e mais o galego.

Para conseguir que un corpus paralelo etiquetado quede aliñado no nivel da palabra (isto é, para conseguir que se establezan no corpus as equivalencias léxicas de tradución) existen diversos algoritmos estatísticos que traballan con índices de atracción ou asociación léxica e cos datos da coaparición de elementos léxicos nas unidades de tradución bilingües aliñadas. No noso caso, empregamos a ferramenta informática para o aliñamento léxico *NATools* (Simões, 2008). Atopáronse máis detalles sobre proceso de extracción léxica bilingüe automática en Gomez Guinovart e Sacau Fontenla (2005). O resultado obtido da extracción automática é un dicionario bilingüe probabilístico ao que lle cómpre unha revisión manual para mellorar a súa precisión; trátase fundamentalmente de eliminar equivalencias erradas e de engadir outras que, malia estaren documentadas no Corpus *CLUVI*, non se recollen no dicionario



probabilístico por distintas razóns de índole cuantitativo. Para identificar estas ausencias na listaxe inicial de equivalencias, comprobamos a presenza no dicionario de todas as formas léxicas presentes tres ou máis veces nos textos en inglés do corpus, e consultamos os lemarios e as equivalencias ofrecidas por outros repertorios léxicos bilingües de orientación elemental e escolar, como o dicionario bilingüe inglés-catalán da colección *Tutor* de Collins (Saeton e McCann, 2004) ou o dicionario inglés-galego de Xerais (Salgado, 1999).

Tras esta revisión, o lemario da segunda edición do *Dicionario CLUVI Inglés-Galego* recolle todos os lemas que aparecen un mínimo de tres veces no conxunto dos córpora dos que se partiu, ao carón dun conxunto de palabras que consideramos de interese malia posuír unha presenza menor nos textos. En total, esta segunda edición do dicionario contén 20.000 entradas documentadas no corpus, acompañadas de 30.000 traducións e 60.000 exemplos.

### **Microestrutura do dicionario**

Unha vez rematada a fase de selección dos lemas no corpus e de construción da macroestrutura, o proceso de edición do dicionario continuou pola súa microestrutura, é dicir, pola estrutura interna das entradas ou artigos lexicográficos. Deste xeito, engadíronse as categorías gramaticais ás que se pode adscribir cada lema; notas gramaticais e de uso tanto dos lemas ingleses como das traducións galegas, cando era o caso; un exemplo bilingüe para cada unha das traducións fornecidas con cadansúa referencia ao Corpus CLUVI; e, de ser relevante, información sobre os usos fraseolóxicos do lema, un apartado presente en 1 de cada 4 entradas. A información fraseolóxica, que acrecenta o valor deste dicionario, recolle as combinacións lexicalizadas do lema con outra ou outras palabras, acompañadas das súas posibles traducións exemplificadas documentadas no corpus.

O *Dicionario CLUVI Inglés-Galego* editouse integramente no formato XML, respectando unhas normas de codificación abondo sinxelas definidas na súa correspondente DTD (definición do tipo de documento):

```
<!ELEMENT dicionario (entrada+)>
<!ELEMENT entrada (lema, super_cat+)>
<!ELEMENT lema (#PCDATA)>
<!ELEMENT super_cat (categoria, acepcion+)>
<!ELEMENT categoria (#PCDATA)>
<!ELEMENT acepcion (plurilex?, traduccion, exemplo)>
<!ELEMENT traduccion (#PCDATA)>
<!ELEMENT plurilex (#PCDATA)>
<!ELEMENT exemplo (en, gl, fonte)>
<!ELEMENT en (#PCDATA)>
<!ELEMENT gl (#PCDATA)>
<!ELEMENT fonte (#PCDATA)>
```

Esta DTD lese do seguinte xeito: un documento de tipo *dicionario* está formado por un conxunto de entradas; cada entrada inclúe ademais do lema un conxunto de informacións traditolóxicas agrupadas en función das posibles categorías gramaticais do lema. Cada un destes conxuntos (denominados *super\_cat* na DTD) pode conter unha ou máis acepcións, dependendo da polisemia de cada lema en cada categoría gramatical. A información agrupada en cada acepción inclúe a tradución en galego, un exemplo de uso documentado no corpus e, opcionalmente, a expresión plurilexématica (fraseolóxica) da que forma parte o lema na acepción. Por último, cada exemplo consta dun fragmento textual do Corpus CLUVI en inglés, a súa tradución ao galego e a referencia da obra na que se documenta o exemplo. Deste xeito, cada entrada do dicionario pode incluír unha ou máis categorías gramaticais con unha ou máis traducións, sendo codificada internamente como se ilustra a seguir mediante un exemplo:

```

<entrada>
<lema>own</lema>
<super_cat><categoria>transitive verb</categoria>
<acepcion><traducion>ser dono</traducion>
<exemplo><en>One relic hast thou in thy treasury, handed down
from the Moslems who once @owned# Toledo --a box of sandal-
wood containing a silken carpet: </en>
<gl>Tes unha reliquia no teu tesouro, herdada dos musulmáns que
nalgún tempo @foron donos# de Toledo... unha arqueta de pao de
sándalo que contén unha alcatifa de seda.</gl><fonte>ALH (778)</
fonte></exemplo></acepcion>
<acepcion><traducion>posuír</traducion>
<exemplo><en>Kino and Juana came slowly down to the beach
and to Kino's canoe, which was the one thing of value he @owned#
in the world. </en>
<gl>Kino e Juana baixaran de vagar ata a praia e achegáranse á ca-
noa de Kino, que era o único de valor que el @posuía# no mundo.</
gl><fonte>PER (239)</fonte></exemplo></acepcion>
<acepcion><plurilex>own up</plurilex>
<traducion>confesar</traducion>
<exemplo><en>But she did not mind @owning up# to it in the
least; one must admit that.</en>
<gl>Pero alomenos non lle importaba @confesalo#; iso había que
recoñecelo. </gl><fonte>CAR (1083)</fonte></exemplo></acep-
cion></super_cat>
<super_cat><categoria>adjective</categoria>
<acepcion><traducion>propio</traducion>
<exemplo><en>It was about this little kid that wouldn't let any-
body look at his goldfish because he'd bought it with his @own#
money. </en>

```

<gl>Falaba dun neno pequeno que non deixaba ve-lo seu peixe a ninguén porque o mercara co seu @propio# diñeiro.</gl><fonte>VIX (20)</fonte></exemplo></acepcion></super\_cat>  
 <super\_cat><categoria>pronoun</categoria>  
 <acepcion><plurilex>of one's own</plurilex><traducion>de seu</traducion>  
 <exemplo><en>He thought it very possible that Master Randolph's sister was a coquette; he was sure she had a spirit @of her own#; but in her bright, sweet, superficial little visage there was no mockery, no irony.</en>  
 <gl>Considerou que sería moi posible que a irmá de Master Randolph fose unha coqueta. Estaba seguro de que tiña un espírito @de seu#. Mais no seu pequeno, elegante, doce e superficial rostro non había farsa nin ironía ningunha.</gl><fonte>DAI (124)</fonte></exemplo></acepcion></super\_cat>  
 </entrada>

As entradas, codificadas en XML, son convertidas ao formato de impresión do dicionario mediante unha folla de estilo XSL. Así, o exemplo anterior da entrada de *own*, correspóndese coa seguinte presentación impresa:

**own** ■ *transitive verb*

*ser dono* ▶ *One relic hast thou in thy treasury, handed down from the Moslems who once owned Toledo –a box of sandal-wood containing a silken carpet.* Tes unha reliquia no teu tesouro, herdada dos musulmáns que nalgún tempo foron donos de Toledo... unha arqueta de pao de sándalo que contén unha alcatifa de seda. [ALH]

*posuír* ▶ *Kino and Juana came slowly down to the beach and to Kino's canoe, which was the one thing of value he owned in the world.* Kino e Juana baixaran de vagar ata a praia e achegáranse á canoa de Kino, que era o único de valor que el posuía no mundo. [PER]

◆ **own up** *confesar* ▶ *But she did not mind owning up to it in the least; one must admit that.* Pero alomenos non lle importaba confesalo; iso había que recoñecelo. [CAR]

■ *adjective*

*propio* ▶ *It was about this little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money.* Falaba dun neno pequeno que non deixaba ve-lo seu peixe a ninguén porque o mercara co seu propio diñeiro. [VIX]

■ *pronoun*

◆ **of one's own** *de seu* ▶ *He thought it very possible that Master Randolph's sister was a coquette; he was sure she had a spirit of her own; but in her*

*bright, sweet, superficial little visage there was no mockery, no irony.* Considerou que sería moi posible que a irmá de Master Randolph fose unha coqueta. Estaba seguro de que tiña un espírito de seu. Mais no seu pequeno, elegante, doce e superficial rostro non había farsa nin ironía ningunha. [DAI]

Como se pode ver, a microestrutura do *Dicionario CLUVI Inglés-Galego* é semellante á doutros dicionarios bilingües, pero dá-lle máis importancia (e máis espazo) ás traducións dos lemas e aos exemplos de contextualización. Se analizamos detalladamente a estrutura interna dos artigos, podemos reparar en que os seus elementos constituíntes amosan certa variabilidade, reflexo da heteroxeneidade e das irregularidades da lingua inglesa. Así por exemplo, destácanse no dicionario os casos de lemas con flexión irregular, como no caso de *louse*:

**louse** ■ *noun* ▶ Pl: *lice*

*piollo* ▶ *A louse crawled over the nape of his neck and, putting his thumb and forefinger deftly beneath his loose collar, he caught it.* Un piollo andaba a arrastrarse pola súa caluga, e metendo destramente o polgar e o furabolos no colar frouxo apañouno. [RET]

ou as diferenzas entre as formas tipicamente británicas e estadounidenses:

**plead** ■ *intransitive verb* ▶ Este verbo é irregular en inglés americano, adquirindo a forma *pled* para o pasado e o participio. En inglés británico, simplemente engade *-ed*.

*argumentar* ▶ *He had long been patient, pleading with the sinful soul, giving it time to repent, sparing it yet awhile.* Durante moito tempo fora paciente, argumentando coa alma pecadora, dándolle ocasión de arrepentirse, autorizándolle un prazo máis aínda. [RET]

*alegar* ▶ *Martins felt he had got all he could from Crabbin, so he pleaded tiredness, a long day, promised to ring up in the morning, accepted ten pounds' worth of bafs for immediate expenses, and went to his room.* Martins pensou que xa obtivera de Crabbin todo o que podía, de maneira que se disculpou alegando que estaba canso, que fora un día moi longo e prometeu chamalo ao día seguinte; aceptou dez libras de vales para primeiros gastos e foise á habitación. [TER]

*suplicar* ▶ *Charles and Hal begged her to get off and walk, pleaded with her, entreated, the while she wept and importuned Heaven with a recital of their brutality.* Charles e Hal pregáronlle que descendese e que seguise a pé; suplicáronllo de xeonllos mentres ela, desfacéndose en bágoas, clamaba ós ceos coa descrición dos tormentos que tiña que aturar. [CHA]

**jumper** (▪ sweater) ▪ *noun*

xersei ▶ *A kind-faced woman in a hand-knitted jumper said wistfully, "Don't you agree, Mr. Dexter; that no one, no one has written about feelings so poetically as Virginia Woolf?"* Unha muller de rostro infantil que levaba un xersei de calceta dixo ansiosa: – Señor Dexter, ¿non está de acordo comigo en que ninguén, repito, ninguén describiu os sentimentos dun modo tan poético coma Virginia Woolf? [TER]

saltador ▶ *He told Stephen that his name was Athy and that his father kept a lot of racehorses that were spiffing jumpers.* Explicoulle a Stephen que se chamaba Athy e que o seu pai tiña unha chea de cabalos de carreiras, excelentes saltadores. [RET]

**humour** (▪ humor) ▪ *noun*

humor ▶ *And the funny thing was, I sort of missed him after we moved, because he had a helluva good sense of humour and we had a lot of fun sometimes.* E o caso foi que despois tiña morriña del, pois era un tío con sentido do humor e, ás veces, pasabámolo ben. [VIX]

**lorry** (▪ truck) ▪ *noun*

camión ▶ *Loaded into trucks and vans, they are exported from one country to the next, even making it to the display windows of genuine bookshops –perhaps innocently, perhaps not.* Cargados en camiós ou furgonetas, expórtanse dun país a outro e, o que é peor, chegan a invadi-los escaparates das librerías legais. ¿Inxenuidade ou complicidade dos libeiros? [C07]

Nestes e noutros casos nos que o lema amosa variantes formais, o dicionario conta con xogos de referencias cruzadas, de xeito que a busca por calquera das variantes obtén sempre como resultado todas as formas posibles de cada lema.

Poden acompañar os lemas, ademais, diversas notas sobre os seus usos en inglés, que serven para delimitar máis correctamente o sentido que se lle dá á palabra en cada caso:

**must** ▪ *modal verb* ▶ A diferenza entre *must* e *have to* radica en que o modal designa unha obriga imposta polo suxeito, unha obriga interna, mentres que *have to* expresa obrigas externas. Ex.: *I must finish my work today* > *Debo rematar o traballo hoxe* (é un deber que me propoño); *You have to drive on the right* > *hai que conducir* pola dereita (obríganme as leis nacionais).

deber ▶ *Further, there is the belief that every one during life or after must go on pilgrimage to San Andrés de Teixido.* Aínda máis, crese que toda persoa, en vida ou despois dela, debe ir en romaría a San Andrés de Teixido. [GAL]

deber de ▶ *I shone my torch on him: he hadn't got a gun; he must have*

*dropped it when my bullet hit him.* Enfoqueino coa lanterna: non levaba pistola, debeu de deixala caer cando lle disparei. [TER]

ter que ▶ *Allowing that my theory of the crime was the correct one, and I believe that it must be the correct one, then obviously the Wagon Lit conductor himself must be privy to the plot.* Supoñendo que a miña teoría sobre o crime sexa correcta, e eu coido que ten que ser correcta, é evidente que o revisor de Wagon Lit ten que ter parte no complot. [ASA]

haber que ▶ *Athy grinned and turned up the sleeves of his jacket, saying: It can't be helped; It must be done.* Athy fixo un aceno e arregazou as mangas da chaqueta dicindo: Non se pode evitar; Hai que facelo. [RET]

▪ *noun*

necesidade ▶ *“Decentralization is a must,” said Dr Indra Djati Sidi, director-general of primary and secondary education, adding that educational programmes devolving more authority to districts for teacher training and construction of schools had actually started two years ago.* “Descentralizar é unha necesidade”, declara Indra Djati Sidi, director xeral de ensino primario e secundario, precisando que a delegación nos distritos dunha maior autoridade en materia de formación de mestres e de construción de escolas se iniciara hai dous anos. [C12]

**gallon** ▪ *noun*

galón (4,55 litros) ▶ *A tanker pulls up to fill a 100-gallon water tank for \$6 to the owner who then sells a bucketful for five cents.* É tamén un camión cisterna que, logo do pagamento de 6 dólares, enche o tanque de 400 litros dun propietario que revende a auga a cinco cents o caldeiro. [C29]

O *Diccionario CLUVI Inglés-Galego* ofrece tamén información ortográfica, morfolóxica e de uso sobre as traducións galegas dos lemas. Infórmase, por exemplo, das mudanzas ortográficas da última reforma normativa do ano 2003. Téñase en conta que moitos dos textos do Corpus CLUVI dos que se tiran exemplos son anteriores a esta reforma, polo que as advertencias son sempre oportunas:

**hassle** ▪ *noun*

conflito ▶ A forma ortográfica correcta deste termo é *conflito*. Na normativa anterior a 2003, a forma ortográfica correcta era *conflicto*, que é a que se recolle no exemplo. ▶ *By starting a hotline, some 50 Slovenian teenagers have become pros at listening, conversing and gently settling everyday hassles.* É o nome dunha liña aberta iniciada e animada por uns cincuenta adolescentes eslovenos. ¿Cal é a súa función? escoitar, dialogar e resolver con calma os conflitos de tódolos días. [C06]

**service** ▪ *noun*

servizo ▶ A forma ortográfica correcta deste termo é *servizo*. Na normativa anterior a 2003, a forma ortográfica correcta era *servicio*, que é a que se recolle no exemplo. ▶ *He first elicited Michel's name and address, his length of service, and the length of time he had been on this particular route.* Solicitoulle en primeiro lugar que lle dixese o seu nome completo e enderezo, anos de servizo na compañía e canto tempo levaba traballando naquela liña en concreto. [ASA]

misa ▶ *The sudden bursts of laughter and then one voice (Minta's) speaking alone, reminded her of men and boys crying out the Latin words of a service in some Roman Catholic cathedral.* As súbitas gargalladas e logo unha voz (a de Minta) falando soa lembráronlle os homes e nenos que entoan as palabras en latín dunha misa nunha catedral católica romana. [CAR]

Recóllense, do mesmo xeito, as indicacións da reforma normativa de 2003 sobre as variantes ortográficas admitidas:

**impregnable** ▪ *adjective*

inexpugnable ~ inexpugnábel ▶ *Its heavenly walls totally impregnable, impervious but to the pious, who enter it submissively and with humility.* Os seus muros celestes son totalmente inexpugnables, agás para os piadosos, que entran con mansedume e humildade. [C28]

**piracy** ▪ *noun*

pirataría ~ piratería ▶ *Furthermore, computer product manufacturers have developed "technical measures" to fight "piracy" and prevent copying (of software, databases and so on), which keeps users from enjoying their full rights under the principle of fair use.* De por parte, os fabricantes de produtos informáticos instauraron medidas técnicas para loitar contra da piratería e facer imposible a copia (de programas, bases de datos, etc.). Tales disposicións impidenlles ós usuarios exercer-lo seu lexítimo dereito ó uso xusto. [C25]

De grande axuda cremos que poden ser as advertencias sobre erros de lingua habituais, como algúns castelanismos moi estendidos:

**fraud** ▪ *noun*

fraude ▶ En galego este termo ten xénero feminino. ▶ *Excessive liberalization leads to private monopolies, capital flight, unpalatable levels of inequality and lack of trust in the market due to financial fraud.* A liberalización radical ten como resultado a aparición de monopolios privados, provoca fugas de capitais, desigualdades intolerables e perda de confianza no mercado por mor das fraudes financeiras. [C11]

Canto ao caudal léxico recollido neste dicionario, procureuse incluír, ademais do que poderíamos chamar léxico estándar ou común da lingua inglesa (e galega), outros grupos de palabras como:

a) palabras de creación recente ou con novos significados, procedentes sobre todo dos campos das tecnoloxías da información e algunhas disciplinas científicas:

**hacker** ▪ *noun*

hacker ▶ *Other firms are offering anonymous or “pseudonymous” browsing tools, packages to control cookies –the strings of code that are planted on the user’s computer by websites– and services to block hacker intrusion.* Outras empresas ofrecen instrumentos de navegación anónimos ou “pseudónimos”, programas de control de cookies (delatores electrónicos) e servicios de protección contra os hackers ou intrusos informáticos. [C07]  
pirata informático ▶ *Throughout the 1980s hackers took the symbolic role of the militant opposition.* Nos anos oitenta, os piratas informáticos simbolizaron a oposición militante. [C15]

b) nomes propios de persoa, país, cidade, ríos, mares, etc.; é dicir, artigo de contido máis enciclopédico ca lexicográfico:

**Euclid** ▪ *proper noun*

Euclides ▶ *Greek thinkers such as Euclid, Ptolemy and Dionysius Thrax, respectively the “inventors” of geometry, map-making and grammar, worked there.* Nela traballaron sabios gregos coma Euclides, Claudio Ptolomeo e Dionisio Tracio, considerados como os “pais” respectivos da xeometría, da cartografía e da gramática. [C14]

**Mauritius** ▪ *proper noun*

illa Mauricio ▶ *Researchers say abnormally warm conditions persisted in sea water for more than five months in 1998, causing extensive damage to corals around island nations including Seychelles, Mauritius, Maldives and Sri Lanka.* Os especialistas afirman que polo menos durante cinco meses dese ano os mares e os océanos rexistraron temperaturas máis altas do normal, o que danou dun modo moi considerable os arrecifes que rodean as Seicheles, a illa Mauricio, as Maldivas e Sri Lanka. [C11]

**Hague** ▪ *proper noun*

a Haia ▶ *But it was not until 1998 that 120 countries (out of 160 participants) meeting in Rome adopted a statute for a permanent International Criminal Court (ICC) to sit in The Hague (Netherlands).* Houbo que agardar ata xullo de 1988 para que 120 dos 160 países representados se reunisen



en Roma para aproba-los estatutos dunha Corte Penal Internacional (CPI) que se establecerá na cidade holandesa da Haia. [C23]

**Ganges** ▪ *proper noun*

Ganxes ▶ *In December 1996, recently elected governments in both India and Bangladesh decided to resolve decades of acrimony over the sharing of the waters from the Ganges, one of the most culturally and economically significant rivers on earth.* En decembro de 1996, os gobernos recentemente elixidos da India e Bangladesh decidiron superar anos de animosidade pola distribución das augas do Ganxes, un dos ríos con maior significación cultural e económica da Terra. [C28]

c) termos especializados que chegan á lingua común a través dos textos de divulgación científica:

**mitochondrial** ▪ *adjective*

da mitocondria ▶ *One possible application of therapeutic cloning could be the treatment of women whose mitochondrial DNA –the genetic material that provides energy to the cell– is damaged, and therefore risks passing this defect on to their children.* Podería servir, por exemplo, para trata-las mulleres nas que o ADN das mitocondrias (o material xenético que proporciona enerxía á célula) está danado, con risco de transmitir esta deficiencia ós seus fillos. [C18]

**haemoglobin** ▪ *noun*

hemoglobina ▶ *Sickle-cell anaemia (an abnormal form of the red pigment of the blood, haemoglobin) affords some protection against the deadly form of the malaria parasite, Plasmodium falciparum.* Así mesmo, a anemia falciforme ou drepanocitose (unha enfermidade da hemoglobina do sangue) procura un certo grao de protección contra a malaria falciparum –forma mortal de paludismo. [C18]

Polo que respecta ao contido das entradas, cabe destacar, por último, a sección de fraseoloxía, que nalgúns casos, como no dos *phrasal verbs*, chega a ser moi amplo. A entrada do verbo *go*, por exemplo, contén doce unidades deste tipo cun total de dezasete traducións:

**go** ▪ *transitive verb*

♦ **to go through** atravesar ▶ *She went through the line of brush when the moon was covered, and when it looked through she saw the glimmer of the great pearl in the path behind the rock.* Atravesou a sebe cando a lúa se ocultou, e cando volveu a aparecer viu o brillo da gran perla no camiño detrás da pedra. [PER]

pasar por ▶ *She did not like it that Jasper should shoot birds; but it was only*

*a stage; they all went through stages.* Non lle agradaba que Jasper matase paxaros; pero estaba no tempo, todos pasan por esas etapas. [CAR]

revisar ▶ *And, even without any view to a formal study of the transcendental philosophy, great enlargement would be given to the understanding, by going through a Kantian dictionary, well explained, and well illustrated.* E, mesmo sen vistas a un estudio formal da filosofía transcendental, daríasele unha grande ampliación ó entendemento revisando un diccionario kantiano, ben explicado e ben ilustrado. [LET]

♦ **to go past** pasar por diante de ▶ *Lily went past Mr Carmichael holding her brush to the edge of the lawn.* Lily pasou por diante do señor Carmichael levando o pincel na man e foi ata o lindeiro do prado. [CAR]

▪ *intransitive verb*

ir ▶ *He would go straight to Mrs Ramsay, because he felt somehow that she was the person who had made him do it.* Iría dereito xunta a señora Ramsay porque dalgún xeito intuía que fora ela quen llo fixera levar a cabo. [CAR]

marchar ▶ *I wouldn't go away from here without having seen that old castle.* Non marcharía de aquí sen ve-lo tal castelo. [DAI]

chegar ▶ *My plan was to go as far as possible that night, and then, building a fire, to sleep in the protection of its glare.* O meu plano era chegar tan lonxe como me fose posible durante aquela noite e, entón, prendería unha fogueira para durmir ó abeiro da súa luz. [TEM]

pasar ▶ *They had nothing to say, but something seemed, nevertheless, to go from him to her.* Non tiñan nada que dicir, pero, así e todo, algo semellaba pasar del a ela. [CAR]

quedar ▶ *I should think she'd rather go indoors.* Pensaba que prefería quedar na casa. [DAI]

♦ **go across** cruzar ▶ *Presently a granite bridle-path goes across towards Lage through a splendid country of moor and pines, with a dozen tors of poised blocks of granite, purple and sheer, looking twice their real height against the clear turquoise sky.* Un pouco máis alá un camiño de ferradura vai cruzando cara a Laxe a través dunha espléndida paisaxe de breixos, piñeiros e unha ducia de cotos con elegantes penedos ergueitos contra o ceo azul turquesa que semellan te-lo dobre da súa altura. [GAL]

♦ **go away** liscar ▶ *And I was outside the shelter by myself in the dark and the twisty things had gone away.* E estaba soño fóra das cabanas e esas cousas retortas xa liscaran. [SEN]

♦ **go back** volver ▶ *It would be best now, I think, if you were to go back to your post.* E agora, creo que o mellor sería que volvese ó seu posto. [ASA]

♦ **go by** pasar ▶ *Horned toads watched the family go by and turned their little pivoting dragon heads.* Os lagartos cornudos ollaban pasa-la familia e retorcían as súas pequenas cabezas xiratorias de dragón. [PER]

- ♦ **go down** baixar ▶ *So she must go down and begin dinner and wait.* Daquela debería baixar, deixar que principiase a cea e agardar. [CAR]
- ♦ **go in** entrar ▶ *I don't wish to go in, and I don't intend to.* Non desexo entrar e non teño ningunha intención de facelo. [ESP]
- ♦ **go off** saír ▶ *And Minta walked on ahead, and presumably Paul met her and she went off with Paul in the garden.* E Minta seguía camiñando en cabeza, presumiblemente Paul se ía atopar con ela, e logo saírían ó xardín. [CAR]
- marchar ▶ *Without saying a word, the only token of her errand a basket on her arm, she went off to the town, to the poor, to sit in some stuffy little bedroom.* Sen dicir unha palabra, sendo un queipo que levaba no brazo o único sinal da súa ocupación, marchaba á vila, onda os pobres, a sentar nun cuarto pequeno e mal ventilado. [CAR]
- ♦ **go on** seguir ▶ *Anyhow, said Lily, tossing off her little insincerity, she would always go on painting, because it interested her.* De calquera xeito, dixo Lily, desfacéndose da súa lixeira insinceridade, ela quería seguir pintando porque lle interesaba. [CAR]
- continuar ▶ *They both felt uncomfortable, as if they did not know whether to go on or go back.* Ámbolos dous se sentiron incómodos, coma se non soubesen se continuar ou se deixalo. [CAR]
- ♦ **go out** saír ▶ *The girl came back, making signs to him to be quick and go out quietly by the back.* A rapaza volveu acenándolle para que se dese présa e saíse pola parte de atrás caladamente. [RET]
- apagarse ▶ *Then the light burned my fingers and fell out of my hand, going out as it dropped, and when I had lit another the little monster had disappeared.* Entón, o misto queimoume os dedos e caeume da man, apagándose mentres caía; e, cando acendín outro, o pequeno monstro desaparecera. [TEM]
- ♦ **go up** subir ▶ *"When they go up," he said, "we will slip away, down to the lowlands again."* -Cando eles suban -dixo-, nós baixaremos outra vez á chaira. [PER]

### Interface de consulta

Por último, para realizar as buscas no dicionario, a interface web de consulta en Internet, no enderezo <http://sli.uvigo.es/diccionario>, ofrece unha caixa onde podemos escribir o termo ou a cadea de caracteres (o fragmento de palabra) que queremos buscar, xunto cunha serie de botóns para indicar a dirección da busca (inglés-galego ou galego-inglés) e se desexamos buscar palabras completas ou todas as palabras que comezan pola cadea indicada:

haemo	<input checked="" type="radio"/> En inglés	<input checked="" type="radio"/> Comeza con
Buscar	Borrar	<input type="radio"/> En galego <input type="radio"/> Palabra exacta

Como primeiro resultado da consulta, obteremos unha listaxe de todos os lemas que comezan coa cadea introducida na caixa de texto; a partir desta lista, podemos ir aos artigos completos correspondentes:

#### Resultado da procura:

- + **haemoglobin**, hemoglobina ... >>>
- + **haemophilia**, hemofilia ... >>>
- + **haemophilic**, hemofílico ... >>>
- + **haemorrhagic**, hemorráxico ... >>>

Establecendo a dirección de consulta galego-inglés, obteremos a listaxe das entradas que conteñen entre as traducións a palabra galega indicada. Por exemplo, a busca de “*nenos*”, daríanos como resultado:

#### Resultado da procura:

- + **babe**, meniño ... >>>
- + **baby**, neno ... >>>
- + **boy**, rapaz ... >>>
- + **child**, fillo ... >>>
- + **infant**, bebé ... >>>
- + **kid**, neno ... >>>
- + **preppy**, neno ben ... >>>
- + **stillborn**, neno nacido morto ... >>>
- + **whizzkid**, neno prodixio ... >>>

Deste xeito, aínda que as entradas do dicionario están redactadas só na dirección de tradución inglés-galego, a súa consulta informatizada permite tamén o seu uso a partir do galego, converténdose así tamén nun dicionario galego-inglés apto para a tradución inversa.

### Conclusiones

Neste artigo presentamos o proceso que seguimos para a creación da segunda edición (de 2008) do *Dicionario CLUVI Inglés-Galego*, baseándonos nos datos fornecidos polo Corpus CLUVI de traducións. Desde o Seminario de Lingüística Informática da Universidade de Vigo agardamos que sexa unha ferramenta útil tanto para estudantes e usuarios de inglés de todos os niveis, como para os profesionais da tradución e da interpretación, que ata agora tiñan que recorrer a “dicionarios ponte” inglés-portugués ou inglés-castelán. Agardamos tamén todas as críticas e suxestións que os usuarios nos fagan chegar e que sen dúbida contribuirán a mellorar a súa calidade en futuras edicións.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSQUE, Ignacio (2004). *Diccionario Redes: Diccionario combinatorio del español contemporáneo*. Madrid: Ediciones SM.
- GÓMEZ GUINOVART, Xavier (coord.), Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS e Eva DÍAZ RODRÍGUEZ (2008). *Diccionario CLUVI Inglés-Galego*, 2ª edición. <<http://sli.uvigo.es/diccionario/>>.
- GÓMEZ GUINOVART, Xavier (dir.) (2003-). *Corpus CLUVI (Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo)*. Vigo: Universidade de Vigo. <<http://sli.uvigo.es/CLUVI/>>.
- GÓMEZ GUINOVART, Xavier e Elena SACAU FONTENLA (2005): “Técnicas para o desenvolvemento de dicionarios de tradución a partir de córpora aplicadas na xeración do Dicionario CLUVI Inglés-Galego”. *Viceversa: Revista Galega de Traducción*, 11, pp. 159-171.
- RAFEL, Joaquim (dir.) (1997). *Corpus Textual Informatizat de la Llengua Catalana*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans. <<http://ctilc.iec.cat/>>.
- SAETON, Maggie e Carol McCANN (coord.) (2004). *Collins Tutor English-Catalan Català-Anglès. Diccionari bilingüe per al nivell inicial*. Glasgow: HarperCollins Publishers.
- SALGADO, Benigno (1999). *Diccionario elemental inglés-galego galego-inglés*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- SÁNCHEZ, Aquilino (dir.) (2001). *Gran diccionario de uso del español basado en el Corpus lingüístico CUMBRE*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- SANTAMARINA FERNÁNDEZ, Antón (dir.) (2003-). *Tesouro informatizado da lingua galega (TILG)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. <<http://www.ti.usc.es/TILG/>>.
- SIMÕES, Alberto Manuel Brandão (2008). *Extracção de recursos de tradução com base em dicionários probabilísticos de tradução*. Tese de doutoramento. Braga: Universidade do Minho.
- SINCLAIR, John (ed.) (1987). *Collins Cobuild English Language Dictionary*. 1ª edición. Londres: Collins.





# Traducións xustificadas

**Dende as bambolinas á representación: a tradución dos *Teatriños*.**

María Reimóndez Meilán

**Un reaccionario italiano do Setecentos na Galiza do século XXI: a *Turandot* de Carlo Gozzi en galego.**

Javier Gutiérrez Carou

***O segundo sexo*. Diario da experiencia vivida.**

Marga Rodríguez Marcuño

**Medindo decisións n'*A medición do mundo*.**

Patricia Buján Otero





## DENDE AS BAMBOLINAS Á REPRESENTACIÓN: A TRADUCIÓN DOS TEATRIÑOS

**María Reimóndez Meilán**  
reimondez@hotmail.com

[Recibido: 28/10/08; aceptado: 14/11/08]

MOURE, Erin (2007) *Teatriños ou aturuxos calados*. Colección Dombate. Tradución de María Reimóndez Meilán. Vigo: Editorial Galaxia. 148 páx. ISBN: 978-84-9865-005-1.

Se Elisa Sampedrín falase das críticas ou comentarios sobre traducións que habitualmente lemos seguramente definiría tales textos como “faces”, é dicir, superficies que se quedan con frecuencia só no que se ve. A miña intención é superar as “faces” e entrar nas bambolinas, explicando con isto tamén o meu propio concepto do relevante na tradución: o proceso. A fin de contas as escollas lingüísticas máis ou menos axeitadas e os parámetros dende os cales se mide ese axeitamento responden unicamente á concepción que a tradutora teña do proceso, á súa interpretación do texto dentro del, á concepción que o resto de axentes do proceso (editoriais, crítica, etc.) teñan deste e tamén ás convencións que nese lugar e momento histórico imperen sobre a tradución como actividade. Nese proceso cómpre, igual que en escena, explicar dende onde falamos e dende onde traducimos, como pequenas notas a un texto teatral que axudan a entender por que os elementos están nun lugar ou outro do escenario, por que se utilizan certas luces ou cores para a escenografía ou por que unha actriz fai mutis pola esquerda e non pola dereita. Este tipo de reflexións adoitan estar ausentes xa non só dos propios textos traducidos a través de introducións ou outros textos complementarios, senón tamén na propia teoría da tradución e con especial evidencia nas críticas a traducións que moitas veces semellan un triste exercicio comparativo de dicionarios.

### **Situarse en escena**

Como cando unha actriz prepara un personaxe, o momento de enfrontarse a un texto na tradución implica que quen traduce teña unha idea do que vai facer. É dicir, que leve sobre si un entendemento, máis ou menos formalizado, do que é a tradución. Noutras palabras: que posúa unha teoría. Se pensamos

que o noso papel no proceso é permanecer invisibles, daquela actuaremos dese xeito e as nosas escollas buscarán ese efecto. Se pensamos que o noso papel no proceso é mediar entre culturas, velai estarán as nosas escollas. Traducir é sempre situarse, é unha identidade que se adquire ao poñerse en contraste con outras identidades, xustamente como nos fan entender os *Teatriños*.

Situarse é imposible sen tentar entender primeiro quen se é, nun exercicio breve de honestidade profesional. Así, ao enfrontarme ao texto de Erín Moure sabía de min varias cousas relevantes. A primeira, o meu marco de análise feminista que determina a miña maneira de entender os textos e de entenderme eu neles, cun prisma crítico que se manifesta de moitos xeitos diferentes dependendo do resto de condicionantes do texto pero que con total seguridade me leva sempre a reflexionar sobre a tradución dos nomes gramaticalmente neutros en inglés cara ao galego (e logo actuar de maneira razoada, sen asumir as asignacións patriarcais que fan que “doctor” sexa sempre “doutor”/“médico” e “nurse”, enfermeira) e tamén a tentar facerme presente como unha voz máis nos textos que traduzo sempre que isto é posible. A relevancia desta segunda estratexia ten que ver cos perigos da invisibilidade, que tratarei máis adiante. Outra cousa da que tamén era consciente era do meu concepto de profesionalidade na tradución, que ademais de basearse na reflexión explícita sobre a propia posición ou ideoloxía (a diferenza do que acontece coa ideoloxía dominante, que sempre se fai pasar como a verdade absoluta incuestionable) ten tamén que ver cun coñecemento axeitado das linguas, das culturas en cuestión e da tipoloxía textual concreta. A reflexión sobre a situación resulta vital para novamente ser responsable das escollas concretas do texto. Por exemplo, se o noso concepto das literaturas africanas é de algo exótico, sen dúbida á hora de enfrontarnos a un texto procedente dalgunha delas se cadra optemos por escollas que manteñan esa percepción (colonial e amplamente criticada pola teoría poscolonial). Pola contra, as nosas escollas serán ben diferentes se concibimos a tradución de textos desta orixe como un proceso de aprendizaxe para quen le. De aí que as escollas dependan sempre da posición e que como tal esta deba ser reflexionada. Por desgraza, a maior parte das veces esta reflexión non adoita estar presente no traballo de moitas tradutoras e con menos frecuencia aínda o sistema literario permite facer unha explicitación das posturas.

Ademais cómpre considerar no caso da tradución literaria que para representar a obra unha ten que ser boa actriz, non autora de textos. É dicir, que unha boa tradución non sae dunha fantástica poeta, senón dunha estupenda tradutora literaria. Malia ao pensamento estendido durante moito tempo e aínda en vigor de que a literatura só pode ser traducida por quen escribe textos propios, eu sempre tiven a convicción de que a literatura é unha tipoloxía textual (moitas en realidade) que deben ser afrontadas por profesionais da tradución (que poden casualmente, como é este caso, ser poetas de seu). Necesítase, claro está, unha sensibilidade literaria, un coñecemento das convencións e roteiros da literatura e se cadra un gusto por un certo tipo de palabras, pero iso é algo

que entra dentro do labor profesional das tradutoras literarias, igual que un bo manexo terminolóxico é fundamental para traducir textos médicos. A ninguén se lle ocorre dicir que só deben traducir textos médicos profesionais da medicina (hai algunhas voces, pero moi minoritarias). E de aí que non vaia falar en ningún momento como poeta. Por estas razóns e pola obvia desconexión da miña poesía coa de Erín Moure, que vén redundar novamente no anterior.

Situarse na tradución ten que ver tamén cos condicionantes de escena dos que rara vez se fala, aqueles elementos do proceso nos que se negocian cuestións de poder importantes e onde con demasiada frecuencia a opinión das tradutoras non se considera ao nivel que debese. Isto é debido a unha longa herdanza de estruturas do imaxinario que poñen a tradutora sempre por debaixo do Autor, unha simple figura secundaria e invisible, unha caixa negra. Este tipo de concepcións rematan marcando as nosas condicións materiais de traballo (ou de produción, que indicaría o Marxismo) porque estas consideracións baixas do papel da tradutora son as que logo xustifican que non se nos pague unha remuneración digna, ou que se nos pidan prazos imposibles ou que se inteveña sen o noso consentimento nos nosos textos. Mellorar as condicións laborais das profesionais pasa por cambiar estas estruturas de pensamento, cousa que á súa vez pasa por non aceptar traballo de certas editoras e tamén por facer unha alegación conxunta sobre a dignidade do noso traballo. Esta alegación faise nestes procesos de negociación e tamén nas manifestacións públicas, como este texto mesmo, que se presentan ao redor dos textos traducidos.

Para comprender o texto final cómpre entender precisamente ese proceso tan vital de negociacións entre os diferentes axentes que van determinar a relevancia que se lle dá á tradutora no proceso. Para min son estes procesos vitais, moito máis importantes que a análise de certas escollas lingüísticas, porque é neles onde se manifesta a subordinación á que aínda se nos somete ás tradutoras con demasiada frecuencia, e como se intenta borrar a nosa presenza dos textos ou facernos pasar por rodas de muíño. É aquí tamén onde se negocian as cuestións políticas de enfoque do texto, onde se pretende ás veces borrar a nosa pegada ou mesmo infrinxir os nosos dereitos á propiedade intelectual, que claramente reconece (despois dunha longa loita) as traducións como autoría de quen as asina, e polo tanto, igual ca unha autora orixinal, é a tradutora quen debe ter a última palabra sobre o seu texto. A visibilización deste proceso resulta fundamental nunha recensión sobre tradución pero, novamente, como diría Elisa Sampedrín, todo adoitan ser faces nas que rara vez se afrontan as partes do proceso máis vitais. A insistencia en visibilizar o proceso e o meu papel nel na súa totalidade é, alén dun mero exercicio de honestidade que creo de seu relevante, o único xeito de poder intervir nesas negociacións de poder e evitar que se nos presenten os textos como algo neutro e apolítico.

Así, a visibilidade destes procesos forma parte tamén da propia tradución. No caso deste texto, a escolla dos *Teatriños* foi posterior á escolla da súa autora, Erín Moure, que ademais de ser unha das autoras máis brillantes e

recoñecidas do panorama literario canadense actual, é tamén parte do sistema literario galego pola súa relación coa lingua, que non só fala senón que utiliza nos seus textos publicados no Canadá, o feito de traducir autoras do galego ó inglés (especialmente pero non só a Chus Pato) e por manter unha relación intensa coa nosa literatura. Moure leva anos en contacto con Galicia, lugar ao que chegou tras descubrir case de xeito casual que a súa familia paterna proviña dunha aldea de Pontevedra, Crecente. Isto, e a amizade coa Doutora Belén Martín Lucas, estudosa da literatura canadense e profesora na Universidade de Vigo, propiciou que cada vez máis Erín se integrase no galego. De feito este foi o xeito en que nos coñecemos, ao darlle eu unhas primeiras clases de galego hai xa unha morea de anos. Narro brevemente todos estes detalles dado que o feito de que se me escollese para realizar esta tradución, tendo en conta que o meu traballo como tradutora literaria nunca se realizara na Editorial Galaxia, ten moito que ver co feito de coñecer xa non só a autora senón tamén a súa obra literaria. Porén, non fun eu mesma que iniciou o proceso de tradución senón a poeta Chus Pato, que recomendou ao editor Carlos Lema que fose eu quen traducise a obra de Moure ao estar xa familiarizada con ela. A confluencia de todos estes factores fixo que se pensase no ideal de traducir algunha obra de Erín, aínda que non estaba moi claro, nun primeiro momento, cal.

O editor, Carlos Lema, pechou dende o principio a idea de realizar unha antoloxía, malia que Erín Moure posúe unha extensísima obra. A idea do editor era neste caso elixir un libro completo que amosase esa parte da súa obra. Naquel momento o último libro publicado de Erín Moure eran precisamente os *Teatriños* e dende un primeiro momento foi para min a escolla evidente, pero o editor tiña outra idea do proceso e mandoume avaliar algúns dos libros máis antigos de Erín entre os cales se me facía imposible decidir, porque os vía ambos xa moi afastados da voz poética actual de Erín e sobre todo porque me parecía especialmente relevante os *Teatriños* para o público galego. O editor amosaba reticencias con respecto a que os *Teatriños* fixesen aparecer a Erín Moure como unha poeta anecdótica, traducida polo mero interese de que utilizaba o galego en Canadá, invisibilizando así a súa ampla obra literaria e a súa relevancia no seu país de orixe. Malia este perigo finalmente decidiuse traducir os *Teatriños*, aparentemente grazas tamén ás opinións favorables doutras poetas e autoras e autores galegos que eran da mesma opinión e cos que consultou, segundo se me informou, o editor.

Todo este proceso amosa xa a complexidade de chegar ao texto e tamén os condicionantes que son en moitos casos alleos á tradutora mais aos que logo debe finalmente facer fronte en solitario ao enfrontarse ao texto. De todas as decisións que se tomaron neste proceso inicial a única que foi unicamente miña foi a de aceptar traducir a Moure. Por suposto expresei en todo momento as miñas ideas sobre a obra que debería seleccionarse e quero crer que foron tomadas en conta, xunto coas doutras persoas, para decidir finalmente a tradución do libro concreto dos *Teatriños*.

Finalmente, antes de entrar a analizar a miña interpretación do texto en concreto, gustaríame comentar un par de aspectos con respecto ao papel de Erín Moure na tradución. Malia coñecer o idioma ao que se traducía, cousa que non adoita acontecer e que polo tanto exime de calquera papel ás autoras na tradución dos seus libros, Erín só participou no proceso dialogando co editor naqueles aspectos da publicación que eran relevantes, dando a súa opinión sobre o uso do galego na tradución (que pode resumirse na frase: non pode aplicarse unha estratexia unitaria, hai que analizar cada caso) porque eu mesma lla solicitei, e facendo unha lectura da versión final da tradución. Non foi este un proceso de colaboración entre dúas poetas, senón unha encarga de tradución a unha profesional no que, malia á amizade que nos une ou precisamente por iso, eu me sentín como adoitado dona do meu texto. Se ben os procesos de tradución poden enfocarse doutro xeito (e Moure é precisamente coñecida por realizar proxectos de tradución conxuntos de obras literarias coas autoras, máis como un proceso de creación conxunta que individual), neste caso cómpre entender estes aspectos como parte do proceso de negociación que se realiza en calquera tradución. No meu caso sempre entendín que a tradución é unha interpretación do texto da tradutora e que polo tanto as autoras e autores, no suposto caso de estaren vivos e no menos frecuente caso de coñecer a lingua cara á cal se traduce, non teñen por que ter ningún papel neste novo texto creado a partir do seu. As tradutoras debemos ter a posibilidade de contactar coa autora de así o desexar (igual que se pide sempre toda a documentación posible e textos paralelos para facer unha tradución técnica a quen nos contrata) pero isto está moi lonxe de ser unha obriga. Que se asuma que as tradutoras temos unha obriga (expresada no manido concepto da “fidelidade” ou a “intención do autor”) cara a autoras e autores non é máis ca un chanzo máis na nosa invisibilidade e desprestixio. A única fidelidade posible é á nosa interpretación profesional do texto, que é o que de seguido veremos para o caso dos *Teatriños*.

### **Aprender o papel**

O concepto da interpretación dun texto ten unha grande carga de profesionalidade. Precisamente é este o traballo da tradutora: documentarse o máis posible e coñecer o máis posible tanto as linguas como as culturas, saber como utilizar os recursos necesarios, etc, para poder realizar unha interpretación cimentada dos textos. Con toda esa información unha pode tomar despois as decisións necesarias e xustificalas de dárselle a oportunidade. Porén, cómpre non esquecer que as interpretacións son tamén amplas e variadas debido precisamente á nosa ideoloxía, entendida no sentido Althusseriano. A propia linguaxe, e máis en textos tan abertos como a poesía de Moure, é un marco de interpretación aberto, unha convención que determina certos límites (é complicado xustificar que unha entende “coche” cando en inglés lle din “pig”, por exemplo) pero que se mantén aberta e permeable a moitos outros, dado que o significado é o resultado dunha negociación entre quen fala/escribe e

quen escoita/le, que sería demasiado longo de explicar neste marco no que nos atopamos. Se cadra é esta maior lasitude na negociación do significado tamén unha das características máis habituais da linguaxe literaria, que fai que moitas opcións sexan posibles para un mesmo termo, determinadas unicamente pola interpretación que a tradutora faga da obra e pola súa posición máis xeral no proceso, explicada anteriormente. A interpretación dunha tradutora debe ser, xa que logo, profesional no sentido de coñecer os elementos cos que traballa e de recoñecerse a si mesma e os seus puntos de partida.

A influencia dos procesos de negociación xa explicados púxome finalmente diante do texto dos *Teatriños*, un texto que malia á súa aparencia lixeira e sobre todo en comparación con outras obras moito máis crípticas de Moure coma *O cidadán*, reviste unha enorme complexidade. Para poder interpretalo precisei achegarme novamente ao mundo poético de Moure, un mundo este onde cada palabra conta, onde se busca a conexión case emocional coas palabras, alén dunha interpretación racional e linear significado-significante que xa na lingüística máis académica quedou hai tempo, atrás. Esta interpretación non se baseaba só no feito de que a poética de Moure se encadre na “poesía da linguaxe” senón en afirmacións que no propio texto fai Elisa Sampedrín, unha voz da que falarei máis adiante: “A protagonista dos teatriños adoita ser a propia linguaxe” (p.59). Isto quería dicir que cada palabra precisaba dunha reflexión case permanente, dado que todas elas eran as protagonistas do libro en si mesmo. Igualmente a aparente simpleza do texto queda explicada por Elisa Sampedrín no fragmento que comeza “Aínda así, os teatriños non pretenden aseverar nada sobre a realidade” (p.61). Neses poemas sobre cousas pequenas, sobre botas, pedras, auga, estaban inscritos os grandes temas da emigración, da guerra, o amor e ata o Prestige. Na miña interpretación estaba clara esa loita desigual entre o cotián, o rural, o millo e a cebola, contra as máquinas da guerra ou o desarraigo. Esta lectura do texto había marcar o meu afán por dar voz a certo tipo de contidos e por tentar facer que en galego tamén “até a herba [teña] voz nos teatriños” (p.65).

Das dificultades do texto que requirían un posicionamento previo mesmo á escrita da primeira palabra da tradución a máis evidente de todas era o uso do propio galego no texto orixinal. Dependendo de como conceptualizase o uso do galego no texto as miñas escollas serían radicalmente diferentes. Por unha banda tiña claro que no orixinal en inglés o galego desempeñaba varias funcións fundamentais. A primeira, a de allear a lectora media anglófona e facela sentir estranxeira na súa propia lingua, unha lingua de poder e central, unha lingua que non está descolocada, senón que se asenta, hexemónica, e non admite fendas. O galego no texto orixinal dos *Teatriños* era precisamente iso, unha fenda. De feito a súa presenza provocou tal confusión no Canadá que ata houbo persoas que pensaron que Moure inventara o idioma (igual que hai crípticas e lectoras que pensan que tamén inventou a Chus Pato, como un dos seus múltiples personaxes). O galego era quen de allear unha identidade asentada e

dominante co seu carácter descoñecido e periférico. Esta interpretación queda especialmente reforzada na última parte do libro, “Os araos”, na que a contraposición entre o galego como lingua da paz fronte ao inglés como lingua da guerra avanza ata atopar un punto de encontro no baile das dúas linguas nesa sección. Mais disto falarei máis adiante.

Por outra banda, o galego cumpría unha función referencial “melancólica” ou de morriña, denominando aquelas experiencias tan fondamente asentadas en Galicia (coma os “apagóns” de Botos) que a autora quería preservar así. Esta función melancólica ficaba, ao meu entender, no ámbito intuitivo para unha grande cantidade de lectoras do orixinal, ás que o texto tivo que proporcionar un pequeno dicionario de inglés-galego ao remate do libro para facelo un chisco máis accesible. O resultado final, aínda así, reincidía no mesmo: o alleamento.

Porén, dende o punto de vista de Galicia este alleamento, obviamente, desaparecería a menos que introducísemos un idioma igualmente inintelixible para o xeral das lectoras galegas. Só así sería reproducibile tal efecto. Mais a miña interpretación baseábase en que a nosa posición mundial é tan antagónica á de Norte América (e isto estaba na cerna dos *Teatriños* en si) que precisamente non necesitabamos máis descolocamento. Estabamos xusto no lugar preciso para entender os *Teatriños* na súa totalidade. Para entender “mellor” (ou facer unha lectura máis completa, para expresalo de xeito máis ortodoxo) o universo total dos *Teatriños*. A presenza do galego no texto, ao meu entender, dábanos a medida do mundo e facíanos entender a nosa posición como pobo dun xeito diferente, cunha mirada interna e externa, a de Moure, que se proxectaba sobre nós para presentarnos como unha alternativa para a paz. Unha visión tan grandiosa e amable precisaba permanecer no meu texto traducido, de aí que a decisión fose manter o noso idioma, entendido como esa ferramenta para a paz e esa alternativa a unha forma de vida totalizadora e opresiva. Dende este entendemento xeral viñeron despois as escollas concretas, que veremos na última sección desta análise.

Outro elemento sobre o que cumpría unha decisión consciente para poder achegarse ás escollas concretas tiña que ver coa voz de Elisa Sampedrín, un personaxe sen dúbida tanxible, de feito está presente ata na dedicatoria do libro, que utiliza a súa voz como un escalpelo para diseccionar o resto do discurso poético. Sampedrín, na miña interpretación, era a permanente voz da dúbida, a voz da dúbida sobre a autoría, sobre a apertura dos textos e das identidades, que só toman forma (como os *Teatriños*) en contacto con outros textos (tamén os mentais de quen le) e outras identidades, sempre en tránsito. As palabras de Sampedrín traen voces e citas de mil partes. A escaseza de traducións galegas de moitas das referencias que hai na voz de Sampedrín aliviou o traballo de documentarse sobre as versións exactas (para escoller utilízalas ou non) de certos fragmentos ou sentenzas coas que ela traballa. Sampedrín dábase tamén moitas das claves da interpretación dos poemas nos seus fragmentos en prosa e axudaba a afianzar a miña interpretación xeral do libro.

Os xogos sobre o concepto de autoría quedan aínda máis patentes se observamos as partes do libro xa orixinariamente bilingües como HOMENAXES Á AUGA e LATE SNOW OF MAY -POEMAS DE AUGA-. A colocación suxire que un deles é o orixinal (o que está na folla esquerda) e o outro o poema traducido (o que está na folla da dereita). Mais esta expectativa é só unha ficción porque se observamos o libro orixinal en inglés, Moure presenta os poemas en galego como orixinais, mentres que no libro en galego aparecen na parte da dereita, é dicir, como traducidos. Esta é tamén unha decisión editorial da cal non fun partícipe pero abre un xogo interesante máis. Este proceso chega a un punto tan exacerbado que acabamos contando con tres versións do mesmo poema no libro traducido, cousa que seguramente pase desapercibida nunha lectura por lecer do poemario. Así, o poema “Na hortiña do espello (¿espello?)” (p. 17), que aparece orixinariamente en galego nos *Teatriños*, é presentado en inglés na páxina 20 (in this mere garden (arden-t tend-ing) moi-to máis inzado de xogos de palabras, que si tenta recoller a miña tradución da páxina 21, nunha aposta claramente máis arriscada cá da propia autora no seu proceso de creación bilingüe ou de tradución sen coñecer texto orixe e meta.

Finalmente, como xa deixei entrever nas miñas argumentacións para manter o galego como idioma presente na tradución fronte a outras interpretacións que buscasen replicar algúns efectos que eu interpretaba (por lecturas de críticas ao libro, recensións, etc.) como reaccións cara ao orixinal, nos *Teatriños* expresábase para min o pacifismo contra a guerra. Se cadra dun xeito pouco evidente, rescatando elementos pequenos da vida cotiá, como as cebolas, as patacas, as faces de pedra, os apagóns de Botos, os silencios e as palabras pequenas, fronte aos grandes estrondos da guerra, fronte a todo o cotián que queda pendurado no aire, os grandes discursos, como ben recollen as palabras de Sampedrín en diversas ocasións.

Dende estas posicións, dende unha imaxe formada do texto na que tentei considerar os máis elementos posibles, parten as escollas concretas que ao final tocan os ollos de quen le os *Teatriños* e que veremos de seguido.

### **En escena**

Se seguimos a orde das interpretacións do texto explicadas anteriormente, podemos comezar coa importancia das palabras, dos seus sons e xogos, con algúns exemplos. Así, as aliteracións, presentes con frecuencia no texto de Moure, tentei que permanecesen na maior medida posible. Aquí vemos algúns exemplos:

*light's longing* (p.12)

a saudade do día p. 13

*horses shirred sleeping in wet fields*(p.10)

cabalos engurrados durmindo nos campos mollados (p.11)



*on the hill there is no hay/but rain* (p.44)

No pico non hai palla/senón choiva p.45

*flat with forks of blue* (p.50)

angueira con angazos de azul (p.51)

*fabricked and fashioned* (p.86)

debullados e deliñados (p.87)

*four flower furnace* (p.90)

catro caravel cadaleito (p.91)

Tamén resultaba interesante o uso que Moure realizaba de palabras noutros idiomas, ou directamente creacións que quedaron tamén no texto traducido como tales. Así, *dichten* (p.48), *anos annals années, a-néantes* (p.11).

O texto de Moure tendía a xogar con esa percepción emocional a través das ambigüidades ou o uso agramatical do inglés. Neste sentido cómpre considerar que o inglés como idioma é en xeral máis flexible có galego e ás veces as reviravoltas do orixinal non eran posibles, se ben tentei manter as ambigüidades sempre que puiden:

*writing's "succumb" with great /happiness* (p.17)

o sucumbir nunha escrita con grande/felicidade (p.18).

Noutros casos cumpría adoptar unha opción que pechase algunha das posibilidades de interpretación que eu percibía no texto de Moure, como no verso: "*Sleep's opposite /could it be/the smell of bread*" (p.92) que en inglés abre a porta a "o durmir é o oposto" ou ben "o durmir está enfrente", fragmento que ademais está graficamente enfrente de "*could it be*". Neste caso o galego preserva tamén a certa agramaticalidade da frase e decidín escoller a opción máis dominante para a miña interpretación xeral do texto: "O durmir é o contrario / podería ser/ o recendo do pan" (p. 93).

A presenza do galego no texto será unha das variantes que se solucionen por máis vías diferentes, ao interpretar que en cada situación a súa relevancia ou papel é diferente. Así, hai certos poemas onde simplemente as palabras que en inglés estaban en galego se subsumen no texto e fican invisibles como trazos. Estes son os casos onde o galego ten unha función referencial e nostálxica que desaparece ao integrarse estas palabras no poema todo en galego. Aínda que existía a posibilidade de marcar estas palabras cunha nota ou cunha tipografía diferente, a súa función non me pareceu relevante para facelo notar así. A nota ao pé tería sido redundante, dado que a versión bilingüe da obra xa deixa ver que no orixinal en inglés esa palabra aparece en galego. Marcar as palabras que aparecen en galego en orixinal cunha cursiva tería interferido con marcas deste tipo que aparecen no texto orixinal de Moure, como por exemplo *colchonada na rúa* (p.95) que aparece non só en galego senón tamén en cursi-

va no inglés, un trazo en absoluto compartido polo resto de vocablos na nosa lingua que atopamos no texto orixinal. Introducir, xa que logo, unha grafía diferente podería resultar confuso nestes casos e de calquera xeito, como xa comentei, non me parecía relevante facer notar estas palabras no texto traducido, xa que segundo eu as entendía estaban aí para allear e evocar unha lembranza, papeis que desbotara como centrais na miña interpretación do texto.

Porén, a maioría das veces que o galego aparece é para establecer un diálogo co inglés. Isto acontece sobre todo pero non só, na sección final do libro “Os araos”. Dependendo da sonoridade do poema tentei buscar unha presenza do inglés e do galego tamén nos poemas traducidos. Estas solucións concretas, como acabo de comentar, viñan determinadas por características de cada composición. Así, por exemplo, no poema “Teatro das Stones that Ran” (p. 49), dado que tomara a decisión de non traducir o título dos poemas desta sección (Oito teatriños das cornixas) excepto a palabra “Teatro de”, o cal levaba a certos híbridos, igual ca no inglés, conservei o verso final “and they ran” en inglés, porque refería directamente ao título.

Na última sección do poemario atopamos ese baile entre as dúas linguas presente en case cada poema. Neste caso vinme na obriga de seleccionar pequenos retallos do inglés, conservar os versos xa bilingües no orixinal e ás veces traducir a palabra en galego ao inglés no texto traducido. Vexamos algúns exemplos destas estratexias, comezando por algúns casos nos que seleccionei pequenos retallos e os mantiven en inglés, moitas veces para compensar tamén a presenza de palabras en galego no orixinal, que quedaban subsumidas na tradución e polo tanto había que recuperar o equilibrio para manter o diálogo entre as dúas linguas:

*blackbirds chunter in that leafless maceira* (p.110)

que os blackbirds peteiran a maceira leafless (p.111)

*but to be clothed and belted/ bieitiñas ready to sing...* (p. 104)

senón ficar clothed and belted/ bieitiñas preparadas para cantar (p.105)

*stone doorway with the postigo wide open* (p.112)

doorway de pedra co postigo aberto (p. 113)

Algúns exemplos nos que mantiven os versos bilingües no orixinal son:

*frost white brancos coma neve then azuis, blue* (p.102)

*miolo and ollo/marrow and eye* (p.114)

*miolo e ollo/marrow e eye* (p.115)

En casos como este último adoita darse un diálogo entre o “meu latín” (o inglés) e o “voso latín” (o galego) onde a voz poética vai contrapoñendo palabras nun idioma e outro que na tradución deben fluír igualmente (como o xogo con *shoulder* e *shadow* que se mantén en inglés tamén no galego dado que a propia voz poética explica que esas palabras son ombro e sombra no noso latín).

Por último, hai algúns casos nos que optei por traducir a palabra en galego ao inglés ao atopar unha boa opción que conservase a sonoridade e axudase a manter o diálogo entre as dúas linguas.

*one fits in the cadaleito of the other* (p.110)  
unha encaixa no coffin da outra (p. 111)

Os textos de Elisa Sampedrín en prosa presentaron outra serie de dificultades das que falarei a continuación. Ademais das xa mencionadas citas ás veces obviamente expresadas como tales e outras veces encubertas, é nos textos de Elisa Sampedrín onde a escolla de xénero gramatical ante nomes neutros en inglés se fai máis relevante. Na sección “Algúns apuntamentos sobre os teatriños” a linguaxe é altamente ambigua e complexa malia á súa aparente simplicidade. Así, sabemos que a “*protagonist*” dos teatriños é “a linguaxe” (p.59) aínda que no fragmento xusto anterior a este aparece sen ningún tipo de determinación “*the protagonist doesn’t have...*”. Igualmente máis adiante a “*protagonist*” aparece determinada como “*she*” (dando a entender que se fala dela como unha persoa) (p.68). A tradución ao galego faise en feminino en todos os casos, reforzada pola cita antes mencionada: “a protagonista non ten...”.

Neste texto en concreto as voces de Elisa Sampedrín e Erín Moure, os temas tratados e o coñecemento da poética máis xeral de Moure fixeron que me decantase de forma xeneralizada polo feminino para traducir os elementos neutros do texto naqueles casos onde non quedaba máis remedio que escoller un xénero por non existir a posibilidade de buscar unha expresión neutra en galego. Así, “*Why are you still sitting there?*” (p.64) traducino como “Por que seguides aí sentadas?” (p. 65) (onde tamén decidín elixir un plural, entendendo que se refería ao público dos *Teatriños*), entendendo un xenérico “persoas” como referente. No caso de “*empty of what other theorist have called a ‘soul’*” (p. 68) optei por unha forma de falar que recoñeza a voz feminina de quen se expresa (é dicir, como cando dicimos “unha mesma” e non “un mesmo” para xeneralizar no caso de falar unha muller) e así fica como “outras teóricas” (coma ela). Porén, noutros fragmentos críticos co poder a escolla de xénero foi cara ao masculino, entendendo que é esta voz a que está no centro do discurso dominante. Así, no fragmento que comeza “*When the platform of the speaker is raised above...*” (p. 68) os neutros *speaker*, *listener* e *politicians* están os tres en masculino precisamente para reforzar a crítica dos *Teatriños* a esas relacións co poder, que se presenta noutros lugares do texto como patriarcal (o poder da guerra).

No resto do texto poético as escollas que se refiren á propia voz poética fican sempre en feminino por identificala con este xénero: “*lain down*” (p. 90), por exemplo, é “deitada”. Aínda que non sempre ten por que haber unha coincidencia entre o xénero da autora e a voz poética neste caso o texto en si mesmo semella non dar a entender un cambio nesta correlación de xéneros.

A cuestión da escolla de xénero gramatical na tradución do inglés ao galego neste texto respondeu ao meu enfoque xeral xa antes comentado de non atender simplemente ás aprendizaxes patriarcais de asignación de masculinos de xeito xeral e femininos nos casos que marca este tipo de concepción da sociedade. Tendo en conta o carácter feminista dos textos de Moure estas escollas son realmente relevantes para a interpretación do seu texto en galego, que pode quedar mudo das sutilezas dos xogos de poder que en particular a voz de Sampedrín desvela na xeneralidade do seu discurso. Estas escollas poden ou ben silenciar ou ben dar unha voz reforzada aos conflitos que Sampedrín debulla nos seus pequenos textos en prosa. Noutros textos onde a relevancia destas escollas non é vital para a trama, por exemplo, dun texto literario en prosa, o seu cuestionamento e reflexión sobre as escollas segue sendo de relevancia, dado que se ben no inglés non se conceptualiza na lectura unha representación de xénero, en galego si, e esa aprendizaxe inconsciente resulta fundamental para reforzar ou arrepoñerse aos patróns de xénero existentes. Por outra banda, nin sequera dende o punto de vista da gramática (sempre cuestionable como invento patriarcal) as escollas dun xénero ou outro poden ser cuestionadas, dado que o texto orixinal, como neste caso acabamos de ver, non dá ningunha referencia, excepto aquelas que a nosa posición no proceso nos faga admitir. Que me deteña especialmente neste punto é para deixar constancia de que o feito de que as escollas patriarcais pasen desapercibidas e non se expliciten nunca non quere dicir que non sexan escollas ideolóxicas, senón que ao corresponder á ideoloxía dominante, pasan por invisibles, tal e como argumentou, entre outros, Louis Althusser.

Hai dous aspectos máis, finalmente, que merecen consideración como elementos, un ausente e outro presente, metatextuais pero vinculados directamente coa tradución. O primeiro é o meu texto que acompaña o libro e que sae dos límites que inicialmente tiña en mente o editor, como unha especie de Nota da Tradutora para explicar sobre todo o uso do galego na tradución. Mais ao meu entender ese texto (en realidade unha introdución, pero a editorial negouse a incluíla como tal e aparece ao final do libro) debía explicar de xeito resumido a miña presenza no texto e dende onde se realizaran as escollas concretas.

O segundo aspecto que cómpre sinalar tamén é que a miña interpretación do texto me levou a non recomendar introducir un glosario inglés-galego como o que consta (galego inglés) no orixinal. A relación da poboación galega co inglés é totalmente diferente da que se establece á inversa. Se ben non toda a poboación, obviamente, coñece o idioma, si pode ter acceso a un dicionario con facilidade, e comprender as poucas palabras espalladas que fican polo texto. A idea de non introducir un dicionario reforzaba tamén esa tensión entre os dous idiomas, o dominante, que non ve a necesidade de explicarse a si mesmo, e o minorizado, impulsado ás marxes por esa división de poder. Porén, na tradución ao galego dos *Teatriños*, cambian os equilibrios e o idioma minorizado

fica no centro do mundo, o inglés son só unhas pingas que, se non se explican, agrandan aínda máis a ficción dos centros. Por moita “auto-importancia” que unha certa forma de ver o mundo queira manifestar, sempre hai espazos, como os que crean os *Teatriños*, onde desenmascarar tal falacia e facer de quen domina nada máis unha zarrapica subsumida no idioma ao que Erín Moure deu a voz da esperanza.

**“Hai un momento no que o que chamamos o principio e a fin se entrecruzan”**

Como indica Elisa Sampedrín “Hai un momento no que o que chamamos o principio e a fin se entrecruzan” (p.139). Ese momento con total seguridade é o momento da tradución. Un momento onde se negocia o poder, onde se realizan escollas que nos poñen no mundo, onde nos temos que enfrontar a como nos entendemos como profesionais e como persoas nun mundo onde as culturas, as linguas, as subculturas se relacionan a través de nosoutras. Dende ese momento, dende esa intersección, tamén esta análise que pretende, dunha forma global e honesta, poñer sobre a mesa un xeito de entender a tradución que vai máis alá dos manidos estereotipos dominantes e patriarcais e que busca, igual cas cebolas, as patacas, as pedras, o galego, e demais elementos humildes pero revolucionarios, cambiar o noso marco de pensamento.



**UN REACCIONARIO ITALIANO DO SETECENTOS  
NA GALIZA DO SÉCULO XXI:  
A *TURANDOT* DE CARLO GOZZI EN GALEGO**

**Javier Gutiérrez Carou**

Universidade de Santiago de Compostela

javier.gutierrez.carou@usc.es

[Recibido: 23/09/08; aceptado: 14/11/08]

GOZZI, Carlo (2007) *Turandot*. Texto crítico italiano, tradución galega, introdución e notas de Javier Gutiérrez Carou. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2 vols., páx.200, 312. ISBN: vol. I: 978-84-9749-264-5 / vol. II: 978-84-9749-265-2.

A invitación da profesora Laura Tato para traducir unha obra teatral de Carlo Gozzi non deixou de sorprendeme, porque o conde veneciano é unha figura case totalmente descoñecida na Península Ibérica, como demostra o feito de que, ata esta tradución galega, a súa produción non fose vertida nunca a ningunha das linguas da Hesperia. A suxestión chegaba nun momento particularmente propicio, pois no 2006 conmemorábase o bicentenario do pasamento do Gozzi (o atraso na publicación é responsabilidade única de quen asina), e demostraba unha aguda percepción da alteración coa que se estaba a introducir o teatro italiano do século XVIII no sistema cultural galego, posto que o único autor traducido e representado en Galiza ata ese momento era o ilustrado Carlo Goldoni<sup>1</sup>.

O máis frecuente, mesmo no ámbito cultural, é que a visión dun determinado feito que se perpetúa no futuro sexa a da corrente dominante nese futuro. Aínda que hoxe estamos moi lonxe de acadar a difusión universal dos ideais da Ilustración (sen saír do ámbito italiano basta botar unha ollada ao imprescindi-

---

<sup>1</sup> Temos noticias de representacións de adaptacións de *Arlecchino* (ou *Truffaldino*) *servitore di due padroni* (a última, de Roberto Salgueiro coa Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela), de *La bague magique* (Ollomoltranvía) e de *La locandiera* (Centro Dramático Galego) (curiosamente semella prevalecer o Goldoni máis próximo á *commedia dell'arte*). No ámbito editorial temos constancia da publicación dunha adaptación do *canovaccio* do período parísino de Goldoni, *Le bague magique*, e da súa tradución (*O anel máximo*, levada a cabo por Cándido Pazó) en Goldoni (1995), e a tradución tamén de Cándido Pazó de *La locandiera* (Goldoni, 1987).

ble, e aínda sorprendentemente non traducido ao galego, *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria<sup>2</sup> para decatarse disto), semella indiscutible que moitos dos valores daquel movemento constitúen a base de non poucos principios da cultura e a sociedade occidental actual. Por este motivo, xunto con innegables méritos estéticos, o máis coñecido, estudado, difundido e traducido dramaturgo italiano do século XVIII en Galiza e na Península Ibérica é Carlo Goldoni. Esta situación dá lugar a unha visión deformada da realidade teatral veneciana e italiana do Setecentos, en que parece que só existise o avogado Goldoni. A importancia das súas creacións teatrais resulta indiscutible xa entre os contemporáneos ao autor, como demostra a infinidade de representacións das súas obras, o éxito editorial sen precedentes<sup>3</sup> e a fama acadada polo dramaturgo non só en Italia, senón en toda Europa. Con todo, isto non quere dicir que a súa carreira fose sempre doada ou que non existisen rivais que lle discutían o primado sobre os escenarios. De feito, sen superar o ámbito teatral veneciano, cómpre destacar que os partidarios do dramaturgo e novelista Pietro Chiari constituían un grupo polo menos tan numeroso e ruidoso como o dos seguidores de Goldoni, ou que tras o exordio teatral do conde Carlo Gozzi, en 1761, Goldoni viu como moitos dos seus postulados ideolóxicos e dramaturxicos eran postos en solfa polo reaccionario nobre co aplauso dun público que anteriormente llo dedicaba só a el. Mesmo intelectuais de extraordinaria importancia, como Giuseppe Baretti, por motivos de moi diversa índole, non puñan reparos en atacar a Goldoni:

Questo scrittore, così magnificato da Mr. Voltaire<sup>4</sup> [...] è il Goldoni [...] La sua lingua è il più nauseante guazzabuglio di parole e di frasi cavate da differenti dialetti italiani e toscanzate nella maniera più ridicola, oltre ad essere condita in abbondanza di gallicismi. I suoi sentimenti sono costantemente così triviali e così volgari, sia che faccia parlare una duchessa o un lacchè, che quelli dell'una possono andar benissimo anche per l'altro. Il Goldoni non conosce arte, non conosce scienza. (Baretti, 2003, p. 119)

Estes datos, de todos os xeitos, non deben levarnos a pensar que Goldoni fose un autor escuro e pouco coñecido, como xa indicamos, ou mesmo, como algúns críticos aínda sosteñen (seguindo a información interesada subministrada por Baretti<sup>5</sup>), que a decisión de Goldoni de aceptar un posto na *Comedie*

---

<sup>2</sup> Si existe tradución ao catalán (Beccaria, 1989), ao portugués (a última: Beccaria, 2007), e ao castelán (a última: Beccaria, 2008).

<sup>3</sup> «Le ventitré edizioni [...] —patrocinate o subite— fecero del libro goldoniano il best-seller del Settecento italiano...» (Scannapieco, 2006, p. 10).

<sup>4</sup> Voltaire fixera chegar unha poesía encomiástica a Goldoni.

<sup>5</sup> «Le sue [di Carlo Gozzi] nuove commedie cambiarono in breve tempo così interamente il gusto del pubblico veneziano, che nel volgere di due stagioni il Goldoni fu completamente spogliato dei suoi onori teatrali e il povero [Pietro] Chiari totalmente annichilato. Il Goldoni abbandonò l'Italia e partì per la Francia...» (Baretti, 2003, p. 141).



*Italienne* de París, que fixo que abandonase Italia en 1762 (onde non regresaría xamais), fose debida ao éxito de Carlo Gozzi: os libros de contas dos teatros venecianos conservados na Casa di Carlo Goldoni en Venecia demostran que o éxito do conde non diminuíra os ingresos producidos polas obras de Goldoni. En definitiva, a relación entre Gozzi e Goldoni, e de ambos co seu público, foi desigual, alternándose momentos de éxito e momentos de amargura, de tal xeito que a crítica actual considera cada vez máis necesario o estudo dialéctico de ambos<sup>6</sup> para lograr un mellor coñecemento da dramaturxia veneciana e italiana e, xa que logo, europea, do século XVIII.

Do sinalado ata aquí é facilmente deducible que as ideas ilustradas moderadas espalladas por Goldoni en obras que, ao mesmo tempo, pretendían reformar tamén as poéticas teatrais anteriores, encontraron acollida entre o público, pero tamén que a ideoloxía reaccionaria e misóxina de Carlo Gozzi, defendida en textos construídos con elementos procedentes da dramaturxia barroca e da tradición da *commedia dell'arte*, non era allea a ese mesmo público, en definitiva, a unha sociedade que vivía un período de fonda transformación social, económica, política e cultural que daba lugar a momentos de avance que se alternaban (ou mesmo tiñan lugar simultaneamente, e o paradoxo é só aparente) con outros de carácter involutivo. A presenza no panorama cultural galego dun só deses polos produciría unha distorsión na percepción do teatro e a cultura italianos da época, de aí a necesidade dunha tradución que fixese accesible os textos do máis importante anti-ilustrado do ambiente teatral veneciano do s. XVIII: o conde Carlo Gozzi.

A indiscutible pertinencia de presentar un texto de Gozzi ao público galego do século XXI, como acabamos de ver, implicaba dar resposta, ademais de aos problemas derivados da tradución, a dúas serias dificultades: a xeral crenza da supremacía, entre os seus contemporáneos, de Goldoni e o case total descoñecemento da figura do propio Gozzi. A elas debíase engadir a elección da obra que cumpría traducir (o encargo recibido deixáranos total liberdade neste aspecto) e os problemas derivados do recentísimo descubrimento do arquivo da familia Gozzi (o denominado “Fondo Gozzi”, actualmente depositado na Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia) que contiña milleiros de páxinas autógrafas de Carlo<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Con certas palabras Anna Scannapieco definiu a relación entre os dous dramaturgos como unha «inimicizia solidale» (Scannapieco, 2005). Desta nova perspectiva de investigación son froito directo, entre outros, o monográfico Gutiérrez Carou (2006c) ou o congreso *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, celebrado na Universidade Ca' Foscari de Venecia entre os días 12 e 15 de decembro de 2007 (vid. Gutiérrez Carou, 2008), cuxas actas están xa, literalmente, no prelo.

<sup>7</sup> A noticia do descubrimento do Fondo Gozzi foi publicada en Soldini (2005); o seu catálogo, detallado aínda que non carente dalgunhas inexactitudes, pode ser consultado en Marcon (2006).

Para tentar solucionar os dous primeiros problemas, que poden semellar alleos á tradución pero que inflúen directamente na comprensión global da mesma, decidiuse acompañar o texto literario dun limiar que ofrecese un panorama da situación teatral italiana no século XVIII e do labor desenvolvido por Goldoni e por Gozzi, prestando unha particular atención ao máis descoñecido destes elementos: a figura e a obra do conde veneciano. Esta introdución debería, ademais, ofrecer unha análise do texto elixido para a tradución.

A escolla do texto non foi particularmente difícil. Optamos por cruzar diversos criterios que permitisen identificar aquela creación que resultase *a priori* máis atractiva para o público galego:

- Significatividade e representatividade dentro do conxunto da produción dramática gozziana (para poder ofrecer, cunha soa obra, unha visión completa, ou case, da poética dramatúrxica gozziana).
- Difusión entre o público, italiano ou non, contemporáneo ao autor (para reflectir o grao de aceptación que a obra tivo no momento da súa creación).
- ‘Pre-coñecemento’ do texto por parte dos potenciais lectores galegos (para lograr un certo interese semellaba necesario que o público dispoñese dalgunha referencia previa que o invitase a achegarse ao libro: dado que o autor sería case con seguridade descoñecido, demostrábase imprescindible atraer a atención dos lectores a través do título).

Carlo Gozzi escribiu dez *fiabe teatrali* (‘contos teatrais’) e uns vinte textos etiquetados habitualmente como *teatro spagnolesco*<sup>8</sup>. Aínda que non todas responden ao mesmo esquema, poderíamos afirmar que as *fiabe teatrali*<sup>9</sup> son adaptacións dramáticas de contos populares ou orientais en que están presentes algunhas das *maschere* (personaxes fixos) da *commedia dell’arte* (que se mesturan con personaxes de alto rango, como nobres e monarcas), en que se alternan o verso, a prosa e a improvisación, o italiano e o dialecto, e en que, maioritariamente, teñen cabida elementos máxicos e recursos escenográficos propios da dramaturxia barroca. Ideoloxicamente as *fiabe* son utilizadas polo autor como instrumento de difusión dunha mentalidade reaccionaria que propugna a submisión total e incuestionada ao poder establecido (procedente directamente de Deus), civil ou relixioso, a división e separación das clases sociais e o rol subalterno da muller na sociedade. Nelas tampouco faltan ataques á nova literatura ilustrada e á dramaturxia goldoniana e chiarista. As máis sig-

---

<sup>8</sup> O Fondo Gozzi conserva algunhas obras máis, inéditas e ata o 2006 totalmente descoñecidas, algunhas das cales afástanse dos dous xéneros teatrais gozzianos coñecidos ata ese momento.

<sup>9</sup> Ordenadas segundo a secuencia das estreas (de 1761 a 1765): *L’amore delle tre melarance, Il corvo, Il re cervo, Turandot, La donna serpente, Zobeide, I pitocchi fortunati, Il mostro turchino, L’augellino belverde e Il re de’ geni o sia La serva fedele* (*Zeim re dei geni*).

nificativas das *fiabe* (por motivos ideolóxicos e poetolóxicos) son, sen dúbida, *L'amore delle tre melarance* (*O amor das tres laranxas*) e *L'augellino belverde* (*O paxariño verdebonito*).

Tras a serie das dez *fiabe* teatrais, Gozzi comeza a traballar nun novo xénero, denominado habitualmente pola crítica “*teatro spagnolesco*”<sup>10</sup>, ao que achega uns vinte títulos<sup>11</sup> ao longo de máis de dúas décadas. Trátase dun grupo de textos dramáticos inspirados en obras do teatro barroco castelán, que gozara xa de difusión en Italia no século anterior. Nestas obras acharemos de novo fortes ataques á cultura da Ilustración, afirmacións misóxinas e ridiculizacións da nova literatura do período. Xunto a personaxes nobres e rexios, Gozzi introduce outra vez (aínda que non en todos os textos) as *maschere* da *commedia dell'arte* e algúns personaxes populares de carácter ridículo: deste xeito continúa a deixar fóra dos escenarios a burguesía e o pobo (lémbrese a actitude radicalmente oposta de Goldoni) pois, aínda que nestas obras interveñen personaxes populares, os seus papeis son sempre subalternos e cómicos. Deste xeito Gozzi segue a afirmar a superioridade da aristocracia, insistindo unha e outra vez en que a única verdadeira virtude político-social do pobo reside na fidelidade cega ao poder establecido. Tampouco nos aspectos técnicos ou lingüísticos podemos observar variacións substanciais respecto ás *fiabe*. Mesmo a localización exótica ou marabillosa dos ‘contos teatrais’ parece subsistir nas producións *spagnolesche* a través dunha situación espazo-temporal nun pasado case mítico onde triúnfan os valores máis conservadores do *Ancien Régime*.

Da primeira das dúas devanditas *fiabe teatrali* Gozzi non publicou máis ca unha *analisi riflessiva*, é dicir, un resumo-descrición da representación (case con total seguridade porque nunca escribiu o texto íntegro da obra, senón un *canovaccio* —un guión—, ao xeito das *commedie dell'arte*, que orientase a improvisación dos actores), polo que non é representativa do xénero. A segunda mencionada, *L'augellino belverde*, contén numerosas referencias á primeira (de feito, preséntase como unha súa continuación) e, ademais, é totalmente descoñecida no panorama literario e teatral peninsular, polo que non semella aconsellable a súa escolla para unha tradución que debe servir de presentación de Gozzi no sistema cultural galego. O teatro *spagnolesco* gozou de certa fama no momento da súa presentación ao público, pero caeu nun rápido esquece-

---

<sup>10</sup> Antes de se aventurar no teatro *spagnolesco*, en realidade, xa no outono de 1762, entre a quinta e a sexta *fiaba*, Gozzi presentara ao público dúas traxicomédias orixinais que non reproducían o esquema dos ‘contos teatrais’: *Doride o sia la Rassegnata* e *Il cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia*, próximas nalgunos aspectos á tradición do teatro *larmoyant* que chegaba a Italia dende Francia.

<sup>11</sup> Entre outros: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (1767), *Il pubblico secreto* (1769), *La principessa filosofa o sia Il controveleno* (1772), *Il re tisico o sia I due fratelli nimici* (1773), *Il moro di corpo bianco* (1776), *Le droghe d'amore* (1777), *Il montanaro don Giovanni Pasquale* (1803) etc. Gozzi tamén realizou algunhas traducións do teatro francés, algún libreto para ópera, argumentos para ballet etc.

mento en Italia (aínda que non na área xermánica, onde foi rapidamente traducido e difundido<sup>12</sup>). Na Península Ibérica é totalmente ignorado e, ademais, o previsible coñecemento por parte do público galego do teatro barroco castelán parecía facer pouco aconsellable ofrecerlle, como primeira mostra da produción gozziana, a adaptación dun orixinal pertencente a unha dramaturxia ben difundida entre nós.

De todos os xeitos, a escolla da obra que debería ser traducida revelouse moi sinxela, porque dentro da produción dramática gozziana existe un texto suficientemente representativo da súa poética teatral e amplamente difundido, aínda que indirectamente, a nivel internacional. Estamos a nos referir a *Turandot*, cuxo argumento é sobradamente coñecido a través do libreto que Giuseppe Adami e Renato Simoni realizaron para a inmortal ópera homónima de Giacomo Puccini<sup>13</sup>. Ademais, esta *fiaba* gozou dun relativo éxito en Venecia no momento da súa estrea e provocou fascinación fóra de Italia (de feito unha súa tradución ao alemán realizada por Schiller foi representada baixo a dirección de Goethe no teatro de Weimar en 1802 cun indiscutible éxito). Por outra banda, aínda que *Turandot* é unha das dúas *fiabe* carentes de elementos máxicos, presenta todo o resto de características poetolóxicas do teatro gozziano, polo que se pode afirmar sen erro que é suficientemente representativa del. Xa que logo, con esta obra pareceunos cumprir os tres requisitos que nos propuxeramos respectar no momento de escoller o título que debería ser traducido.

Tras a escolla do título, nesta fase previa á tradución, restábanos só estudar o catálogo das edicións da obra e os manuscritos conservados dela (especialmente os ata agora descoñecidos do Fondo Gozzi) para seleccionar o texto italiano que debería servir como base á nosa tradución.

Ata o descubrimento do Fondo Gozzi dispuñamos de dúas edicións, publicadas en vida do autor, da cuarta das *fiabe* gozzianas, *Turandot*: unha áchase no primeiro volume da edición Colombani<sup>14</sup> (Gozzi, 1772-1774, vol. I, pp. 213-321) e a outra no segundo da Zanardi<sup>15</sup> (Zanardi, 1801-1804, vol. II, pp.

---

<sup>12</sup> A bibliografía gozziana máis completa existente ata o momento (inclúe tanto edicións, como estudos e traducións publicados entre 1736 e 2006 —ademais actualízase regularmente na páxina web [www.carlogozzi.com](http://www.carlogozzi.com)—) áchase en Gutiérrez Carou (2006a).

<sup>13</sup> Aínda que é certo que Puccini só coñecía a versión de Schiller e non o orixinal de Gozzi, Adami era un grande coñecedor da obra do conde veneciano (sobre o que mesmo escribiu un drama titulado proprio co nome do autor das *fiabe teatrali*: *Carlo Gozzi*), o que deixou a súa pegada no libreto operístico: «Benché Puccini abbia letta *Turandot* nella versione di Schiller tradotta da Maffèi, la commedia di Gozzi —ben nota a Simoni— resta un modello generativo dell'opera tutt'altro che marginale, tenuto presente dai librettisti [...] e tale da favorire, benché in casi isolati, anche trasferimenti diretti di cellule testuali o immagini sceniche» (D'Angelo, p. 37).

<sup>14</sup> Para a complexa historia desta edición *vid.* Gutiérrez Carou (2005a e b) e Scannapieco (2006).

<sup>15</sup> Para unha descrición completa dos contidos destas edicións *vid.* Gutiérrez Carou (2006a).

3-108.). Ademais destes dous textos, dispoñemos tamén dun autógrafo da obra ( $M_{A_1}$ ) presente no manuscrito enviado por Gozzi á imprenta para a preparación do primeiro volume Colombani<sup>16</sup>. Os tres textos pódense considerar unha única tradición, posto que do manuscrito deriva o texto Colombani e, deste último, o Zanardi. De todos os xeitos, no autógrafo obsérvanse unha serie de intervencións debidas a outra man que despois pasaron ao texto Colombani. Estas intervencións presentan diferentes niveis de importancia: moitas delas, a maioría, non son máis que variantes de carácter (orto)gráfico ou de puntuación; en poucos casos (en total vinte e un) afectan a cambios no texto. De todos os xeitos, dado que Carlo foi o corrector da edición Colombani e non modificou as intervencións que no manuscrito realizara a outra man (Perrone, 1991, p. 130, e Scannapieco, 2006, p. 20), debemos entender que o conde daba por boas e, xa que logo, aceptaba como propias as correccións introducidas polo anónimo revisor. O texto Zanardi reproduce o da Colombani corrixindo algunhas grallas, aínda que engadindo outras, e modificando algunhas cuestións gráficas de importancia menor. Partindo destes testemuños e das variantes máis significativas, Carlachiara Perrone realizou diferentes estudos e publicou a edición crítica do texto, aínda que sen aparato ecdótico, baseándose no texto Colombani (Gozzi, 1990).

A estes testemuños debemos engadir tres manuscritos pertencentes ao recentemente descuberto Fondo Gozzi (Gutiérrez Carou, 2006b). En primeiro lugar cómpre destacar que un dos tres manuscritos con textos de *Turandot* presentes no Fondo Gozzi (sinatura 3.5/2) corresponde a unha fase de escrita anterior á versión definitiva, moi probablemente próxima ao período da estrea da obra, polo que non é pertinente incluílo na configuración da edición crítica do texto, pois presenta numerosas variantes macroestruturais respecto á forma final do texto. Outro dos manuscritos (3.5/1) presenta un texto moi próximo ao impreso, mais o feito de que careza da *Prefazione* e de que presente numerosas riscaduras, engadidos e anacos de papel pegados para corrixir o texto inicialmente escrito semella indicar que esta versión pode ser froito de revisións realizadas en diferentes momentos, polo que a aparencia que presenta actualmente podería ser moi diferente á versión inicialmente copiada, pertencente a un período anterior. Como tentamos demostrar na nosa edición á luz do estudo do autógrafo, cremos non excesivamente aventurado establecer a hipótese de que este manuscrito foi escrito no período inmediatamente anterior á estrea da obra e que, posteriormente, nos momentos previos á edición do texto foi corrixido polo propio Gozzi. Sen as correccións sinaladas (riscaduras e engadidos), a versión sería moi diferente á forma definitiva do texto, polo que non sería pertinente telo en conta para a realización da edición crítica. Porén, a presenza das correccións modifica de tal xeito a súa fisionomía, achegándoo á forma impresa da obra, que sería arriscado

---

<sup>16</sup> Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Mss. Italiani Cl. 9 n. 680 (12070), ff. 82r-113r (=  $M_{A_1}$ ).

prescindir del para fixar o texto crítico: aínda que estas mudanzas proceden dunha época posterior á primeira escrita do texto, no momento en que o autor corrixe sobre el nunha segunda fase está a convertelo nun texto ‘redactado’ (confirmado) globalmente nese segundo período, próximo á forma conclusiva do texto. É obvio de todos os xeitos que, ao dispormos do texto Colombani, *textus optimus* sen ningún xeito de dúbida, 3.5/1 non vai achegar practicamente ningún cambio ao texto definitivo, mais si pode ofrecer un nutrido grupo de variantes de autor de grande interese para seguir o proceso creativo de Carlo Gozzi. Por tal motivo, incluímos as variantes presentes nel no aparato ecdótico da nosa edición crítica. Pola contra, como xa indicamos, o manuscrito 3.5/2 constitúe a materialización de etapas afastadas da redacción da obra (como demostran as numerosas variantes macroestruturais que contén), polo que debe ser considerado un texto diferente aos da tradición publicada (tentar unificar todos os testemuños nun único texto sería construír unha versión ‘aberrante’ que nunca existiu na mente nin na intención do seu autor).

O terceiro dos manuscritos do Fondo Gozzi que contén textos relativos a *Turandot* é o número 3.1, que nos seus folios 52r-v conserva unha versión da *Prefazione* ao ‘conto teatral’ moi diferente do texto publicado (outra versión desta *Prefazione* consérvase tamén en 3.5/2), mais ningún fragmento da *fiaba*, polo que non resulta pertinente para a reconstrución do texto da obra.

De todos os datos ata aquí expostos (unha demostración polo miúdo das nosas afirmacións áchase na nosa edición), semella claro que o texto base para a nosa edición crítica debería ser o de Colombani, pero tendo presentes os manuscritos  $MA_1$  e 3.5/1 e a edición Zanardi. Polo que respecta á *Prefazione*, os tres testemuños conservados (3.5/2 - 3.1 -  $MA_1$ +Colombani+Zanardi) presentan tan notabilísimas diferenzas que deben ser considerados textos independentes non susceptibles de edición crítica, polo que optamos por editalos, no apéndice, en columnas<sup>17</sup>, mentres que no texto crítico seguimos a lectura da tradición constituída por  $MA_1$  + Colombani + Zanardi.

Deste xeito realizamos a edición crítica italiana (que se publicou no segundo volume da nosa edición) para posteriormente pasar a traducir o texto gozziano ao galego. De todas estas fases de análise foi quedando constancia na introdución da nosa edición, que medrou de tal xeito ao incorporar posteriormente o estudo do texto traducido que fixo necesario tomar a decisión de publicar dous volumes, dedicando o primeiro deles integramente ao limiar e aos apéndices e reservando para o segundo o texto crítico italiano (con aparato de variantes) e a tradución galega (con notas de comentario).

Tras fixar o texto italiano empezamos a traballar na tradución ao galego. *Turandot* presenta unha serie de características textuais que requiren unha atención particularizada. En primeiro lugar debemos destacar que o texto non se presenta

---

<sup>17</sup> A bibliografía sobre este problema é moi abundante, permítasenos lembrar só o conciso e iluminante Segre (1998).

escrito nunha lingua, senón en dúas e que, ademais, as intervencións dalgunhas *maschere* non son verdadeiros textos, senón paratextos en que se indica que debe dicir o personaxe, mais non as palabras exactas que debe utilizar. Ademais, algúns personaxes falan en verso e outros en prosa (escrita ou improvisada). En resumo, na *Turandot* achamos tres diferentes categorías textuais:

- Italiano en verso (todos os personaxes con excepción das *maschere*).
- Italiano en prosa (Tartaglia) / Paratexto en prosa italiana para indicar intervencións improvisadas (Truffaldino e, en ocasións, Brighella) / (Paratexto en prosa italiana: didascalias escenográficas).
- Veneciano en prosa (Pantalone e Brighella).

Estas diferenzas responden a unha xerarquización lingüístico-estilística paralela á xerarquización social dos personaxes. As figuras pertencentes á nobreza, ás clases altas, utilizan un italiano culto, toscanizante, modelado en versos hendecasilabos (a pesar das pretensións do autor, non carente de problemas gramaticais). Os personaxes de categorías inferiores utilizan o italiano e o veneciano, mais sempre en prosa. Pantalone e Brighella exprésanse nunha variedade de veneciano moi rica, de sabor popular, afastada da variante culta á que Goldoni lle dera un *status* especial nas súas comedias. Tartaglia, pola contra, fala en italiano. Truffaldino improvisa, sempre en dialecto, exercendo ademais un efecto ‘contaminante’ sobre o resto dos personaxes que, cando fan escena con el, tamén improvisan. Deste xeito podemos deducir que os usos lingüísticos das *fiabe* tentan reflectir unha concepción social en que as diferenzas de clase aparecen subliñadas polo emprego de linguas diferentes. Porén, non se debe caer nunha análise excesivamente simplista tentando proxectar sobre a realidade lingüística do teatro gozziano outras situacións diglósicas, pois o veneciano era na época non só a lingua do pobo, senón tamén á da nobreza veneciana, que ademais tiña a obriga de utilizala nas sesións do máis alto órgano de goberno da *Serenissima*, o *Maggior Consiglio*. Cómpre destacar que tamén neste aspecto Gozzi se opón á liña evolutiva goldoniana, pois o plurilingüismo é unha característica da *commedia dell’arte*, xénero que Goldoni pretendía desterrar definitivamente dos escenarios. O reformador da comedia italiana iniciara a súa actividade teatral creando textos en que se mesturaban italiano e veneciano para, aos poucos, ir pasando a un teatro monolingüe en que ou todos os personaxes falaban en italiano (pertencesen ao pobo, á burguesía ou á nobreza), como en *La locandiera* ou *Gl’innamorati*, por citar só dúas das súas obras-mestras, ou todos en dialecto, porque o ‘dialecto’ era precisamente a súa lingua (*Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*). Ademais, o avogado veneciano evitaba a utilización nunha mesma obra de diálogos en verso e en prosa.

Por todos estes motivos (non só por respecto ao orixinal, senón tamén por subliñar as diferenzas coa poética dramatúrxica goldoniana), parecía indispensable manter a diferenza entre prosa e verso e, xa que logo, afrontar a dificulta-

de engadida de ter que traducir en verso<sup>18</sup>. Os diálogos en verso están escritos maioritariamente en hendecasilabos brancos: trátase dun verso perfectamente adaptado á tradición galega que, ademais, evita a dificultade da rima. A excepción máis notable a esta forma métrica está constituída polas adiviñas. Dúas delas están escritas en hendecasilabos e a outra en heptasilabos, todos eles con rima consoante. Neste caso, aínda mantendo o esquema métrico, optamos por prescindir da rima para evitar afastarnos excesivamente do orixinal ou crear un texto cuxa comprensión fose aínda máis complexa que a do texto italiano<sup>19</sup>.

Ben diferente era o problema que presentaba a alternancia italiano/veneciano. Unha solución bastante evidente era traducir o veneciano utilizando unha variante dialectal galega suficientemente caracterizada fronte ao estándar normativo. De todos os xeitos, esta opción<sup>20</sup> non nos satisfacía, posto que as connotacións socioculturais dunha variante dialectal do galego poden ser moi diferentes ás da utilización dun ‘dialecto’<sup>21</sup> italiano, especialmente se este ‘dialecto’ é o veneciano, polos motivos histórico-políticos indicados anteriormente e porque se trata dunha das variantes itálicas, xunto co napolitano, cunha maior produción literaria propia e unha vivacidade aínda actualmente indiscutible (quen visita Venecia percibe inmediatamente o uso habitual do veneciano entre os nativos da illa-cidade). Por outra banda, a opción de utilizar unha lingua diferente ao galego (por proximidade debería tratarse do portugués, secundariamente do castelán), podería producir unha deformación aínda máis radical na comprensión do texto. Diante da falta dunha alternativa no ámbito lingüístico-cultural galego que reflecta axeitadamente a realidade veneciana, a nosa decisión (‘tépeda’ certamente) foi traducir tamén o veneciano ao galego, confiando en que a dicotomía verso/prosa (paralela á do uso de italiano/veneciano, excepto no caso de Tartaglia) sustentase as diferenzas lingüístico-estilísticas do texto, máis aínda se temos en conta que a prosa veneciana presenta un carácter desenfadadamente popular e directo que a afasta aínda máis do toscano literario do verso. De todos os xeitos, para que o lector puidese percibir a alternancia das dúas linguas (italiano/veneciano) decidimos que no texto traducido as intervencións procedentes de textos venecianos fosen transcritas en cursiva.

---

<sup>18</sup> Noutra sede xa manifestamos a nosa opinión sobre a necesidade de manter no posible no TM as formas métricas do TO (Gutiérrez Carou, 1999).

<sup>19</sup> O sometemento á tiranía da rima por parte de moitos tradutores (algúns deles tamén innegables mestres da palabra en galego) ten deixado pegadas tráxicas, por exemplo, nalgunhas das traducións fundacionais (por outra banda imprescindibles e de calidade) dos grandes clásicos italianos do *Trecento* en galego.

<sup>20</sup> Adoptada con indiscutible resultado humorístico-espectacular na adaptación do goldoniano *Truffaldino servidor de dous anos* realizada por Roberto Salgueiro.

<sup>21</sup> Aínda que os lingüistas italianos utilizan o termo *dialetto* para referirse a todas as variantes italianas diferentes do estándar, trátase en realidade de linguas (coa única excepción, quizais, do romanesco).



A realidade plurilingüe do texto gozziano, ademais de reflectir unha determinada concepción social, como xa sinalamos, respondía tamén ao de-sexo de Gozzi de perpetuar os paradigmas estéticos da *commedia dell'arte*. A esta mesma razón respondía a presenza de personaxes (fundamentalmente Truffaldino) que improvisan a partir dun sinxelo guión escrito polo autor. Na tradición galega non existe nada similar, polo que a nosa opción foi a de contextualizar e explicar esta praxe teatral na introdución da nosa edición. Ao mesmo tempo, para facilitar ao lector a pasaxe do texto dialóxico ao paratexto pseudodialóxico (guión para a improvisación), decidimos editar este último respectando totalmente as particularidades da súa formulación (estilo nominal, sintaxe incoexa etc.) e incluíndo cada unha destas 'intervencións', en cursiva, entre corchetes. O uso da cursiva neste particularísimo tipo de paratexto responde ao feito de que, aínda que está escrito en italiano, as *maschere* que improvisan, Truffaldino e Brighella, o facían en veneciano.

Unha das críticas máis habituais que recibiron os textos gozzianos por parte xa dos seus contemporáneos foi o descoidado do seu italiano, unha lingua non carente de erros gramaticais, discordancias estilísticas e galicismos. Vexamos un exemplo de Giuseppe Baretti relativo ao poema heroico-cómico, *Marfisa bizzarra*, mais plenamente aplicable a toda a produción literaria e teatral gozziana:

Lascio andare quella vergognosa sua [di Gozzi] trascuratezza nel ripulire la lingua e lo stile d'ogni cosa sua. E sì che sua signoria si vorrebbe pure spacciare per uno de' più rigidi puristi [...] Il disegno della sua *Marfisa* è altresì molto poeticamente concepito, e nuovo e bello quanto si possa dire; ma il diavolo si porti l'ottava che non ha qualche macchia o nella lingua o nel verseggiamento. (Baretti, 1972)

Particularmente significativa é a afirmación ao respecto de Andrea Maffei, tradutor ao italiano, nunha viaxe de ida e volta, da adaptación alemá de Schiller da *Turandot* gozziana. Nun período, segunda metade do s. XIX, de case total esquecemento da obra de Carlo Gozzi<sup>22</sup>, o italiano chega a atribuír este feito ao descoido con que o conde veneciano corruxía a súa lingua e os seus versos. Aínda que a cita é un pouco longa, permítasenos transcribila completa pola súa grande riqueza esexética da recepción decimonónica de Gozzi en Italia:

Tradotta dal tedesco questa singolarissima composizione [a *Turandot* di Schiller], mi venne desiderio di rileggerne l'originale italiano per vedere e notare io passi dallo Schiller mutati; e con mio stupore trovai che ben di poco il poeta straniero si era allontanato dal nostro. A che dunque vuoi

---

<sup>22</sup> Sendo sinceros deberemos recoñecer, de todos os xeitos, que tampouco este século favoreceu moito a Goldoni.

attribuire l'oblio nel quale è caduta in Italia la *Turandot* di Carlo Gozzi, mentre in Germania e si legge e si ascolta con sempre nuovo piacere? Non ad altro (mi giova il ripeterlo) fuor che alla negligenza della lingua e del verso. Lo Schiller altro non fece che sostituire il suo nobile e poetico stile al volgarissimo e spesso abietto del Gozzi: ecco tutto il prestigio. (Schiller, 1963, p. 321)

Afrontamos esta situación con 'naturalidade', é dicir, deixando que fose o texto o que suxerise as solucións a adoptar en cada caso, aínda que mantendo sempre a coherencia de realizar traducións 'homoxéneas' de palabras e frases 'homoxéneas' no orixinal. Polo que respecta aos galicismos, moitos deles xa non sentidos como tales en italiano contemporáneo<sup>23</sup>, foron traducidos cos termos habituais en galego. Tentamos sempre de traducir do mesmo xeito as palabras que aparecían repetidas no texto orixinal, especialmente no caso dos epifonemas, recurso 'rítmico' de media distancia, que contribúe ademais a incrementar o dramatismo de determinadas situacións, particularmente caro a Gozzi.

Os problemas estilísticos e métricos foron tratados de mesmo xeito: sen traizoar o TO, tentamos sempre de producir un TM que, aínda que respectuoso en galego co aire antigo que un lector italiano moderno percibiría no texto gozziano orixinal, fose razoablemente accesible, lexible para un receptor galego actual<sup>24</sup>. É dicir, debemos recoñecelo, neste ámbito deixamos que o principal instrumento de control fose o noso oído, un criterio moi pouco técnico, pero no que cremos poder confiar medianamente debido á nosa longa praxe de lectura de textos italianos e dialectais do século XVIII.

Os escasos, e irrelevantes, casos de hipo ou hipermetría foron corrixidos sen contemplacións.

## Epílogo

Tras a incorporación de textos goldonianos ao sistema cultural galego, a tradución da produción literaria de Carlo Gozzi á nosa lingua revélase imprescindible para unha aquilatada percepción dos movementos reformadores, evolutivos e involutivos, que se produciron na dramaturxia italiana do século XVIII. Por outra banda, a distancia ideolóxica que o lector actual sentirá respecto a Gozzi, vese sobradamente compensada polos indiscutibles valores espectaculares dos seus textos dramáticos, pola súa indiscutible capacidade de creación de 'espectáculos' teatrais en que se combinan de xeito maxistral elementos da dramaturxia áulica con outros derivados de formas populares. De

---

<sup>23</sup> O período en que entran máis galicismo en italiano é precisamente o século XVIII (de feito, constitúen o grupo máis numeroso de estranxeirismos desa época), polo que moitos intelectuais percibían vivamente en moitos casos como barbarismos palabras que hoxe en día están plenamente aclimatadas nesa lingua (non todas, de todos os xeitos).

<sup>24</sup> Quero deixar constancia do meu agradecemento ao respecto a Manuel Ferreiro e Laura Tato polas súas asisadas e pacientes suxestións.

feito, Gozzi, querendo volver aos modelos barrocos e da *commedia dell'arte* (en que predominaban os ideais heroicos, o gusto pola fantasía, a maxia e o exótico, e o interese polos compoñentes da cultura e as tradicións populares) converteuse, inconscientemente (polo menos nestes aspectos), nun pioneiro do Romanticismo. Nesta perspectiva a princesa chinesa Turandot, protagonista da *fiaba teatrale* homónima, xa dende a estrea da obra gozziana estaba chamada a converterse en mito. A vocación fundacional do texto de Carlo Gozzi viuse materializada a través da adaptación de Schiller ou, posteriormente, da versión libretística musicada por Giacomo Puccini, ata o peche da súa parábola intercultural, nunha especie de retorno ás orixes, na tradución ao chinés da obra gozziana publicada en 2004 (Geqi).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARETTI, Giuseppe. 1972. “A Francesco Carcano - Milano. Di Londra, 12 marzo 1784 (Epistolario, XX [CCCXCI])”. En Id., *Opere scelte*. Torino: UTET, 2 vols., vol. II, pp. 834-835.
- BARETTI, Giuseppe. 2003 (primeira edición: 1768. *An Account of the Manners and Customs of Italy...* London: T. Davis, L. Davis & C. Rymers). *Dei modi e costumi d'Italia*. Prefazione di Michele Mari, traduzione e commento a cura di Matteo Ubezio. Torino: Nino Aragno Editore.
- BECCARIA, Cesare. 1989. *Dels delictes i de les penes*. Tradució i edició a cura de Jordi Moners i Sinyol. Barcelona: Edicions 62.
- BECCARIA, Cesare. 2007. *Dos delitos e das penas*. Lisboa: Fundación Calouste-Gulbenkian.
- BECCARIA, Cesare. 2008. *Tratado de los delitos y de las penas*. Traducción de Juan Antonio de las Casas e introducción de Francisco Javier Álvarez García. Granada, Comares).
- D'ANGELO, Emanuele. 2007. “Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma”. En VV. AA. 2007. *Puccini Giacomo. Turandot* [programa de man da tempada 2007 do Teatro La Fenice de Venecia]. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice, pp. 29-46.
- GEQI, Kaluo (= Gozzi, Carlo). 2004 nian. *Dulanduo* (= *Turandot*). Lü Jing yi, Lü Tongliu xuyan. Ji lin shi: Ji lin ren min chu ban she.
- GOLDONI, Carlo e Ollomoltranvía. *Commedia: un xoguete para Goldoni*. 1995. Adaptación teatral de Ollomoltravía; arranxo textual de Cándido Pazó. Vigo: Xerais.
- GOLDONI, Carlo. 1987 (1994<sup>2</sup>). *A pousadeira* [= *La locandiera*]. Tradución de Cándido Pazó. Vigo: Xerais.
- GOZZI, Carlo. 1772-1774. *Opere del Conte Carlo Gozzi*. Venezia: Colombani, 8 vols.
- GOZZI, Carlo. 1801-1804. *Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi*. Venezia: Zanardi, 14 vols.

- GOZZI, Carlo. 1990. *Turandot*. A cura di Carlachiara Perrone. Roma: Salerno Editrice.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 1999. “Reflexións previas a unha traducción galega dos *Canti leopardianos*. Cuestións métricas”. En *Homenaxe ó profesor Camilo Flores. Tomo II: Literaturas específicas*. Ed. de M. T. García-Sabell Tormo et alii. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 394-405.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2005a. “L’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi”. En *La Bibliofilia*. Vol. CVII/1, pp. 43-68.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2005b. “Ancora sull’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni”. En *La Bibliofilia*. Vol. CVII/2, pp. 171-173.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2006a. *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*. Venezia: Supernova, pp. 43-161.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2006b. “Il Fondo Gozzi e la genesi della *Turandot*”. En *Problemi di critica goldoniana*. Vol. XIII (= *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 129-139.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier & MAESTRO, Jesús G. (a cura di). 2006c. *Theatralia*. Vol. 8 (= *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all’Europa*).
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2008. “Carlo Gozzi o l’araba fenice (cronaca di un bicentenario)”. En *Testo*. Vol. 55/XXIX, pp. 105-113.
- MARCON, Susy, LUGATO, Elisabetta & TROVATO, Stefano. 2006. “Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana”. En Soldini, Fabio (a cura di). 2006. *Carlo Gozzi (1720-1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. Venezia: Marsilio, pp. 113-190.
- PERRONE, Carlachiara. 1991. “In margine a un’edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi”. En *Filologia e Critica*. Vol. XVI/1, pp. 127-134.
- SCANNAPIECO, Anna. 2005. “Per una inimicizia solidale”. En *Problemi di critica goldoniana*. Vol. 12 (= *I due fratelli nemici (convegno di studi). Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007). 18-19 novembre 2004, Casa di Carlo Goldoni*), pp. 103-197: 105-117.
- SCANNAPIECO, Anna. 2006. *Carlo Gozzi: la scena del libro*. Venezia: Marsilio.
- SCHILLER, Federico (sic). 1863. *Macbeth. Tragedia di Guglielmo Shakespeare. Turandot. Fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte dal Cav. Andrea Maffei*. Firenze: Felice Le Monnier.
- SEGRE, Cesare. 1998. “Critique des variantes et critique génétique”. En Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*. A cura di Alberto Conte. Milano-Napoli: Ricciardi, pp. 75-90.

SOLDINI, Fabio. 2005. "Il Fondo Gozzi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia". En *Problemi di critica goldoniana*. Vol. 12 (= *I due fratelli nemici (convegno di studi). Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007)*). 18-19 novembre 2004, Casa di Carlo Goldoni), pp. 103-197: 119-134.



**O SEGÚNDO SEXO**  
**DIARIO DA EXPERIENCIA VIVIDA**

**Marga Rguez. Marcuño**  
simone1949@hotmail.com

[Recibido: 25/10/08; aceptado: 14/11/08]

DE BEAUVOIR, Simone. 2008. *O segundo sexo*. Vol. I. Tradución de Marga Rodríguez Marcuño. Colección Ensaio Vigo: Xerais. 464 páx. ISBN: 978-84-9782-701-0.

Traducir é ler  
traducir é buscar, investigar  
traducir é reflexionar  
traducir é decidir  
traducir é —volver a—  
escribir

**Orixe**

O París do 24 de maio de 1949 podía ler este ensaio (*O segundo sexo*) que tantas rías de tinta había de verter —para converter— por riba do pensamento e do día a día de tantas mulleres e homes... subversivo, irreverente, escandaloso, intelixente, documentado, rebelde, enciclopédico... adxectivos e adxectivos que habitarían os comentarios que se lle apoñían —igual que á súa autora— e que vivimos como algo que o facía aínda máis interesante aos nosos ollos, ata o tempo no que fomos quen de podelo presentar na nosa lingua, proxecto acarriñado e esperado por tantas persoas.

Naceu para nós celebrando o centenario do nacemento da autora —2008— e non no cincuentenario da obra, como estaba en principio previsto.

**Encomenda**

Chegou da man da escritora M<sup>a</sup> Xosé Queizán, aló polo 1998, entendo que coa aquiescencia do editor Manuel Bragado, sendo das obras de referencia que enmarcaban a súa política editorial —mais non puider atender o mandado de inmediato porque daquela estaba cun encargo anterior<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Agota Kristof .2000. *O gran caderno*. Colección As literatas. Vigo: Xerais.

A segunda etapa veu marcada pola xestión conxunta con Carme Adán, Secretaria Xeral de Igualdade, coeditora da obra e mais intermediaria coa filósofa responsable da revisión temático-filosófica e do prólogo, África López Souto<sup>2</sup>.

### **Reto**

Enfrontarse a semellante reto podería cubrir todas as expectativas dunha tradutora, mais ese primeiro momento pronto se esvaeceu para deixar paso á responsabilidade de reescribir o ensaio que serviría de referente para o feminismo teórico da segunda metade do s. XX.

Moitos foron a seguir os momentos de inseguridade e reflexión, ata o intre no que consideramos que había que poñerlle fin ás revisións, cunha data xa de publicación no horizonte inmediato: 8 de marzo de 2008.

Realizáronse ata a *Segunda parte* (p.137 *Introdución e Destino*) unhas cinco revisións profundas e arredor de tres da *Segunda (Historia)* e *Terceira (Mitos)* unha vez adquirido o tempero ao traballo e mais porque estes dous últimos eran campos para min cos que estaba máis familiarizada, nomeadamente co eido da literatura.

### **Premisas**

Partimos dunha premisa inamobile que era establecer unha simbiose ou punto de equilibrio entre a armazón argumental e a terminolóxica — a masa léxico-lingüística— que a sustentase, nunha lingua igualitaria, non excluínste, considerando que “unha función clave da lingua é a construción da identidade” e que sendo o obxectivo primordial da autora demostrar o porqué dese lugar secundario ocupado pola muller na sociedade, non nos quedaba outra que ir na procura “dun novo universo conceptual, a igualdade de xéneros, que necesita unha lingua de referencia”<sup>3</sup> *sen deixar de ser fieis aos argumentos e rigorosas nas escollas*<sup>4</sup>.

### **Texto/s**

Como texto base utilicei a edición de 1999, tirada por Gallimard co gallo dos 50 anos da súa publicación, mais cotexada coa de 1976, que foi tamén a que empregou África L.S. na revisión. As diferenzas que atopamos foron mínimas.

Como textos de apoio, a modo orientativo —porque consideramos que ningunha información, ou traballo previo, está de máis— tivemos sempre a man as traducións do portugués de 1987 [máis entregue cá nosa en canto á estrutura e á terminoloxía], ao do español de Siglo Veinte [moi literal, pouco achegada a unha persoa lectora do s. XXI], a de Cátedra de 1999 [útil, mais

---

<sup>2</sup> Prólogo (pp.11-23) d’*O segundo sexo*.

<sup>3</sup> Queizán, María Xosé. 2009. “Editorial”, en *Festa da Palabra (silenciada)*, nº 24.

<sup>4</sup> Adán, Carme. 2008. “Adral” en *O segundo sexo*. Vigo: Xerais.



discrepamos dalgunhas solucións, entre elas a de traducir *mâle* por *varón*, ou *autre* por *alteridade*, precisión esta última na que coincide con nós Teresa López Pardina, autora do *Prólogo*, para esa edición<sup>5</sup>] e puntualmente a do italiano de *Il Saggiatore* de 1978.

Para o *Segundo Volume* estamos tamén a consultar de cando en vez unha versión descuberta na rede haberá uns seis meses.

### **Partida**

O punto de partida persoal era o coñecemento do texto —primeiro en francés, sen lectura completa— a través da lectura da edición arxentina Siglo Veinte na década dos oitenta, que, obviamente, volvin ler na lingua de Simone antes de abordar o traballo.

### **Formación**

Entendo que nunha tradución debe primar a *honestidade*, mesmo parecendo algo obvio non sobra lembrar que antes de aceptar unha encarga é básico re/coñecer ben a lingua de partida —francés— e a de chegada —galego—; cómpre, pois, precisar que para unha tradutora autodidacta coma min axudome vivir a emigración na Suíza francesa dos oito aos dez anos, o estudo do francés en bacharelato elemental e superior e a miña licenciatura en Filoloxía Francesa, estudos que se foron completando na Alianza Francesa de Vigo e de París, no curso como Asistente de Lingua en Sartrouville e coa miña asistencia como oínte ao curso de *Licence en Lettres Modernes* na Facultade de Nanterre (París X) durante o curso 1979-80, que inda conservaba nunha das súas aulas a famosa frase *L'imagination au pouvoir* do maio do 68, e tamén tivemos ocasión de degustar o ambiente existencialista que continuaba a ter arrecedo —afastado, iso si— a coñá no café de *Flore* ou en *Aux deux Magots*.

### **Práctica**

No tocante á lingua, continuamos na mesma liña de traballo que asumimos en 1989 para a revista FdaP(s)<sup>6</sup>, cun fío condutor que se mantén ata mesmo o último número que se ha publicar neste 2009<sup>7</sup>, co convencemento de que no papel secundario asignado á Muller nesta sociedade contribúe de forma definitiva a linguaxe sexista que adoito é utilizada para significar, ou mellor *designificar*, o seu “apreixo do mundo” e a súa “situación no mundo”, e que perpetúa o tal papel vestindo os textos con ese burka do masculino xenérico, totalizador e invisibilizador; cumpría, xa que logo, reescribir o ensaio cos lentes violeta do século XXI, sendo coherentes co que foi legado por de Beauvoir.

---

<sup>5</sup> *Xornada Simone de Beauvoir: O segundo sexo 50 anos despois*. Organizada pola Aula Castelao. Pontevedra novembro de 1999.

<sup>6</sup> *Emilia Pardo Bazán*. A rebelión textual. *Festa da Palabra (silenciada)*, nº 6. FIGA. Vigo. 1989.

<sup>7</sup> *O sexismo na linguaxe*. *Festa da Palabra (silenciada)*, nº 24. FIGA. Vigo. 2009.

E no que se refire ao soporte argumental, quitando as lecturas persoais, o traballo de asesoría lingüística e tradución que veño desenvolvendo para *A festa da Palabra (silenciada)*, en especial o número quince<sup>8</sup>, no que as “simonas galegas” nos achegaron a Simone de Beauvoir e a súa obra desde múltiples perspectivas, servíume para me mover un algo mellor entre o argumentario bovuariano, non exento de dificultade, por certo.

### Información

Todo canto caía nas miñas mans sobre a autora, especialmente vía internet, sobre a súa obra e sobre a súa proxección internacional, permitíume e axudoume a permanecer preto do contexto no que a obra foi xerada.

Cando levaba tempo sen tocar o traballo —por motivos profesionais ou persoais— facía unha inmersión previa na rede ou nalgunha lectura que me reconducía emocionalmente cara ao tempo intenso que precisaba para continuar; o tempo exterior deixaba de existir; para mostra un ou dous botóns: no primeiro volume investín 15 días rastrexando a palabra, e todo o texto médico adxacente, *sarcome* (á que volvíñ máis veces, claro) e no segundo, unha cita dun texto medieval de Rabelais, de 4 liñas, no que me demorei 4 horas; e di-redes que non é rendible, certo, pero ... e o que eu gocei, que? Foi un paseo do *Lexis* ao etimolóxico de *Bloch e Wartbourg*, pasando por *Porto editora francés-portugués* con paradas no *Xerais da Lingua*, entre outros.

Do último re/lido, anotaría *Simone de Beauvoir*,<sup>9</sup> visita áxil, breve polo perfil afectivo-social da autora e tamén *Les amants de la liberté*<sup>10</sup>, máis denso, documentado sobre un marco máis amplo, elaborado a partir das conversas coa irmá —Hélène de Beauvoir e coa propia Simone, sobre a que Monteil desenvolveu a tese de doutoramento— percíbese a través del a contorna persoal, cultural, social, política ... que a rodeou e conformou como escritora e filósofa.

### Proceso

Durante todos estes anos tiveron moitas compañeiras de viaxe, interesadas porque o consideraban un privilexio mais non co tempo suficiente para realizar esta maratón, para a que se necesitaba ter moito fondo —léase tempo ilimitado dispoñible e moita paciencia.

O modo de traballo seguido consistía en que, no mellor dos casos, unha persoa —remunerada ás veces— escribía a miña proposta en galego para eu poder seguir ao pé da letra o orixinal ou , no peor dos casos —sempre se corre o risco dun salto de liña ou palabra— unicamente cos meus ollos.

---

<sup>8</sup> *Simone de Beauvoir. 50 anos de revolución sexual. Festa da Palabra (silenciada)*, nº 15. FIGA. Vigo. 1999.

<sup>9</sup> Bernadette Costa-Prades. 2006. *Simone de Beauvoir*. Paris: Maren Sell edituers.

<sup>10</sup> Claudine Monteil. 1999. *Les amants de la liberté. Sartre et Beauvoir dans le siècle. J'ai lu*. Document nº 6133. Paris.

A seguir, noutra lectura engadíanse —só nos casos en que eu contemplara xa algunha variante ou non estaba conforme coa miña opción inicial— as propostas das outras traducións que se manexaron. Deixábase repousar. O tempo de lévedo nunha tradución é tan importante, ou máis, ca o tempo de amasado, para despois retirar a masa sobrante.

E finalmente, con África L.S. tomei as últimas decisións e ela decidía nos casos nos que eu lle deixaba con máis dunha posibilidade ou variante, ou ben puntualmente facía ela algunha proposta; considero básica a súa colaboración porque así eu me tranquilizaba con respecto a que o texto no perdera a súa esencia filosófica coa miña reescritura. Nunca foi difícil chegar ao consenso.

### **Obxectivos**

Desde este noroeste atlántico entendo que a tradución debe servir de ponte entre o herdo inestimable bovuariano, as “simonas galegas”<sup>11</sup> e as novas xeracións que son definitivamente as persoas receptoras para quen se ofrece este texto filosófico-feminista, que posiblemente doutra maneira, desde o texto orixinal non chegarían a el —sendo unha lectura para quen teña xa un certo caudal formativo—, porque se pretendeu achegalo o máis posible á nosa lingua do século XXI.

### **Contextualización**

Unha forma de achegar un texto ao contexto cultural, social, histórico, político, ideolóxico no que se produciu é fornecendo información. Nós fixémoslo a través de notas a pé de páxina, coa pretensión de achegar o que estaba a pasar arredor de Simone ata mediados do século vinte; e as lecturas coas que vestiu os seus argumentos para quen o lea no século XXI.

### **Precisións**

Unha tradución deste calibre esixe compromiso: o noso ía acompañando ao desexo de visibilizar formas, nunha lingua de referencia, que transcribisen con fidelidade e rigor o discurso da filósofa. Optamos en determinados casos por habilitar formas que visibilizasen a voz da autora sen agochar nin invisibilizar a voz da tradutora.

De considerarmos que ao título actual precedía o inicial *L'Autre* (A outra? O outro?), o artigo elidido en francés xa marcaba un punto de inflexión dun traballo de escolla permanente no que se refire ao xénero. Sen esquecer nunca que nesta obra “maniféstase a súa forza para impulsar a toma de conciencia e para axudar a **verbalizar** a experiencia vivida e, sobre todo, para buscar a emancipación da muller e a saída do encadramento como Outra para sentirse Unha”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Colaboraron, de forma especial Carme Adán, na revista *Festa da palabra (silenciada)*, nº 15 elaborando gran parte do Monográfico *Simone de Beauvoir: 50 anos de revolución sexual* (outubro de 1999), e mais na *Xornada Simone de Beauvoir: O segundo sexo 50 anos despois*, organizada pola Aula Castelao. Pontevedra novembro de 1999.

<sup>12</sup> África López Souto. 2008. “Prólogo” a *O segundo sexo* (p.22).

Non quixemos reinventar nada, só recuperar formas adormecidas ou achantadas nun xenérico masculino para poder significar o noso “apreixo do mundo” e non había máis opción que solventar, por exemplo, cando o francés nos daba un /e/ : *Autre*: outro/outra —segundo o contexto—, discrepando de solucións como *alteridade*.

Custou tamén ao principio topar a engrenaxe entre a argumentación teórica, o didactismo e o enciclopedismo da obra, en definitiva o rexistro culto, con ese por veces humor retranqueiro e corrosivo que se deixa entrever cando a autora quere ser crítica, e roza o rexistro máis coloquial. A Simone en estado puro.

No referente á puntuación houbo que se acomodar a solucións case salomónicas xa que está ben distante dun galego de hoxe, sen querermos tampouco borrar a pegada dunha forma de dicir propia da época e da corrente intelectual en que se pensou.

### Decisións

1. En torno á miña reescritura, fixen unha escolla que respondese a unha tradución *responsable* —que non traizoase o orixinal, nin no “espírito nin na letra”; *visible* —nas notas, na introdución e nas opcións léxicas; e *feminista* —consciente das traducións deturpadas noutras linguas, quer por imposición editorial quer por censura ou autocensura, que lles impón o marco patriarcal no que se publicaron; *libre e consciente* —das decisións tomadas e/ou consensuadas con África L.S.
2. Sobre as escollas, non tivemos empacho en eleccións que se puidesen entender como neoloxismos ou ampliación de significado, recuperando áreas perdidas ou invadidas polo universal masculino. É o caso de *prise sur le monde* “apreixo do mundo”; ou de *mâle* “macho”, paralelo de *femelle* “femia”; non aceptamos nunca a solución *varón* que non sería simétrico de *muller*; para iso reserva a propia Simone, e nós tamén, o binomio *homme/femme*.
3. Tocante ao léxico, buscamos movérmonos pola orografía da nosa lingua, optando polo que consideramos máis enxebre ou que permitiría remarcar o noso patrimonio lingüístico (por ex. *ao pé de*, fronte a *xunto a*; *barbantesa* fronte ao latinismo *mantis relixiosa...*); achegando termos específicos para ampliar o campo de posibles persoas lectoras e facilitar a comprensión con/textual, traducindo ou explicando frases feitas, termos cultos ou estranxeirismos (*mitsein*, *antiphysis*, *ertsatz*, *levirato*, *mundium*, *birth-control*, *felony*, “*Küche*, *Kirche*, *Kinder*” ... ), empregando o infinitivo conxugado, entre outras decisións.
4. Canto aos substantivos, buscamos opcións englobadoras ou aglutinantes: *enfants*: criaturas; *adultes*: persoas adultas.
5. As obras citadas: mantivemos a forma na que a autora as citou, optamos por poñelas traducidas entre chaves, para tender unha ponte entre as

dúas linguas irmás, e mantelas presentes en pé de igualdade no texto. Fóra parte, as poucas obras das citadas que foran xa traducidas ao noso idioma.

### **Edición**

Na nosa relación coa editorial, agradecemos a autonomía que nos deu o editor, as achegas enriquecedoras —aínda que non sempre compartidas— no tocante á corrección editorial e mais a presentación visual do volume verbo da color simbólica e mais do formato gráfico que reconece o noso labor.

### **Crítica**

Agradezo tamén a crítica de Miguélez Carballeira<sup>13</sup>: “Quen se achegue a este libro por primeira vez farao nunha versión íntegra, servizal e consciente do seu valor filosófico e feminista”. De ser así a percepción xeral no público lector podémonos sentir coa satisfacción do “obxectivo cumprido”.

### **Anécdota**

Para quen cre que os obxectivos culminan cando se cerra un círculo, o feito de que a última revisión do prólogo rematase na madrugada do 9 de xaneiro de 2008, cen madrugadas despois de ter nacido Simone, confío que sexa augurio de boa fortuna no camiño —na nosa lingua— que botou a andar cara ao 8 de marzo de 2008.

### **Presentación**

O primeiro volume foi presentado en tres datas non exentas de simboloxía que asentan a tradución nun contexto de compromiso co que concordamos: 0 8 de marzo, o 25 de abril e o 25 de xullo de 2008.

As previsións inmediatas é que o volume II, *A experiencia vivida*, vexa a luz en torno ao 8 de marzo de 2009.

### **Creación:**

**CANDO SON EU?** <sup>14</sup>

CANDO SON EU?

Entro no dicionario como Simona.

Desaparecen todos os meus novembros de aniversario.

Para se encher de metáforas o diario deixa de ter días.

---

<sup>13</sup> Helena Miguélez Carballeira. *Protexa*, xuño 2008.

<sup>14</sup> Poema publicado na rede da páxina do *Taller Literario Caixanova* no mes de marzo de 2008 coordinada polo escritor Francisco Castro.

Renazo da hipérbole rutineira  
abríndome en cesáreas  
de acepcións.

Deixo de cumprir anos  
para celebrar palabras.

**...xa non son eu,**  
perfórmome en versos aquí,  
relatos acolá.  
Entre Simona e Marga  
ando á procura  
comigo mesma.

**...xa non son eu ,**  
mais a tinta , terca, esboza  
a miña silueta no papel  
ecoando na miña memoria infantil  
o troupeleo do tren.

**...xa non son eu**  
hoxe non quero pendurar no esquelete  
do meu corpo externo  
o meu segundo eu  
que tantas veces che pertenceu a ti  
e outras , aos demais.

Marga obrigada  
a vivir no escuro,  
logo dunha noitada,  
di : quero acadar o meu destino.

Ela perde o *oremus*,  
vaga pola beira do sosego,  
despois de poñer en pé  
a arquitectura  
do ego reconstruído.  
Recobra a importancia  
... do (seu) nome

convertendo a anestesia en orgasmo e texto  
cunha afirmación:

para qué vou ser sinónimo  
se quero ser personificación!

Simona cala, traduce,  
escribe (se)  
Marga le, desaparece,  
pensa (se)

Escóitase unha voz en off  
*Cando son eu?*

*Cando son eu?*

*Cando son eu?*

*Cando son eu?*

*[29 outubro 2007])*





## MEDINDO DECISIÓNS N'A MEDICIÓN DO MUNDO

**Patricia Buján Otero**

Universidade de Vigo

buxan@uvigo.es

[Recibido: 30/10/08; aceptado: 14/11/08]

KEHLMANN, Daniel (2007) *A medición do mundo*. Tradución de Patricia Buján Otero. Vigo: Editorial Galaxia. 318 páx. ISBN: 978-84-8288-952-8.

No presente artigo, como corresponde aos traballos incluídos nesta sección de “Traducións xustificadas”, dou fundamentalmente conta das principais decisións tradutolóxicas que tomei no proceso de tradución do alemán para o galego da novela *Die Vermessung der Welt*, de Daniel Kehlmann. No entanto, pensando nun posíbel grupo destinatario deste artigo composto por persoas en formación como futuros profesionais da tradución, quero aproveitar tamén a posibilidade para presentar cal foi a situación comunicativa da encarga, xa que, por unha banda, determinou parte das decisións adoptadas e, pola outra, permite visibilizar, aínda que sexa parcialmente, o proceso de edición dun libro no sistema literario galego na parte que atinxe á tradutora. Centrareime xa que logo na tradución como proceso, e falarei non só de decisións tradutolóxicas relacionadas directamente cos textos, senón tamén de decisións relacionadas coa xestión que nunca debemos esquecer e que constitúen unha parte importante do labor de quen vive deste traballo.

### **Inicio da encarga**

O iniciador da encarga de tradución para o galego de *Die Vermessung der Welt* foi a empresa Editorial Galaxia, con sede en Vigo e, en concreto, o seu editor responsábel das coleccións de literatura. Trátase dunha editora con recoñecido prestixio e unha longa traxectoria editorial (dende a súa primeira publicación no ano 1951, deu á luz máis de 2000 títulos), que ademais no momento da encarga estaba a conformar a súa imaxe como empresa comprometida por achegarlles aos lectores galegos en tempo e forma produtos literarios contemporáneos doutras literaturas. A tradución partiu do texto publicado no ano 2005 por Rowohlt Verlag, e que foi proporcionado polo iniciador da encarga.

A obra traducida íase encadrar dentro da colección de narrativa Biblioteca Compostela de Narrativa Europea dirixida a un público adulto (esfuerzo común da Editorial Galaxia e a Concellaría de Cultura do Concello de Santiago), unha colección que aposta por fornecer o sistema literario galego con textos de actualidade que acadan importantes volumes de vendas noutros sistemas e que, até o momento en que se iniciou a encarga, unicamente incluía os títulos *A casa dos encontros* (de M. Amis traducida por Eva Almazán) e *A pensión Eva* (de A. Camilleri traducida por Carlos Acevedo). Outra característica desta colección é que segue a política editorial que pretende a publicación do texto en galego previa ou simultánea á publicación noutras linguas próximas, especialmente do castelán. Atendendo a esta idea, o editor especificou uns prazos de entrega certamente axustados. Despois de analizar a carga de traballo nesa época e a posibilidade de darlle prioridade a este traballo sen que se visen afectados os demais compromisos laborais con outros clientes (e, naturalmente, tamén outras cuestións, como tarifas e interese persoal), aceptei o prazo e dispuxen de capacidade case plena durante cinco semanas para a elaboración da tradución e a súa revisión (as fases de lectura da obra e documentación inicial xa foran previamente resoltas; tampouco se inclúen neste intervalo de tempo as fases de comprobación das tarefas alleas —sen incluír a maquetación—, nomeadamente revisión allea e corrección lingüística allea, en que a tradutora acepta ou rexeita os cambios propostos).

### **Breve comentario sobre a obra orixinal**

Antes de dar inicio ao propio comentario da tradución, gustárame introducir unhas breves notas sobre a obra orixinal que lle permitan a quen non estea familiarizado coa novela seguir as referencias que menciono máis adiante.

*Die Vermessung der Welt* é unha novela de carácter histórico sobre o nacemento da ciencia moderna; está ambientada na época do clasicismo de Weimar, a cabalo entre os séculos XVIII e XIX, e nela o autor recrea as biografías de dúas iconas da historia alemá moderna: Carl Friedrich Gauss, o chamado “Príncipe dos matemáticos”, e Alexander von Humboldt, científico e explorador que, malia a fama mundial que tivo na súa época, quedou para a historia á sombra do seu irmán, Wilhelm von Humboldt. Kehlmann recrea estas biografías con ironía, sátira e, en xeral, cun particular sentido do humor, elemento que contribuíu sen dúbida ao éxito da obra tanto entre o lectorado de lingua alemá, coma entre os moitos outros lectores que puideron acceder á obra grazas ás súas numerosas traducións (a máis de vinte linguas). O título deriva da obsesión dos dous personaxes por mediren o mundo, malia que cada un adopta estratexias antagónicas con que abordar esa tarefa: un deles, percorrendo longas distancias a través da selva amazónica guiado pola súa obsesión científica de recompilación de datos, e o outro sen apenas moverse da casa. A novela, dividida en dezaseis capítulos, iníciase no primeiro co encontro entre estes dous grandes homes de caracteres aparentemente opostos, e séguenlle varios

capítulos que de forma alterna novelan a vida de Gauss e a de Humboldt, até que na última parte se volve retomar o momento histórico en que se inicia a novela. Nestes últimos capítulos, os protagonistas inician amizade e comparten os seus saberes científicos, así como as súas teimas e reflexións sobre a vellez.

A crítica ten sinalado que a obra constitúe tanto unha sátira sobre o que significa ser alemán coma sobre a vellez e o proceso de envellecemento.

Sobre o autor e a súa obra, cómpre salientar o feito de que *Die Vermessung der Welt* foi a sexta publicación de Kehlmann e, sen dúbida, a de maior éxito editorial (foi finalista no ano 2005 do Premio Alemán do Libro que concede anualmente a Asociación de Editoras e Librarías Alemás). Tamén se tivo en conta este feito para a tradución: encontrabámonos ante un autor novo sen tradición de tradución en galego nin nas linguas xeograficamente próximas.

### **Fase previa á tradución: determinación do estilo**

Dado que a editorial non facilitou preferencias (agás unha advertencia sobre unha locución conxuntiva non desexada) nin contaba cun libro ou normas de estilo copias, que facilitarían o traballo dos diferentes axentes que interveñen no proceso da tradución dun libro e que lle conferirían homoxeneidade ás coleccións, cumpriu facer unha análise dos trazos estilísticos aplicados en publicacións previas da mesma colección (normativa aplicábel, emprego da cursiva ou das comiñas para reprodución de citas textuais, formas preferidas ante as opcións duplas admitidas pola norma do ILG/RAG 2003, como 1ª ou 2ª forma do artigo, *-ble* ou *-bel...*). Contouse ademais co inestimábel asesoramento dunha das tradutoras habituais da editora, Eva Almazán, que neste caso ademais asumiu a encarga de revisión da tradución. Aclarar todas estas cuestións antes do inicio da propia fase de tradución, tomar as decisións oportunas e —moi importante— fundamentalas, e deseñar con elas a estratexia de tradución resulta fundamental, xa que calquera cambio de parecer que se adopte no medio do proceso de tradución unicamente entorpecerá e ralentizará o traballo: implicará ter que volver sobre o xa escrito e facer as correccións oportunas, coa conseguinte perda de tempo e co inevitábel risco de que a versión final presente incoherencias e, polo tanto, problemas de calidade.

Tendo en conta as temáticas que se tratan no texto, outro dos traballos previos fundamentais foi o de documentación (aínda que tamén se levou naturalmente a cabo unha documentación simultánea durante o propio proceso tradutivo). Dado que me encontraba ante unha obra que trata fitos históricos e saberes científicos, cumpría dirixir a documentación nestas dúas liñas: estudo das dúas figuras protagonistas (achados científicos, relevancia histórica...), estudo dos distintos acontecementos históricos, políticos e sociais que se mencionan (duque de Brunswick, Napoleón, cambios xeopolíticos no centro de Europa, Thomas Jefferson...), e documentación sobre conceptos e procedementos típicos de distintas disciplinas científicas, como a xeodesia, a astronomía e as matemáticas (campá de Gauss, manexo do sextante e do teodolito...).

Como é habitual no traballo de quen traduce, coa lectura do TO puiden establecer que retos e dificultades presentaba o texto no seu nivel macroestrutural, e decidir así, antes de iniciar a tradución, os mecanismos necesarios con que resolver esas dificultades. Permitiume ademais establecer a empatía necesaria co estilo do autor do texto orixinal, particularmente co humor que, como xa sinalei, constitúe ao meu ver un dos elementos máis característicos do estilo da novela. Trátase particularmente dun humor que desfai os mitos e xoga cos momentos ridículos da grandeza; neste sentido encontrámonos, por exemplo, ante un Kant xa ancián, acosado pola demencia senil e que lle di ao seu criado, sen vir a conto, que cómpre ir mercar embutido, ou a Humboldt xustificando a necesidade de levar conta de todos os piollos existentes entre os habitantes das rexións equinocciais.

### **Algúns retos concretos**

No nivel discursivo e gramatical, un dos principais retos que presentou a novela foi a forma de representar os diálogos no galego, e non me estou a referir a meras cuestións de puntuación, senón ao estilo de expresión deses diálogos, nomeadamente, estilo indirecto *vs.* estilo directo. O diálogo é unha forma discursiva que ocupa un papel destacado na novela, para o que o autor do TO optou polo estilo indirecto. Como el mesmo ten explicado en diversas entrevistas (véxase por exemplo a entrevista publicado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* do 9 de febreiro de 2006), o estilo indirecto permítille tomar distancia con respecto a dous personaxes que constitúen mitos da cultura alemá, dous personaxes que, na súa opinión, son fundamentais para poder entender hoxe en día o que significa ser alemán. O estilo indirecto é unha oportunidade expresiva tamén presente na lingua galega, mais ofrece un trazo distintivo fundamental nas dúas linguas que me levou a optar no galego por unha forma mixta en que combinase estilo indirecto e estilo directo. Este trazo consiste no feito de que, alén doutras formas, a lingua alemá conta cun tempo verbal específico para representar o estilo indirecto, o *Konjunktiv I*, que exige do uso dos verbos de fala; en galego, no entanto, é imprescindible empregalos para introducir as citas. De conservarmos o estilo indirecto na mesma porcentaxe en que se emprega no alemán, estaríamos a sobrecargar o TM de verbos de fala que entorpecerían a lectura, e atentariamos así contra unha das principais características do estilo da obra, tanto do TO coma do TM, que é a lexibilidade. Xa que logo, na tradución optouse por unha combinación de ambos os estilos, como se pode apreciar no seguinte extracto:

**TO:** Bonpland bekam einen Hustenanfall. Tränen liefen ihm über das Gesicht, er spuckte Blut. Hier sei nichts, keuchte er. Es sei heißer als in der Hölle, es gebe nur Gestank, Moskitos und Schlangen. Hier werde nie etwas sein, und dieser dreckiger Kanal werde nichts daran ändern. Könnten sie jetzt endlich zurück?

Humboldt starrte ihn ein paar Sekunden an. Das habe er noch nicht entschieden. Die Mission Esmeralda sei die letzte christliche Siedlung vor der Wildnis. Von dort aus komme man durch unerforschtes Gebiet in wenigen Wochen zum Amazonas. Dessen Quellen habe noch keiner gefunden.

Mario bekreuzigte sich.

Andererseits, sagte Humboldt nachdenklich, sei es vielleicht unklug. Die Sache sei nicht ungefährlich. Wenn er nun unterginge, verschänden mit ihm alle Funde und Ergebnisse. Niemand würde davon erfahren.

Das dürfe man nicht riskieren, sagte Bonpland.

Tollkühn wäre es, sagte Julio.

Gar nicht zu reden von denen! Mario zeigte auf die Leichen. Niemand würde sie zu sehen kriegen!

Humboldt nickte. Manchmal müsse man zurückstehen können.

**TM:** A Bonpland deulle un ataque de tose. Chorábanlle os ollos e cuspiu sangue. Entre arquexos, dixo que alí non había nada, que alí facía máis calor ca no inferno, e que só había peste, mosquitos e serpes:

—Aquí nunca haberá nada e este canal noxento non fará que nada mude. Podemos volver xa dunha vez?

Humboldt fitouno un intre e despois dixo que non o decidira, que antes de entrar en territorio completamente salvaxe aínda había un asentamento cristián, a Misión Esmeralda. A partir de aí, e tras unha viaxe dunhas poucas semanas por zona ignota, chegarían ao Amazonas, cuxo nacemento aínda non se coñecía.

Mario persignouse. Humboldt seguiu falando, pensativo: tamén era certo que talvez non fose boa idea, porque a travesía non estaría libre de perigos; ademais, se fracasaba, con el desaparecerían todos os achados e logros acadados e ninguén chegaría saber nunca deles.

—Non podemos arriscar —díxolle Bonpland.

—Sería moi ousado —dixo Julio.

—Por non falar destes —dixo Mario sinalando para os cadáveres—. Ninguén chegaría nunca a velos!

Humboldt asentiu: ás veces cumpría saber renunciar a certas cousas.

Considererei ademais que o grao de estrañeza que comenta o autor que sentirían os lectores alemáns ao leren “palabras textuais” na boca de dúas figuras emblemáticas non se reproduciría nos lectores galegos, por tratarse de personaxes máis afastados ou, cando menos, menos presentes no imaxinario.

Interesante foi tamén a discusión sobre o título, que neste caso foi acordado directamente co editor (non se debe esquecer que este libro, dadas as caracte-

terísticas da editorial, da colección en que se insire e do público xeral a que vai dirixido, ademais dun indiscutíbel ben cultural, é un produto empresarial que precisa ser vendido). O substantivo *Vermessung* indica unha acción, o proceso de medir, que é o que se describe na obra: dúas vidas obsesionadas con medir o cosmos. Para presentar a acción podíamos optar en galego por empregar un verbo en forma non-persoal (*medir o mundo, medindo o mundo*; de feito, esta opción foi a empregada en inglés: *Measuring the world*) e, polo tanto, por unha estrutura de título menos usual nunha obra de narrativa, ou ben optar por un substantivo que reproduce tanto o efecto coma a acción e que encaixaría ademais no esperábel dentro deste xénero textual para o caso galego. Foi así que finalmente optamos por *A medición do mundo*.

Outro dos elementos fundamentais nesta estratexia foi a decisión de como tratar a onomástica, tanto antropónimos como topónimos. Agás aqueles nomes que presentaban algún grafema alleo ao alfabeto latino aplicado no galego e que poderían presentar dúbidas en canto á pronuncia (por exemplo, mudouse Gauß por Gauss), mantivéronse sen cambios todos os que na súa forma orixinal se representan co alfabeto latino (por exemplo, Chimborazo, Göttingen, Cartagena...), agás uns poucos casos de topónimos cunha longa tradición de adaptación, como son Londres, Berlín, París ou San Petersburgo. Trato ben diferente recibiron os topónimos que na súa forma orixinal se escriben noutro alfabeto; neste caso, tratouse dos topónimos rusos e chineses a que se fai mención no penúltimo capítulo (como Tilsit, Dorpat, o río Narwa, Nizni Novgorod etc.). Cómpre ter en conta que os métodos de transliteración poden variar segundo a lingua de chegada (ben por uso ou por pronuncia), polo que neste caso non podíamos reproducir as transliteracións alemás. As obras fundamentais de documentación para o galego foron neste caso o *Atlas xeográfico Cumio de Galicia e do mundo* e mais a *Enciclopedia Galega Universal* da editorial Ir Indo.

### **Antes da entrega**

A tradución realizouse nun editor de texto e, antes da entrega, someteuse a varias fases de revisión. Unha delas foi o propio cotexo co texto orixinal, que non só permite distinguir erros de sentido ou comprensión, senón tamén detectar posíbeis omisións non-xustificadas (o risco é elevado cando o TO só está dispoñíbel en papel, e máis cando non se elabora a tradución coa axuda de ferramentas TAO, que adoitan incorporar funcións automáticas de detección de segmentos baleiros). Outro tipo de revisión a que se someteu o texto traducido foi á localización de formas dialectais ou erros recorrentes propios da autora (entre outros, emprego do pronome persoal *lle* para o plural, confusión entre as formas de pretérito de indicativo *viu* e *veu*, localización de conxugacións incorrectas do pretérito de subxuntivo co sufixo *-ara/-era/-ira* no canto de *-ase/-ese/-ise* etc.). Malia que isto poida parecer obvio, considero que para ofrecer un traballo profesional de calidade é fundamental sermos conscientes das ei-

vas que podemos ter, para así podermos centrar a atención nelas e superalas. Igualmente é importante fomentar esta consciencia das propias carencias entre as tradutoras e tradutores en formación ou con pouca experiencia tradutiva.

### **Fase final**

Unha vez entregada a tradución, iniciouse o proceso de revisión e corrección dentro da editorial, para o que en todo momento se contou co visto e prace da tradutora. Así debe ser ademais, xa que as traducións son obxecto de propiedade intelectual conforme á Lei española de propiedade intelectual, e o copyright correspóndelle á autora ou autor da tradución. Por parte da editorial, o texto foi sometido a unha revisión da tradución previa á maquetación e a unha revisión ortotipográfica posterior á maquetación. Neste proceso de revisión allea a tradutora tivo que xustificar algunhas das súas escollas, fundamentalmente de tipo léxico, que presentaban dúbidas ás persoas encargadas da revisión.

### **REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA**

VON LOVENBERT, F. 2006. “Bucherfolg. ‚Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker’”. (Entrevista a Daniel Kehlmann). En *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 09. Februar 2006. Núm. 34, p. 41. URL: <http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EA152D60DA48E4539AC35DDC63D3DAB89~ATpl~Ecommon~Scontent.html>







# Críticas e recensións

**Beauvoir en galego.**

Olga Castro Vázquez

***Turandot*, de Carlo Gozzi.**

Consuelo de Frutos

***O moinante & A segunda parte do moinante*, de Aphra Behn.**

Ángeles Tomé

***A voda*, de Carson McCullers.**

Vanessa Silva Fernández

**Faulkner en galego.**

Marta Dahlgren

***La traduction*, de Marie-Françoise Cachin.**

Ana Luna Alonso



## BEAUVOIR EN GALEGO

**Olga Castro Vázquez**

Universidade de Vigo

olgacastro@uvigo.es

[Recibido: 23/7/08; aceptado: 17/10/08]

BEAUVOIR, SIMONE DE. 2008. *O segundo sexo. Vol. I. Os feitos e os mitos*. Tradución de Marga Rodríguez Marcuño con revisión temático-filosófica de África López Souto. Vigo: Edicións Xerais e Secretaría Xeral da Igualdade (Xunta de Galicia).

Non é frecuente que a tradución dun libro ao galego se presente nun hotel compostelán nun espectáculo que conxugue música, palabras e festa. E aínda máis inusual resulta que a sala do hotel estea ateigada de persoas desexosas de escoitar de primeira man as intervencións de quen fixo posíbel a publicación da obra. Inusual, pero certo. Porque todo isto aconteceu o 11 de marzo de 2008, enmarcado no Día da Muller, durante a presentación da tradución ao galego do primeiro tomo da obra *O segundo sexo*, escrito en 1949 pola feminista e filósofa existencialista francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) e traducido por Marga Rodríguez Marcuño con revisión temático-filosófica de África López Souto.

Todo este despregamento paratradutivo dá mostra do agardada que era a tradución deste libro, considerado non só unha obra mestra do existencialismo que lle dá status propio a Beauvoir como pensadora independente de Sartre, senón tamén como un fito no feminismo occidental moderno. De feito, na obra, Beauvoir adiántase ao seu tempo e propón ideas das que se nutriría o pensamento feminista posterior, como a explicación da discriminación das mulleres sobre a base da noción do construto social de xénero, por contraposición á categoría biolóxica de sexo. Neste primeiro volume que agora podemos ler en galego, a autora localiza e rastrea o desenvolvemento da opresión das mulleres a través da análise do destino (recorrendo a teorías biolóxicas, psicanalíticas e marxistas) e das fontes históricas, literarias e míticas. E así, conclúe que é unha visión masculina a que determina que é ser muller, polo que todos os aspectos da cultura e da sociedade están dominados pola consideración que se ten das mulleres como a outra, o outro sexo, o segundo sexo. Trala súa pu-

blicación en 1949, en poucos días vendéronse vinte mil exemplares, e o libro axiña se converteu nun *bestseller*. Pouco despois, como é obvio, comezaron a publicarse as preto de medio cento de traducións da obra a outros idiomas. Pero á altura de 2008 nesa listaxe de linguas faltaba o galego. Tivemos que agardar case sesenta anos para que, coincidindo co centenario do nacemento da autora, se incorpore á nosa cultura a voz en galego de Beauvoir, en edición conxunta de Xerais e da Secretaría Xeral da Igualdade e froito tamén da iniciativa impulsada, xa en 1999, por María Xosé Queizán.

Malia ter case sesenta anos, *O segundo sexo* mantén plena vixencia e é dun deses libros coa “virtude de ser contemporáneos moitos anos despois” (como se afirma na contracuberta). Certo é que na actualidade algúns dos seus postulados fican xa “superados” por outras obras máis recentes, pero non se pode esquecer que o libro foi punto de partida de moitas destas achegas. Ademais de permitir que moita xente nova se achegue a Beauvoir por vez primeira, a publicación en 2008 d’*O segundo sexo* ten algún interese engadido. Nesta liña, deixa constancia de que a mensaxe da autora segue a ser pertinente e necesaria e, por riba, permite botar unha ollada retrospectiva e avaliar que se leva acadado en sesenta anos de loita pola igualdade. Abofé que quedan cousas pendentes, pero outras das ideas que Beauvoir adiantaba daquela (e polas que recibiu feroces críticas, insultos e viles descualificacións) considéranse hoxe “normais” e forman parte do noso actual sentido común. Así que, en relación co anterior, extraemos do libro unha interesante lección: o radicalismo feminista de onte é o sentido común de hoxe. E, por extensión, tamén nalgúns eidos o radicalismo de hoxe será o sentido común do mañá.

Desde unha perspectiva máis (para)tradutolóxica, este intervalo ou desfase de case sesenta anos ten tamén consecuencias. Entre as negativas, que nos presente de forma tan evidente a situación anómala en Galiza tanto desde o punto de vista literario como feminista (non esquezamos que hai unha notábel escaseza de libros feministas traducidos ao galego). Agora ben, o contido subversivo da obra foi claramente incompatíbel durante moitos anos cos réximes fascistas que exercían un poder opresor sobre o noso territorio. Como exemplo, a primeira tradución ao español deste libro publicouse en Arxentina (1954) e non foi até 1998 cando se publicou en España como obra independente cunha nova tradución. Caso semellante aconteceu coa tradución ao portugués, publicada primeiro no Brasil (1960) e só en Portugal, xa morto Salazar, en 1975. Claro que isto tampouco é ningunha escusa, pois en 1968 (hai xa corenta anos) si conseguiu ver a luz a tradución catalá *El segon sexe*, malia ser idioma perseguido na época.

Entre as consecuencias positivas, a longa espera polo texto galego fixo que a tradución gañase madurez suficiente e tivese acceso ao vasto corpo teórico sobre a autora e a obra, valorando o seu contido filosófico e feminista. Deste xeito, a tradución dunha feminista coa revisión temático-filosófica dunha doutora en filosofía arreda o texto das apropiacións ideolóxicas por parte

do discurso dominante que si sufriron moitas traducións a outros idiomas de *Le deuxième sexe*, incapaces de ver a contribución fundamental da obra ao feminismo e á filosofía. Por exemplo, a tradución ao inglés do libro (1952), encargada ao zoólogo Howard Parshley por deducir que se trataba dun libro sobre reprodución humana, mutila capítulos enteiros e terxiversa moitos outros argumentos de Beauvoir (aínda que no prólogo se afirme que conta co beneplácito da autora), o que provocou un acedo cruzamento de acusacións entre as feministas francófonas e as anglófonas por estaren a tirar conclusións irreconciliábeis dun libro que, en realidade, afirmaban teses dispares. Por certo, malia as críticas documentadas contra esta tradución, até agora foi a única comercializada para todo o ámbito anglófono, aínda que en breve sairá unha nova tradución en inglés só para territorio británico. Certa apropiación ideolóxica houbo tamén no caso da primeira tradución ao español publicada en Latinoamérica (1954), encargada ao dramaturgo Pablo Palant para publicar nunha editorial de textos de medicina e psicoloxía. As múltiples incorreccións levaron a encargarse unha nova tradución a Juan García-Puente (1999), tradutor das *Obras completas* da autora. Xunto coa galega, da apropiación ideolóxica libráronse a edición española de 1998 (a cargo de Alicia Martorell), pero tamén a catalá de 1968 (de Hermínia Grau e Carme Vilaginés), que xa naquela altura e en pleno franquismo soubo ler e transmitir a relevancia das achegas de Beauvoir.

Outra consecuencia positiva da espera é que as edicións máis serodias introducen elementos paratextuais que axudan a contextualizar e entender a dimensión da obra. En Latinoamérica foi a pensadora feminista María Moreno quen escribiu o prólogo (1999), en España fíxoo a filósofa experta na autora francesa Teresa López Pardina (1998) e en Cataluña encargouse a prolífica autora feminista María Aurèlia Capmany (1968) que, de novo, en pleno franquismo, converte o caso catalán en desexable prototipo que cómpre seguir. A edición galega non defrauda e conta neste caso cun breve pero denso e necesario “Adral” da doutora en filosofía e estudosa de Beauvoir Carme Adán (que asina como Secretaria da Igualdade) e cun prólogo da revisora temático-filosófica África López Souto, no que introduce o contexto histórico, ofrece a biografía da autora e proporciona as claves de lectura necesarias para interpretar o pensamento da filósofa. No entanto, neste prólogo da revisora ofrécense datas inexactas sobre as publicacións doutras traducións e cáese na asimetría lingüística de nomear a autora constantemente polo seu nome de pía (Simone) en contraposición ao doutros autores como Sartre (p. 12). Isto, malia poder interpretarse como unha mostra de sorodidade e proximidade entre mulleres, ao meu ver potencia a estratexia patriarcal de darlle unha familiaridade á autora que acaba por eivar o seu recoñecemento profesional. Mesmo por veces semella tamén que Beauvoir é unha “outra” respecto a Sartre, pois afirmase por exemplo que «en París, e seis anos despois que Jean-Paul Sartre, morre a autora dunha sólida obra» (p. 21). Por último, sorprende atopar comentarios neste prólogo como «a asunción das mulleres como suxeitas plenas aínda re-

sulta imposible (...). Isto no Primeiro Mundo. Se falamos de culturas doutros ámbitos (africano, musulmán, etc.), sobre os que Simone apenas profundou, a validez da mensaxe de fondo aínda é máis notoria» (p. 21), que denotan unha certa confusión de termos e unha perspectiva eurocentrista: ademais de contrapor dous criterios dispares (xeográfico e relixioso), agóchase a rica e longa historia propia dos feminismos africanos e dos que existen noutros territorios onde se profesa a relixión musulmá.

Alén diso, nesta análise paratradutiva comparada cómpre mencionar que se agradece a publicación da obra en dous volumes que saen do prelo cun intervalo de meses<sup>1</sup>, recreando así a situación orixinal no sistema francés, e contra a tendencia actual de editar un só tomo: se ben a tradución ao inglés se presentou xa desde sempre como un só libro, en época recente a segunda tradución ao español de Latinoamérica (1999) xunta a obra nun só volume, como fai tamén a segunda edición da tradución a castelán (2005).

Xa que logo, podemos concluír que temos a posibilidade de ler en galego unha reescritura do pensamento de Beauvoir arrodeada de elementos paratradutivos cuxas autoras transmiten unha determinada ideoloxía con transparencia e informan con honestidade de como presentan o libro na sociedade e cultura galega. Visíbel, e polo tanto transparente e honesta, tamén é a tradutora, que nun breve capítulo titulado “Arredor da tradución galega” explica a súa lectura do texto orixinal e as estratexias que aplicou na súa reescritura da obra de Beauvoir, achegando elementos de análise que permiten cualificar a súa tradución de consciente e responsábel. A visibilidade, por certo, é parte indispensable da ética que reivindicán (entre outros) os feminismos tradutolóxicos, pois só así se garante que a interpretación non sexa inconsciente e, daquela, inxenuamente acorde á ideoloxía dominante. Neste seu paratexto, a tradutora dá a coñecer de que texto partiu para facer a súa reescritura (a reedición francesa de 1999). Aclara tamén que, ante a inexistencia de ferramentas lingüísticas na combinación francés-galego, recorreu a traducións noutros idiomas como un instrumento de referencia útil a partir das cales adoptar propostas propias para o galego. Porén, chama a atención que a tradución arxentina que consultou é unha reedición da elaborada por Palant en 1954, cuxas múltiples incorreccións provocaron que a obra se volvесе traducir para Latinoamérica en 1999, como xa mencionei. Ter consultado este último texto podería serlle, sen dúbida, de máis axuda.

Ademais diso, Marga Rodríguez Marcuño dedica o resto do capítulo a explicar abertamente cales foron as súas estratexias lingüísticas á hora de reescribir algúns elementos recorrentes. Aínda valorando de forma moi positiva este paratexto da tradutora, semella concibirse desde unha certa distancia que lle impide comunicarlle á audiencia galega de forma explícita o seu po-

---

<sup>1</sup> No peche de edición desta revista, a editorial estimaba que a publicación do segundo volume *O segundo sexo. II. A experiencia vivida* tería lugar en decembro de 2008.

sicionamento como mediadora, polo que no capítulo non se reflicte o diálogo e negociación que en realidade a tradutora establece coa textualidade e coa autora nas páxinas posteriores.

En calquera caso, o primeiro dos elementos que comenta é o dilema de tradución que lle provocou a especial forma de puntuar de Beauvoir, pois a autora intercala explicacións e exemplos con fin didáctico, e documenta con citas as súas argumentacións, o que por outra parte é representativo dunha época, corrente intelectual e forma de pensar. Fronte a isto, como podemos comprobar ao longo das 460 páxinas deste primeiro tomo, a tradutora non neutraliza nin borra as marcas bovuarianas (atinado neoloxismo da propia tradutora, presentado no prólogo) co ánimo de “adaptala” ao presente, senón que estranxeiriza o seu texto até onde a lingua galega permite. Así mesmo, aclara opcións léxicas que sen dúbida posibilitan unha mellor comprensión da obra desde a perspectiva filosófica (a tradución de «prise sur le monde» como «apreixo do mundo») e feminista (a tradución do termo de xénero neutro en francés «l'autre» como «a outra» ou «o outro» dependendo do caso). Con esta última reflexión a tradutora asume con responsabilidade o seu (difícil, como ela mesma indica) papel de decididora consciente de cando «l'autre» fai referencia á alteridade feminina, pois usar un masculino xenérico levaría a unha comprensión nesgada de Beauvoir, ademais de ser incoherente coa argumentación filosófica da autora. Que a tradutora fale deste dilema de tradución abertamente ten unha importante función subversiva a dous niveis: no filosófico, amplía o concepto filosófico de alteridade, até entón pensado polo xeral en masculino-universal; e no feminista, dálle ferramentas ao público lector para que poida facer unha lectura de xénero doutras traducións ao galego e do papel ideolóxico que a tradutora desempeña inexorablemente na tradución do xénero gramatical (aínda que polo xeral, as súas escollas só se cuestionen cando non concordan coa ideoloxía dominante). Emporiso, a tradutora afirma respecto a «l'autre»: «deixámolo en masculino cando Simone emprega a palabra en sentido universal» (p. 27). Pero entón temos que preguntarnos se, en coherencia co anterior, non tería sido posíbel «forzar un pouco a lingua e deixar atrás» (p. 27) a visión androcéntrica do mundo que ve o masculino como universal e xenérico, avogando por fórmulas verdadeiramente inclusivas como *outridade*, *outra/o*, *a outra/outro*, etc. Son consciente de que quizais esta apreciación xurda dunha análise hipercrítica do seu traballo (porque co advertido pola tradutora xa sabemos que cando o termo aparece en feminino se refire ás mulleres, e cando aparece en masculino se trata do universal), pero aínda así, podería interpretarse que con esta estratexia tradutora no fondo se está a lexitimar que o home/masculino é o universal e a muller/feminino o particular á norma, xustamente o que denuncia a autora francesa na súa obra.

Outro dos grandes dilemas que presenta a tradución dun libro tan denso e cheo de citas e referencias bibliográficas que foi escrito en gran parte nun café, é que moitas destas citas son aproximativas e de memoria. O problema

xa o adiantara a revisora temático-filosófica no prólogo: «Beauvoir enriquece a súa exposición con citas, aínda que ás veces non moi ben referenciadas» (p. 17). Fronte a este problema, a tradutora neste caso decide renunciar a facer unha busca/actualización/corrección das obras citadas por Beauvoir. Sostén: «en canto aos títulos das obras (...) optouse por mantelas tal e como ela as citou (case sempre en francés, e non no idioma orixinal)» (p. 28). De novo, resulta até certo punto comprensíbel que en galego se manteñan os títulos en francés tal cal os citou Beauvoir porque ese foi o texto (mediado polo labor do tradutor/a) que a autora francesa leu, e porque da inmensa maioría deles non hai tradución ao galego que ofrecer para que o público consulte. Con todo, deixar sen máis a referencia francesa sen corrixir ou actualizar semella incoherente coa estratexia da tradutora de guiar e acompañar na lectura a audiencia galega, por moito que si ofrezca en corchetes unha proposta de tradución en galego. Ao renunciar a este labor de busca, non lle ofrece á audiencia galega datos fiábeis sobre as obras, o que resulta se cabe contraproducente co obxectivo de darlle vixencia ao pensamento de Beauvoir no momento actual. Máxime, tendo en conta que o texto francés (e por conseguinte, tampouco o galego) non incorpora ao final unha listaxe da bibliografía citada.

Esta posíbel carencia queda, no entanto, compensada e diluída no medio das explicacións específicas e detalladas que incorpora a tradutora ao longo das súas setenta N. da T., que sumadas ás propias da obra orixinal chegan ás 292. Cunha certa dose de estranxeirización/estranhamento, igual que fixera coa forma de puntuar, a tradutora opta por manter en francés e cursiva moitos dos elementos culturais aos que fai referencia Beauvoir, aínda que sempre acompañándonos na lectura cos seus comentarios e explicacións de precisión exquisita para permitírnos unha interpretación completa do pensamento de Beauvoir, matizada e coas menos perdas posíbeis, o que nos sitúa nunha situación privilexiada respecto da situación de recepción da audiencia orixinal (a quen a autora non guiou na lectura). Son explicacións sempre visíbeis na páxina, pero lonxe de incorporalas no mesmo texto (onde á tradutora lle sería imposible marcar coa súa sinatura os comentarios), aparecen a rodapé. En efecto, as notas a rodapé son os elementos paratradutivos (peritradutivos, para ser máis exacta) onde máis se escoita a ideoloxía da tradutora. Así, por exemplo, di: «pero ao casar a muller cae baixo a tutela e *main-bournie*<sup>71</sup> do marido; pode bater nela», incorporando unha nota a rodapé para explicar que «71. Na época franca, especie de tutela exercida polos grandes sobre individuos e comunidades (N. da T.)» (p. 200). Ou: «a opinión dunha gran maioría é hostil ás *bas bleus*<sup>86</sup>» que completa coa nota «86. Literatas pedantes. Tradución do inglés *blue-stocking*, aplicado ao salón literario de Lady Montagne, e por extensión ás mulleres con pretensións literarias, que asistían a este tipo de salóns (N. da T.)» (p. 219). E cando nalgún caso traduce a referencia cultural ao galego, aproveita a nota explicativa para indicar alí cal é o termo en francés: «houbo mulleres-soldado antes que Xoana de Arco, e malia que Doncela<sup>70</sup> abraia, non escandaliza», cun-



ha nota «70. Xoana de Arco é a Doncela de Orleáns; en francés, *Pucelle* (N. da T.)» (p. 200), aínda que neste caso concreto se podería completar a explicación dando conta da connotación de virxindade asociada ao termo francés.

En definitiva, a lectura d' *O segundo sexo* é fluída e agradecida, conxuga con moito tino a corrección do galego con estratexias que non neutralicen as características definitorias da escrita de Beauvoir. E a tradución é consciente, rigorosa e moi coidada, cunha tradutora que se fai visíbel na introdución ao texto para responsabilizarse do seu labor de mediación, e tamén nas numerosas notas a rodapé, converténdose deste xeito en guía imprescindíbel da nosa lectura. Houbo que agardar case sesenta anos, pero a espera non foi de balde. Abofé que o panorama literario, filosófico e feminista galego fica agora enriquecido coa aparición desta virtuosa tradución que leva por título *O segundo sexo*.



## TURANDOT

**M<sup>a</sup> Consuelo de Frutos Martínez**

Universidade de Santiago de Compostela

mconsuelo.defrutos.martinez@usc.es

[Recibido: 30/10/08; aceptado: 14/11/08]

GOZZI, Carlo (2007) *Turandot* (texto crítico italiano, tradución galega, introdución e notas de Javier Gutiérrez Carou). A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”. Vol. I, 196 páxs. ISBN: 9788497492645. Vol. II, 307 páxs. ISBN: 9788497492652.

Todos os que nos dedicamos ao estudo e ensino da literatura italiana en Galicia temos que alegrarnos sempre de que unha nova tradución de textos italianos se publique. Neste caso a alegría é dobre pois os dous volumes dedicados á *Turandot* de Carlo Gozzi, do profesor Javier Gutiérrez Carou, presentan non só a primeira tradución dunha obra de Gozzi na península ibérica, senón tamén unha edición crítica do texto orixinal italiano, ademais dunha documentadísima introdución crítica, con gran profusión de datos biográficos, literarios e bibliográficos, acompañados duns textos gozzianos inéditos ata agora.

A figura do comediógrafo italiano Carlo Gozzi (1720-1806) é moito menos coñecida que a do seu rival Carlo Goldoni (1707-1793), pero na actualidade, grazas aos estudos de Gutiérrez Carou, un dos maiores expertos na península en teatro italiano do século XVIII, e autor dunha monografía sobre Gozzi de lectura indispensable, sabemos que non se pode entender o teatro de Goldoni sen ter en conta a produción teatral de Gozzi e viceversa, pois toda a súa vida, dedicada principalmente ao teatro, foi unha constante liorta dialéctica entre eles, na procura do fervor do público teatral e na defensa dos seus principios estéticos e ideolóxicos. Fronte á reforma cómica de Goldoni e o seu afastamento dos bufonescos arlequíns e pantalóns, temos a contrarreforma da comedia de Gozzi, con obras baseadas no repertorio barroco castelán, nos contos infantís de orixe popular e oriental e mesmo na *commedia dell'arte*.

As fábulas dramáticas (*Fiabe*) de Gozzi foron moi populares na Venecia do seu tempo e malia que hoxe poidan resultarnos inaceptables polo seu reaccionarismo e polo seu rexeitamento dos principios da Ilustración, os seus

indiscutibles méritos artísticos e espectaculares obrigan a buscarlle acomodo na historia da literatura e da cultura italiana e occidental.

Froito do cruzamento entre un conto persa e a *commedia dell'arte* nace *Turandot*, a historia dunha princesa moi bela e cruel, que non ten reparos en mandar á morte aos seus pretendentes por seren incapaces de resolver as súas abstrusas adiviñas, ata que a forza do amor de Calaf consegue afrouxar o seu corazón. A partir dun relato presente en *Les Mille et Un Jours* (unha tradución-adaptación ao francés de contos persas), o escritor italiano creou unha obra dramática na que mesturaba a solemnidade trágica da corte chinesa cos aspectos populares e humorísticos dos personaxes da *commedia dell'arte*, unha traxedia que conclúe en comedia, e na que a misoxinia máis recalcitrante se une co poder salvífico do amor. A obra estreouse en Venecia en 1762 e deu orixe a un mito que fascinou a escritores como Schiller e Goethe, e que xa no século XX deu lugar a unha das óperas líricas máis coñecidas e engaiolantes de todos os tempos: *Turandot*, de Puccini (se ben os seus libretistas, Renato Simoni e Giuseppe Adami, inspiráronse non no texto italiano senón na adaptación romántica de Schiller quen, de todos os xeitos, segue moi de preto o texto gozziano). Con esta tradución ao galego (e, como dixemos, primeira versión dunha obra de Gozzi nunha lingua ibérica) Gutiérrez Carou fai entrar dentro do sistema literario galego unha obra imprescindible para entender as dificultades da recepción das ideas da Ilustración e mesmo a importancia do século XVIII para a cultura occidental, o que sen dúbida tamén axudará a entender a situación do mundo actual, dominado por graves problemas de aceptación e reacción ás novas ideas e avances da sociedade contemporánea.

Dos dous volumes presentados baixo o título de *Turandot* de Carlo Gozzi e ilustrados ambos os dous con fermosos gravados de máscaras venecianas, o primeiro é unha introdución crítico-historiográfica á devandita obra, que indo dende o máis xeral ao máis específico, nos fai sabedores da situación do teatro italiano no século XVIII e da reforma goldoniana, para ir progresivamente amosando a 'contrarreforma' de Gozzi ao programa de renovación da comedia italiana levado a cabo polo rival Goldoni. O paso seguinte é a explicación de todo o necesario para a comprensión da *fiaba* de *Turandot*, é dicir, a tradición textual, as fontes, os personaxes, as circunstancias que rodearon a estrea (o teatro, a compañía, os actores, a acollida do público), seguido dunha bibliografía esencial sobre *Turandot*. O estudo conclúe coa mención das referencias bibliográficas empregadas na elaboración desta introdución. Por último, nun apéndice, o profesor Gutiérrez presenta algúns textos inéditos de Carlo Gozzi conservados no Fondo Gozzi da Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia, relativos a *Turandot*. Trátase de dúas versións dunha primeira redacción da *Prefazione* á obra e dos textos de dúas adiviñas que non foron incluídas na versión impresa. Xunto con estes materiais, publica tamén un "prólogo" inédito para unha tempada teatral, aínda que non pertencente a *Turandot*, presente nun dos manuscritos turandotianos. Como vemos, todo un luxo para os estudosos

de Gozzi e, en xeral, para todos os especialistas en teatro italiano do século XVIII.

O segundo volume ocúpao o texto crítico italiano de *Turandot* e a súa tradución galega. Comeza por unha “Nota ao texto”, na que Gutiérrez Carou expón os criterios empregados tanto na preparación da edición crítica coma da tradución galega, sempre con opcións moi atinadas e científicas. Indícanos que a versión galega reflicte graficamente mediante diferentes tipos de letra o emprego por parte de Gozzi da lingua italiana, da lingua veneciana ou de simples guiños para a improvisación, característicos da *commedia dell’arte*. Do mesmo modo tamén tivo moi presente o sistema de versificación galega á hora de adaptar os metros italianos aos galegos, cuestión que o profesor xa tratou nun traballo precedente e que cita en nota ao pé. Prosegue este texto preliminar indicando os parámetros empregados na métrica dos versos e conclúe a parte galega coa mención dos instrumentos lexicográficos e ortográficos utilizados. Canto á edición do texto italiano, comeza cunhas cuestións xerais relativas ás edicións manexadas, e resalta que o recente achado de novos manuscritos turandotianos (manuscritos recollidos no apéndice do primeiro volume teórico) van introducir algúns cambios na súa edición, cambios que detalla polo miúdo. Por último, dedica algunhas páxinas ao aparato crítico, é dicir, ás notas a pé de páxina, case todas de carácter ecdótico na edición crítica italiana que amosan o grande dominio do profesor Gutiérrez na edición crítica de textos antigos, tanto pola súa rigorosidade como pola súa minuciosidade.

Canto á tradución galega de *Turandot*, advírtese tanto un excelente dominio da lingua de chegada coma da tradución en verso e en prosa. É sabido que unha tradución poética engade non pouca dificultade a calquera versión, dadas as restricións e limitacións que o molde e o ritmo métrico determinan, aínda que, como no caso presente, sexan versos brancos. Porén esta tradución poética adaptouse a estes requisitos como son o emprego de versos hendecasilabos e dos esquemas acentuativos italianos habituais (acentos principais nas sílabas 6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> ou 4<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> e mais o dactílico 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, que se pode asimilar perfectamente ao hendecasilabo de “gaita galega”, é dicir, con acentos nas sílabas 1<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>) co que se mantén o valor semántico do texto orixinal, aínda que ás veces houbese que introducir algunhas modificacións, como o feito de suprimir adxectivos ou cambiar voces dun verso ao outro. Canto ás partes en prosa da obra (didascalias e improvisacións das máscaras da *commedia dell’arte*) a tradución ao galego é moito máis literal.

A respecto da lingua empregada, obsérvase a presenza dun vocabulario culto e unha elaborada sintaxe, que tenta manter deste xeito o ton do texto de partida, ou o que é o mesmo, o sabor dunha lingua que non é exactamente actual.

Temos ante nós un magnífico traballo que vai servir de referencia para outras traducións de obras teatrais ao galego pois é ben certo que unha tradución publicada sempre vai servir de modelo para futuras traducións, ben sexa

para seguila, para rexeitala ou mesmo para ignorala pero que, en calquera caso, entra a formar parte do corpus de obras traducidas que enriquecen o noso sistema literario. Está claro que, como sempre sucede coas traducións, se poderían cuestionar aspectos concretos da versión que aquí se ofrece, non tanto para criticalas senón mais ben para entrar en diálogo coas escollas tradutolóxicas concretas. Porén, considero moito máis pertinente destacar os grandes logros que a tradución galega de *Turandot* presenta, tanto no conxunto da versión coma nas copiosas notas ao pé (270 en total) que ofrecen información imprescindible para unha correcta comprensión e contextualización do texto traducido e da súa representación teatral. É lóxico que un traballo destas dimensións e con estas características se dirixa fundamentalmente a un público especialista, como poden ser os estudosos da literatura, en particular do teatro ou da Filoloxía italiana. Así e todo a tradución proporciona, sen dúbida ningunha, unha oportunidade única para todos aqueles lectores que amosen interese pola literatura teatral e pola cultura italiana en xeral, xa que, grazas a esta nova publicación, poderán acceder a unha obra fundamental do teatro europeo do século XVIII.

Deamos, pois, os nosos parabéns polos dous volumes de *Turandot* ao profesor Gutiérrez Carou, pois neles recóllese un traballo teórico, ecdótico e tradutolóxico de grande erudición. Esperemos que esta publicación sexa pola súa parte o inicio dunha longa e fecunda amizade entre a literatura italiana e a galega.

## O MOINANTE & A SEGUNDA PARTE DO MOINANTE

Ángeles Tomé

Universidade de Vigo  
angelestome@uvigo.es

[Recibido: 8/9/08; aceptado: 17/10/08]

BEHN, A. (2007) *O Moinante & A segunda parte do moinante*. Presentación de Carme Adán Villamarín. Introducción de Mariana Carballal. Tradución de Ramón Porto Prado e Belén Souto García. Epílogo de Ana María Sánchez Mosquera. Santiago de Compostela: Servizo Galego de Igualdade e Sotelo Blanco Edicións S. L. 406 páxs. ISBN: 978-84-7824-518-5.

No ano 2007, a colección *As Letras das Mulleres* (Sotelo Blanco Edicións) acolle a tradución de dúas comedias de Aphra Behn. Baixo o título *O moinante & A segunda parte do moinante*, publícase por primeira vez en galego a obra máis representada (véxase Stanton, 1991, p. 340-431) da primeira dramaturga profesional inglesa, *The Rover* (1677), e a segunda parte desta, *The Second Part of the Rover* (1681). Antes da aparición da versión obxecto de crítica, xa contabamos con dúas versións castelás da comedia *The Rover-El exiliado* (2003) e tamén *El aventurero* (2006) pero *A segunda parte do moinante* é a primeira tradución a unha lingua peninsular de *The Second Part of the Rover* que podemos ler e, polo tanto, cómpre gabar o labor de editorial e tradutores, xa que, deste xeito, esta convértese na única vía de acceso á comedia de Behn para os profanos en lingua inglesa. A edición que nos ocupa está composta por unha presentación de Carme Adán Villamarín, Secretaria Xeral de Igualdade; unha introdución de Mariana Carballal, Profesora de Dirección Escénica e Interpretación da Universidade de Vigo, directora e actriz; un apartado no que os tradutores Ramón Porto Prado e Belén Souto García expoñen unha serie de aspectos relacionados co seu labor tradutolóxico; un epílogo de Ana María Sánchez Mosquera tras as traducións das comedias de Behn, que constitúen o corpo desta edición; e, finalmente, o índice, a modo de compilación.

Tras esta enumeración, dispóñome a analizar a edición prestando atención a cada unha das súas partes. En primeiro lugar, gustaríame recoñecer o bo facer de Carme Adán Villamarín na redacción dunha breve presentación na que destaca os aspectos máis salientábeis dunha obra da importancia da de Behn

e resalta a relevancia que ten para o universo literario galego a incorporación desta edición. Con todo, en contraposición a esta presentación, a introdución carece da claridade expositiva e rigorosidade da obra que a súa autora segue maioritariamente para elaborala, *Aphra Behn (1640-1689)*. Trátase dun breve estudo de Jorge Figueroa Dorrego publicado en 1999 na colección *Biblioteca de Mujeres de Ediciones del Orto*. Aínda que Mariana Carbballal non inclúe no texto referencias parentéticas indicando a fonte da que extrae os datos relativos á vida de Behn, para calquera estudioso español da obra da primeira dramaturga profesional inglesa resulta moi doado darse conta de que unha boa parte desta introdución (p. 21-31) segue minuciosamente o segundo capítulo, “Vida y obra de Aphra Behn”, dos tres que conforman *Aphra Behn (1640-1689)*. Ademais, gustaríame facer referencia á bibliografía que a autora inclúe, unha bibliografía que, segundo ela mesma, lle foi «[r]ecomendada polos estudiosos da obra de Aphra Behn» (p. 44). Considero que, aínda que é unha bibliografía bastante exhaustiva e interesante, carece de importantes referencias dos primeiros anos do século XXI -por suposto, nunca posteriores a 2007, data de publicación desta edición- entre as que, persoalmente, destacaría as seguintes: Beach (2004), Bender (2007), Conway (2003), Copeland (2004), Corse (2005), Hughes e Todd (2004), Kaji (2003), Pacheco (2002), Raylor (2005), Widmayer (2006) e Zozaya (2003), entre outras. No apartado no que os tradutores recollen as dificultades coas que se atoparon para levar a cabo a tradución das comedias e explican os factores que os levaron a tomar determinadas decisións, hai unha serie de aspectos que, na miña opinión, cómpre matizar. En primeiro lugar, os tradutores refírense a «o grande esforzo que tivemos que dedicar simplemente a atopar unha edición do texto orixinal en inglés correspondente a *The second part of the Rover*» (p. 53-54). Máis adiante, explican que afortunadamente se fixeron cun exemplar do texto na *Senate House Library*, da *University of London*. Pola miña parte, cun enorme respecto polo grande esforzo destes investigadores, gustaríame remarcar que a Universidade de Vigo posúe nos andeis da Biblioteca da Facultade de Filoloxía e Tradución un exemplar da versión orixinal desta comedia dende maio de 2004, exemplar que calquera que se achegue a esta biblioteca pode consultar libremente en Behn (1996b, pp. 223-298). Polo que se refire ao título, coincido cos tradutores en que os títulos das versións castelás -*El exiliado* e tamén *El aventurero*- non son os máis axeitados para a comedia de Behn pero tamén penso que *O moicante* tampouco parece o título que mellor reproduce a idea orixinal da dramaturga xa que, como eles mesmos destacan, a acepción máis coñecida do termo *moicante* é «persoa que percorre as feiras vendendo ou mendigando, que ten habilidades para enganar e está ben dotada de falsa humildade para o seu propio beneficio» (p. 54) e o protagonista de *The Rover*, isto é, Willmore, non percorre as feiras vendendo ou mendigando. Entendo perfectamente que non é doado atopar un bo título para esta obra pero, poñéndome na pel dos tradutores, eu propoño que o mellor sería *O truán*. Segundo o Dicionario da Real Academia Galega, este termo ten unicamente



dúas acepcións: a) individuo desvergonzado e pouco traballador, que é amigo de enganos e de vagabundear e b) persona dada ao ocio, a quen non lle gusta traballar. Precisamente, en *O moicante*, Willmore fai saber a Belville, a Blunt e a Frederico as súas intencións en Nápoles e, a través desta intervención, dá conta do seu carácter desvergonzado e dado ao ocio:

WILLMORE: [...] de novo neste clima cálido, onde o benévolo sol aínda ten poder divino sobre o viño e as mulleres. O amor e a esmorga *non*<sup>1</sup> é o que me trouxo a Nápoles, e se non me trabuco de lugar, aquí hai un excelente mercado para vendedores cos meus intereses (p. 82).

Aínda así, o termo “truán” tampouco é o termo perfecto, xa que carece das connotacións sexuais que, segundo o *OED*, posúe “rover”: “[a]n inconstant lover; a male flirt”.

Persoalmente, respecto a decisión de escolleren o pronome *vostede* para marcar o tratamento formal e o distanciamento, aínda que penso que, en ocasións, non é unha decisión demasiado acertada por parte dos tradutores. Por exemplo, na primeira escena do primeiro acto de *O moicante*, as irmás Florinda e Hellena falan de amor, das súas respectivas situacións persoais, e das inxustizas que padecen ao viviren nunha sociedade patriarcal. Trátase dunha conversa aparentemente informal<sup>2</sup> na que estas cuestionan os preceptos patriarcais e, polo tanto, o pronome *vostede* non fai xustiza ao sentimento transgresor da conversa entre as irmás. Ademais, tamén detectei algunhas contradicións no tocante a esta práctica. En *O moicante*, podemos ler «vexo que os nosos negocios se parecen tanto coma o noso carácter: os **teus**, enganar a todas as doncelas que se fien de **vostede**, e os meus, a todos os homes que teñan fe en min» (p. 130). Sen dúbida, hai unha falta de concordancia entre os pronomes e, sendo rigorosos, en lugar de *teus*, os tradutores deberían empregar o pronome posesivo de terceira persoa *seus*. Para rematar cos comentarios

---

<sup>1</sup> A presenza deste *non* constitúe un erro da tradución galega de *The Rover*, xa que, segundo o texto orixinal en inglés, o amor e a esmorga si son os principais obxectivos da viaxe de Willmore a Nápoles:

WILLMORE [...] again in a warm Climate, where the kind Sun has its God-like Pow'r still over the Wine and Women – **Love and Mirth! are my bus'ness in Naples**, and if I mistake not the place, here's an Excellent Market for Chapmen of my humour (Behn, 1996a, 460).

<sup>2</sup> Os mesmos tradutores insiren nesta conversa expresións informais das que carece o texto orixinal en inglés. Por exemplo, traducen «I'll be a Nun» (Todd, 1996a, 455) por «concedo o carolo» (p. 70), unha expresión claramente informal que se aplica na fala máis coloquial ás mulleres que, por unha razón ou outra, non casan.

a este apartado, teño que reparar en que os tradutores tamén fan referencia á expresión *Adsheartslkins*, para os que semella unha creación de Behn, entre outras cousas porque non teñen constancia de que a empreguen outros autores (p. 59). Pola miña parte, teño que dicir que os tradutores recolleron a expresión incorrectamente, isto é, a expresión que emprega Behn no texto orixinal non é *Adsheartslkins*, senón *Adsheartlikins*. Como ben apuntan os tradutores, trátase dunha expresión exclamativa pero, contrariamente ao que eles defenden, si ten significado: *by God's little heart* (véxase Behn, 1995, p. 396; Richardson, 1985, p. 522 n. 75). Efectivamente, tamén é unha expresión moi recorrente en toda a obra de Behn pero, aínda que eles non teñan constancia, si hai outros dramaturgos da segunda metade do século XVII e de todo o século XVIII que a empregaron: Centlivre (1996, p. 31), D'Urfey (1996, p. 26), Kemble (1997, p. 58-60, 73), Mountfort (1996, p. 36, 38, 47) ou Taverner (1996, p. 36, 59), entre outros. Aínda así, non é unha expresión que apareza exclusivamente en obras teatrais, xa que Richardson (1985, p. 107) tamén a empregou na súa novela epistolar máis popular, *Pamela* (1740).

Tras a análise da presentación, a introdución e os aspectos que os tradutores consideraron salientábeis, pretendo centrarme no corpo da edición, isto é, na tradución das comedias de Behn elixidas. En primeiro lugar, teño que facer referencia ao considerable número de erros cos que me atopei nunha primeira lectura bastante superficial da obra. Dende o meu punto de vista, podemos establecer unha clasificación destes erros: culturais, gramaticais, tipográficos, e relativos á asignación de personaxes ás intervencións. Entre os erros culturais, cabe destacar a tradución do termo *Joynture* por «copropietaria» (p. 73 e 75). A finais do século dezasete inglés, a *Joynture* era o patrimonio que unha muller herdaba á morte do seu home. Pola contra, mentres este permanecía vivo, a muller non só non posuía nada (p. 21) senón tamén ela mesma formaba parte das propiedades do seu home. Polo tanto, non é de estrañar que a viuvez fose o estado máis cobizado polas mulleres da época por causa da liberdade que lles proporcionaba. A tradución máis axeitada do termo sería «herdanza» e, de feito, os tradutores si empregan este termo máis adiante (p. 213) para traduciren o mesmo vocábulo inglés. No limiar da *A segunda parte do moinante*, os tradutores traducen as frases nominais *Our author* e *Our humble author* empregando a forma masculina do termo autor («O noso autor» (p. 235), «o noso humilde autor» (p. 236)), o que carece de sentido, xa que en 1681, data de publicación de *The Second Part of the Rover*, Behn xa non agochaba a súa condición de muller. Por exemplo, na posdata a *O moinante* xa fixera referencia á súa identidade de xénero: «especialmente se son do noso sexo» (p. 224). Os erros gramaticais son quizais os máis abundantes e, polo tanto, só vou facer referencia aos de maior relevancia: aos personaxes femininos aplícanse frecuentemente substantivos e adxectivos masculinos, entre os que cabe destacar, en *O moinante*, «alcaio» (p. 114), un substantivo de xénero masculino para referirse a Moretta no canto do feminino «alcaiota» e, en *A segunda parte do moinante*, unha das intervencións

de A Nuite, na que comeza dicindo: «Estou contento de que ... » (p. 330); tamén é posible reparar en faltas de concordancia de xénero entre artigos determinados e os substantivos aos que preceden como, por exemplo, en «nas biosbardos» (p. 173); as faltas de concordancia de número tamén están presentes nesta edición e, como exemplo, podemos citar as palabras de Willmore preguntando a Hellena o seguinte: «Ve vostede **este mozo** todo lambido? [...] Quen pensa vostede que **son?**» (p. 173); e, por último, a alteración da orde sintáctica nalgunhas cláusulas, como por exemplo «ao que **me** eu refería» (p. 174). Tamén é posible atopar erros tipográficos, aínda que estes son menos habituais: «entedomento» (p. 161), «disi mullo» (p. 176), «{jstraño» (p. 184), «non dou persuadido o meu corazón **para crea** o que os meus ollos» (p. 198), «lista para dispara» (p. 207), ou «non entendo **porque** debería morrer» (p. 212). Finalmente, gustárame facer referencia a certos erros na asignación de personaxes ás intervencións: «paréceme que **Valeria**-Hellena-púxose moi seria» (p. 122), «**FLORINDA-WILLMORE**: Ningún sinal ... » (p. 161), sen esquecer a ausencia de certas intervencións, por exemplo a de Belville (p. 194).

Ademais dos erros, tamén parecen cuestionables algunhas decisións traditolóxicas que presentan certas incoherencias. Entre estas, destaca especialmente o feito de adaptaren ao galego os nomes de só algúns personaxes: en *O moicante*, «Frederico» e «Sebastián»; e en *A segunda parte do moicante*, «Nicolás», «o arlequín», «un vello xudeu», «Porteiro», «Mozo Farrapeiro», «Ariadna», «Lucía», «A Nuite», «Petronela Eleonora», «unha dama xigante», e «unha dama anana». Persoalmente, pregúntome por que estes nomes foron traducidos e os demais non e, polo tanto, quizais fose precisa unha explicación por parte dos tradutores sobre este feito. Non obstante, entre os nomes adaptados ao galego, «A Nuite» resulta o máis sorprendente, xa que «La Nuche» do texto orixinal non é un termo inglés, senón italiano, en concreto, o termo italiano para *caluga* e, polo tanto, a tradución correcta do italiano ao galego sería «A Caluga» e non «A Nuite». Supoño que os tradutores seguiron unhas determinadas razóns para decantarse por «A Nuite» pero, sen dúbida, bótanse en falta unhas liñas nas que estes expliquen a súa decisión. Dos nomes, trasládome ás intervencións dos personaxes, xa que como vimos comentando ao longo desta recensión tamén presentan certas incoherencias. Un dos exemplos máis claros poderían ser as seguintes instrucións de Blunt a Fetherfool en *O moicante*:

BLUNT: Non, non, miña dama, veña. Por Deus, que temos que nos coñecer mellor. Ambos os dous **nos deitamos** con ela e logo déixeme vostede só para **pasala pola pedra** (p. 187).

Neste contexto, tanto «nos deitamos» como «pasala pola pedra» fan referencia a manter relacións sexuais con Florinda. Ao lermos a comedia, sa-

bemos que Blunt mostra unha inxente agresividade para coas mulleres pero, pola contra, nunca o consideraríamos un psicópata sexual. Entón, parece imposible que Blunt pretenda manter relacións sexuais con Florinda repetidas veces e, efectivamente, «nos deitamos» é a tradución de «*we'l both lye with her*» (Behn, 1996a, p. 506) pero «pasala pola pedra» non é o único significado do termo empregado no texto orixinal: «*and then let me alone to bang her*» (Behn, 1996a, p. 506). De feito, o significado máis común de «*bang*» é golpear e, consecuentemente, a tradución podería ser «darlle unha malleira». É posible atopar máis exemplos pero considero que este ilustra dabondo as miñas afirmacións. Para rematar coas críticas, teño que facer referencia as notas a pé de páxina que os tradutores insiren ao longo da tradución das comedias de Behn. Nalgunhas destas notas aparece a indicación N. da/-o T., aínda que esta indicación non pode ser máis que unha errata, xa que estas notas son traducións ao galego das notas en inglés de Spencer (Behn 1995) e Todd (Behn 1996a, 1996b), o que podemos comprobar pola extraordinaria similitude das palabras empregadas nas explicacións seguindo a relación de notas que inclúo a continuación: **9** (p. 74)-Behn (1996a, p.558 n. ll. 98-9); **12** (p. 78)-Behn (1995, p. 338 n. 178); **18** (p. 85)-Behn (1995, p. 339, n. 111); **22** (p. 88)-Behn (1995, p. 340 n. 173); **44** (p. 188)-Behn (1996a, p. 568 n. l. 670); **52** (p. 219)-Behn (1995, p. 348 n. 568); **26** (p. 275)-Behn (1996b, p. 457 n. l. 153); e, **40** (p. 369)-Behn (1996b, p. 462-3 n. l. 237), entre outras.

Como xa indiquei con anterioridade, tras a tradución das comedias, atópase un epílogo á obra. Desafortunadamente, este epílogo revela que a autora, Ana María Sánchez Mosquera, non coñece tan ben como sería desexable as comedias de Behn sobre as que escribe. En primeiro lugar, relaciona a superposición de motivos pictóricos da pintura ornamental da que deriva o concepto de grotesco co supostamente confuso mundo que Behn presenta nas súas comedias. Efectivamente, o concepto de grotesco procede destes motivos pictóricos pero, co paso do tempo, foi evolucionando (Fingesten, 1984, p. 420) até chegar a se converter nun concepto moi complexo (Harpham, 1982, p. 14; Clark, 1991, p. 19) e, precisamente, esta complexidade é da que Behn se serve para crear os seus personaxes grotescos, personaxes grotescos que ilustran a mesma complexidade -non a confusión- do concepto de grotesco, xa que uns causan repugnancia no espectador ou lector e outros medo. Esta dualidade pódese explicar seguindo respectivamente as teorías dos dous teóricos do grotesco máis importantes da cultura occidental: Bakhtin, para quen o grotesco se produce por causa da superación dos lindes que existen entre o exterior e o interior dos corpos (1994, p. 233-4), e Thomson, que defende que o grotesco se alcanza cando o extraordinario excede os lindes da razón humana (1972, p. 24). Posteriormente, Sánchez Mosquera afirma que «Fetherfool [...] corrobora que «non hei casar con ninguén que non teña as miñas proporcións tanto como persoa ou en valentía»» (p. 399) pero tanto no texto orixinal de Behn coma na tradución ao galego non é Fetherfool quen pronuncia estas palabras.

Precisamente, el si está disposto a casar. É Giant quen pronuncia as palabras (p. 301) que a autora do epílogo atribúe erroneamente a Fetherfool e, polo tanto, a súa teoría desmóntase en tanto que, deste xeito, a actitude de Giant pódese equiparar á das protagonistas da comedia, as damas de linaxe que «desafían os canons da ideoloxía imperante [...] de ser moeda de cambio» (p. 398). Ademais, con respecto á súa afirmación de que «Hellena fai mofa da parafernalia xestual do amor en que saloucos, tremores, esvaecementos e rubores delatan a corrente subterránea do desexo oculto e prohibido» (p. 400), penso que se trata dunha lectura completamente errónea das palabras de Hellena, xa que esta non se burla da «parafernalia xestual do amor». Hellena móstrase irónica, a través das súas palabras mostra que coñece perfectamente esta «parafernalia xestual do amor» aínda que está obrigada a negalo, como ben o fai, para preservar a castidade que se lle presupón a unha futura monxa. Tamén parece estraño que a autora subliñe unicamente o significado do nome inglés de Willmore (p. 400), cando tamén hai outros nomes que teñen un significado relevante para a caracterización dos personaxes da obra (Blunt, Fetherfool, ou Shift). Na páxina seguinte, Sánchez Mosquera fala do «antropofaguismo» polo que as mulleres se converten en produtos consumibles e comestibles baseándose na expresión «unha delas caerá no meu papo» (p. 401) pero, desafortunadamente, non caeu na conta de que esta expresión é unha tradución demasiado libre dos tradutores e, pola contra, o texto orixinal -«*sure one of these will fall to my share*» (Behn, 1996b, p. 270)- non fai ningunha referencia a ideas que poidan suxerir antropofaguismo. Esta autora tamén destaca a liberdade que se lle supón a Hellena cando aparece co seu disfraz de xitana (p. 402-3) pero teño que dicir que este disfraz e as súas connotacións foron obxecto dunha exhaustiva análise por parte de Payne (1998, p. 42).

A modo de conclusión, gustárame remarcar que, a pesar das críticas, penso que a iniciativa de editorial e tradutores é excelente, sobre todo, porque conseguen a posta en valor da obra dunha dramaturga escasamente coñecida na actualidade en Galicia. Ademais, tamén quero enfatizar o traballo dos tradutores que, obviando os erros que presenta a súa obra, si conseguiron recoller o espírito de Behn e incrementar o efecto cómico da obra desta dramaturga a través da introdución de expresións enxebres extraídas da nosa lingua que fan da lectura destas dúas comedias do século XVII un proceso agradábel e sinxelo para os lectores galegos do século XXI e nos achegan e identifican cos feitos que estas comedias presentan. Entre estas expresións, debezo especialmente coas seguintes: «mollando a palleta» (p. 100), «que o demo me coma ben comesto por ser tan modesto» (p. 134), «untarlle o carro» (p. 195), «dar sebo ás canelas» (p. 201), «e tamén lle vou medir o lombo» (p. 242), «non me coce o corpo» (p. 244), «hame custar ferro e fariña» (p. 251), «un carneirán de moito demo» (p. 262), «me faga a rosca» (p. 267), «fágolle as beiras» (p. 285), ou «mais vale peseta na man que peso no aire» (p. 290). Xa para rematar, reitero o importante labor de editorial e tradutores, aos que lles desexo unha pron-

ta segunda edición desta obra, na que poidan corrixir os erros traditológicos inevitables nunha empresa de tan grande envergadura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. 1994. "The Banquet, the Body and the Underworld". *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Ed. P. Morris. Londres: Arnold.
- BEACH, A. 2004. "Carnival Politics, Generous Satire, and Nationalist Spectacle in Behn's *The Rover*". *Eighteenth-Century Life* 28/3: 1-19.
- BEHN, A. 1995. *The Rover and Other Plays*. Edición e introdución de J. SPENCER. Oxford: Oxford University Press.
- 1996a. *The Works of Aphra Behn*. Vol. 5. Edición de J. Todd. Londres: Pickering & Chatto.
- 1996b. *The Works of Aphra Behn*. Vol. 6. Edición de J. Todd. Londres: Pickering & Chatto.
- 2003. *El exiliado*. Edición e tradución de A. Ballesteros González. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003.
- 2006. "El aventurero". En COPERÍAS, M. J. de (ed.) *El aventurero. La heredera burguesa*. Tradución de E. Power. Madrid: Cátedra Letras Universales, 2006.
- BENDER, A. B. 2007. "Moving Miniatures and Circulating Bodies in Aphra Behn's *The Rover*". *Restoration. Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 31/1: 27-46.
- CENTLIVRE, S. 1996. *The Platonick Lady*. (1707). Cambridge: Chadwyck-Healey. <[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.882003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:dr:Z100065179:1](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z100065179:1)>.
- CLARK, J. R. 1991. *The Modern Satiric Grotesque. And Its Traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- CONWAY, A. 2003. "Flesh on the Mind: Behn Studies in the New Millennium". *Eighteenth-Century Theory and Interpretation* 44/1: 87-93.
- COPELAND, N. 2004. *Staging Gender in Behn and Centlivre. Women's Comedy and the Theatre*. Burlington: Ashgate.
- CORSE, T. 2005. "Seventeenth-Century Naples and Aphra Behn's *The Rover*". *Restoration. Studies in English Literary Culture, 1660-1700* 29/2: 41-51.
- D'URFEY, T. 1996. *The Famous History of the Rise and Fall of Massaniello*. (1700). Cambridge: Chadwyck-Healey. <[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.882003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:dr:Z100071513:1](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z100071513:1)>.
- FINGESTEN, P. 1984. "Delimitating the Concept of the Grotesque". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42/4: 419-426.
- FIGUEROA DORREGO, J. 1999. *Aphra Behn (1640-1689)*. Traduciones de M. Míguez Ben. Madrid: Ediciones del Orto.

- HUGHES, D. & TODD, J. (eds.) 2004. *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAJI, R. 2003. "Engendering a Professional Woman Playwright: Aphra Behn's Adaptation Strategies". *Shiron* 41: 1-18.
- KEMBLE, J. P. 1997. *Love in Many Masks*. (1790). Cambridge: Chadwyck-Healey. <[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.882003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:dr:Z100094003:1](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z100094003:1)>.
- HARPHAM, G. G. 1982. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- MOUNTFORT, W. 1996. *Greenwich-Park*. (1691). Cambridge: Chadwyck-Healey. <[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.882003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:dr:Z100104860:1](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z100104860:1)>
- PACHECO, A. (ed.) 2002. *A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell.
- PAYNE, L. R. 1998. "The Carnavalesque Regeneration of Corrupt Economies in *The Rover*". *Restoration* 22 / 1: 40-49.
- RAYLOR, T. 2005. "Willmore's 'Prince': A Note on Behn's *The Rover* I. ii". *Notes and Queries* 52/3: 327-329.
- RICHARDSON, S. 1985. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Harmondsworth: Penguin Classics.
- STANTON, J. P. 1991. "'This New-Found Path Attempting': Women Dramatists in England, 1660-1800". En SCHOFIELD, M. A. & MACHESKI, C. de (eds.) *Curtain Calls. British and American Women and the Theater, 1660-1820*. Athens: Ohio University Press, 1991.
- TAVERNER, W. 1996. *The Female Advocates*. (1713). Cambridge: Chadwyck-Healey. <[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.882003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:dr:Z100125257:1](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.882003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:dr:Z100125257:1)>.
- THOMSON, P. 1979. *The Grotesque*. Londres: Methuen.
- WIDMAYER, A. 2006. "Aphra Behn's *Rover* and Renaissance Balcony Scenes". *Theatre Annual: A Journal of Performance Studies* 59: 63-86.
- ZOZAYA, P. 2003. "Representing Women in Restoration England: A Re-Assessment of Aphra Behn's *The Rover*". En LUIS-MARTÍNEZ, Z. & FIGUEROA-DORREGO, J. de (eds.) *Re-Shaping the Genres. Restoration Women Writers*. Bern: Peter Lang, 2003.





## A VODA

**Vanesa Silva Fernández**

Universidade de Vigo  
nisse\_usf@hotmail.com

[Recibido: 15/9/08; aceptado: 14/11/08]

MCCULLERS, Carson. 2007. *A voda*. Tradución de Laura Sáez Fernández. Prólogo de Constante González Groba. Colección As Literatas. Vigo: Xerais. ISBN: 978-84-9782-527-6.

A modo de conmemoración do Día Internacional da Muller Traballadora, apareceu en marzo de 2007 a tradución ó galego da novela *The Member of the Wedding*, de Carson McCullers. Baixo o nome de *A voda* e traducida por Laura Sáez Fernández, esta obra incorpórase á colección “As literatas”, da editorial Xerais, que xa leva achegado ó público galego máis dunha ducia de obras de autoría feminina. Esta edición conta ademais cun excelente prólogo do Dr. Constante González Groba, quen ten estudado extensivamente a obra de McCullers. Nesta privilexiada introdución á novela podemos atopar algunhas notas biográficas sobre a autora norteamericana e unha breve análise da súa bibliografía, xunto cunha serie de claves que nos aclaran o contexto no que se creou a novela traducida. González Groba pon sobre aviso ós lectores e lectoras, que poden así comezar a súa exploración da novela sabendo que están ante unha autora que pretendía desafiar as “concepcións monolíticas de raza e sexualidade” (8) e coñecendo que malia as referencias ás diferenzas raciais ou as alusións á androxinia semellaren inocentes non o son. Será a falsa inocencia desta narración, onde palabras aparentemente inocuas agochan unha forte carga simbólica, o que se converta quizais na maior dificultade á hora de vertela cara ó galego.

A novela adopta unha estrutura trinitaria, separando a narración en tres partes que recollen respectivamente as tres “personalidades” da protagonista. Coñeceremos primeiro a Frankie, unha adolescente chea de medos e inquedanzas que se resiste a crecer. No espazo dunhas horas, Frankie experimentará un agromar que a converte en F. Jasmine, unha rapaza que ansía fuxir da súa abafante rutina. E por último, unha rexeitada F. Jasmine dará paso a Frances, que mestura a xenreira e a resignación por quedar atrás cos soños dun futu-

ro satisfactorio. A narración segue de preto a Frankie nestes cambios e, polo tanto, vai variando do mesmo xeito que o fai a personalidade da rapaza. Nas páxinas que seguen tentaremos analizar como se reflicten estas transicións na tradución ó galego.

A primeira Frankie dubida da súa fermosura e parecería que incluso da súa humanidade, pero a tradución déixanos máis claro que esta non é senón a percepción persoal da rapaza. Así, cando se ve no espello, a voz narradora do orixinal dinos que «*she was grown so tall that she was almost a big freak*» (8), namentres que a versión galega aclara máis amablemente que «medrara tanto que **comezaba a verse** monstruosa» (17). A visión que Frankie ten de si mesma faise máis viva na tradución, que acerta ó describir a rapaza cun ritmo e cor que nalgúns momentos parecería incluso que “mellora” o orixinal, como cando se nos di que Frankie «convertérase nunha nugallá e nunha langrana preguizosa que folgaba sucia e lambona e triste e ruín por aquela cociña de verán» (38-9) – «*had become a loafer and a big no-good who hung arund the summer kitchen: dirty and greedy and mean and sad*» (29).

No transcurso dunha soa noite esta Frankie pasa a ser F. Jasmine, quen agora contempla a súa anterior e “fea” vida con agarimo, co halo de gloria e morriña que lle corresponde por experimentar unha saudade anticipada. O adxectivo predominante da narración orixinal é “old”, e tamén pasa a selo na versión galega: “a vella Frankie”, “o vello galo”, “seu vello papá”, “os vellos tempos” ou “a vella cociña” son parte entre outros dos elementos que para F. Jasmine eran «*long known*» (60) ou, como moi acertadamente se verte en galego, «o que lle era coñecido de **vello**» (72). Trala Frankie obsesionada pola monstruosidade, en todo descubre F. Jasmine unha agochada beleza, todo aquilo que non se conforma a esta visión é simplemente ignorado e non entra nas súas observacións poéticas, das que falaremos máis adiante.

Pero non é posible cambiar da noite á mañá, como ben sabe Frances. A pesar dos esforzos por parecer máis vella e feminina, ela segue a ser para o seu irmán “*Frankie the lankie the alaga fankie, the tee-legged toe-legged bow-legged Frankie*” (170) que pasa axeitadamente ó galego como “Frankie, Franquiña, Francucha, a longueirona, longueiriña, longueirucha” (193), frase que parece confirmar non só que aínda é vista como unha nena pero que tamén lle devolve os medos á monstruosidade coa referencia á súa altura. Frances está chea de xenreira, pero trala súa fuxida parece quedar baleira, e para reflectilo a narración ve desaparecer tamén no galego a profusión de adxectivos e artificios que a acompañaran nas dúas partes anteriores.

O xeito no que o carácter de Frankie conserva as sutís diferenzas de perspectiva nas tres partes da narración demostra o coidado esforzo da tradutora á hora de crear o retrato da protagonista. Esta atención, porén, non parecen recibila os outros dous grandes protagonistas da narración, Berenice e John Henry. A construción do carácter de Berenice parece quedar a medio camiño. É visible o esforzo tradutor por dotar a esta personaxe cun vocabulario

fresco e coloquial, con expresións vernáculas que a fan próxima ós lectores e lectoras galegos, como poden ser «¿que é o que che anda a roer?» (17), «Mi madriña» (31), «Si, ¡ho! manifestouse coma o viño nas fontes» (142), «iamos acabar todos coma caldeiros» (153) ou «¡Para o carro, tarabela!» (158). Pero o rexistro de Berenice dilúese á hora de adaptar a súa peculiar morfosintaxe, que simplemente desaparece no galego, non só perdendo a oportunidade de apreciar como o discurso da muller se distingue do dos nenos, senón tamén destruindo connotacións sobre o nivel socioeconómico ou educativo da persoxa. A modo de ilustración, pódese presentar este fragmento co que, se ben se conserva a “nota de cor” do vocabulario de Berenice, se perden elementos diferenciais igualmente importantes: «*I have **knew mens** to fall in love with girls so ugly that you wonder if their eyes **is** straight. (...) I have **knew womens** to love veritable Satans and thank Jesus when they put their split hooves over the threshold*» (96). Aínda que as discordancias son patentes na versión orixinal, na galega non apreciamos ningunha: «Vin homes namorarse de rapazas tan feas que unha se preguntaría se non sería que eran cegos. (...) Vin mulleres que amaban a auténticos castróns e vin como lle daban grazas ao Señor cada vez que eles puñan o pezuño na casa» (112).

No caso de John Henry, a tradución acomódao no seu rol de neno pequeno que facilmente adopta a visión do mundo que teñan os maiores ó seu carón, aínda que iso signifique parecer «máis falso ca Xudas» (125) en palabras de Frankie. No orixinal, porén, o neno ofrece en contadas ocasións unha perspectiva propia que nos fai velo como un habitante perfecto para eses universos ideais que Berenice ou Frankie maxinan. John Henry parece non acomodarse ás definicións canónicas de beleza, como fan os que están o redor de si, e por iso gaña unha especial relevancia nunha novela que pretendía desafiar diversas concepcións canónicas. Cando o rapaz ofrece unha propia perspectiva comprobamos que ve o mundo dun xeito aberto e tolerante. Así, no orixinal, cando observan as avelaiñas, Frankie fala e pensa nelas como “*moths*”, namentres que John Henry as ve como «*beautiful butterflies*» (19) («preciosas avelaiñas», 28). Asemade, cando o neno se lembra da rapaza na feira, a cabeza de alfinete, comenta «*She was the cutest little girl I ever saw. I never saw anything so cute in my whole life. Did you, Frankie?*» (27) pero perde o seu poder asertivo na versión galega, onde semella estar pedindo a opinión da súa curmá: «Era a rapaza máis riquiña que vin na vida, ¿eh, Frankie?» (37). Os lectores do orixinal quedan coa sensación de que Frankie debeu prestarlles máis atención ás palabras do pequeno mentres tivo a oportunidade, pero os lectores galegos permanecen, igual que a protagonista, alleos ó discurso de John Henry.

Non podemos saber se esta perda que acabamos de mencionar se debe a un descoido ou a unha escolla da tradutora. A presenza de Sáez na versión galega é maioritariamente invisible, guía os lectores pero só se deixa ver a través de notas en dúas ocasións, para explicar cal sería a tradución literal dos topónimos Winter Hill e Flowering Branch. Estas intervencións, moi acertadas

ó permitir estender a rede simbólica do texto coas referencias ó inverno e ó agromar, quizais queden curtas. Os lectores agradecerían, se cadra, unha explicación sobre o xogo de palabras presente no nome da caixa de madeira que Frankie convertera nun posto de venda de limoada, que o «*Dew Drop Inn*» (64) do orixinal pase a ser o «Mesón Pingueira de Orballo» pode resultar un xesto demasiado magnificante, mesmo para a renovada personalidade de F. Jasmine. Ademais, un dos momentos de grandeza da rapaza —a confección das tarxetas de visita que contraveñen as nunca escritas normas de etiqueta e que en galego din «Miss F. Jasmine Addams, Esq.» (73)— podería ter sido explicado ós lectores que ignoren o significado da abreviatura final.

Unha vez exposto o xeito en que se reflicten as voces dos protagonistas e da tradutora da novela, pasamos agora a buscar a voz da autora na súa propia obra. Carson McCullers foi considerada unha novelista con corazón de poeta, e desta faceta dan especialmente conta as pasaxes dedicadas ás fantasías da protagonista e a segunda parte da novela, onde os fragmentos poéticos predominan na perspectiva de F. Jasmine. Na súa maioría, estes fragmentos pasan ó galego con corrección pero con menor potencia poética que no orixinal, aínda que non se pode negar que hai grandes acertos na tradución. Así, nun momento da narración Frankie fantasea cos rítmicos sons das ondas no Golfo de México «*When she held / the seashell / to her ear, / she could hear / the warm wash of the Gulf of México*» e co aliterativo bruar do xeado vento de Alaska: «*She walked up a cold white hill and looked on a snowy wasteland far below. She watched the sun make colours in the ice, and heard dream voices, saw dream things*» (17). Se ben o galego reproduce as imaxes destas fantasías máis que os seus evocadores sons, Sáez traspasa a rima interna ó fragmento da imaxinada Alaska, que podemos ver como unha concatenación de versos libres: «Soñaba / que camiñaba / sobre un outeiro / branco e xélido / e contemplaba / o páramo nevado no horizonte. / Fitaba / para o sol que reflectía cores / no xeo e escoitaba voces / coma nos sonhos, / e vía cousas, coma nos sonhos» (26).

Para rematar esta análise comentaremos a forma en que os grandes temas da novela aparecen na versión galega. No orixinal, o tema da pertenza está presente desde a portada, pero o título *The Member of the Wedding* vértese en galego como *A voda*. No prólogo á novela, González Groba considera esta decisión acertada e non podemos menos que concordar con el. Outras opcións posibles, que fosen máis literais, sen dúbida producirían un título máis artificial, que mesmo podería converter a novela nun produto menos atractivo nos andeis das librerías. Dito isto, si parece un erro destruír o mapa simbólico que a palabra “*member*” e as referencias á pertenza trazan no orixinal. A versión en inglés dálle unha pesada carga alegórica a esa palabra que na versión galega se dilúe en gran medida. Xa nas primeiras liñas da narración, dáenos como clave para comprender a Frankie o feito de que «*for a long time she had not been a member. She belonged to no club and was a member of nothing in the world. Frankie had become an unjoined person who hung around in doorways, and*

*she was afraid*) (7). Na tradución «por vez primeira ela non formaba parte de nada. Non pertencía a ningún club e non participaba de nada no mundo enteiro. Frankie transformárase nunha persoa solitaria que deambulaba medorenta polas ruelas» (15) non só se perde a carga semántica senón que tamén se perde a ambigüidade sobre a causa do medo que a rapaza experimenta. A variedade de solucións que a tradución galega ofrece para a palabra “*member*”, non remata aquí xa que aparece como «elemento», «parte» ou «socia» en diversas ocasións. Precisamente, a obsesión de Frankie con esa palabra provén da súa exclusión do club social da veciñanza. O rexeitamento das «*club members*» ou «socias do club» é o que esperta en Frankie todas as dúbidas e sensacións de inadaptabilidade que a afagan nese verán: é demasiado nova para divertirse no club das rapazas maiores pero tamén é o suficientemente alta como para destacar e provocar comentarios entre os pequenos. Paréceme que a maior parte dos «*member*» presentes no texto poderían terse traducido case de xeito sistemático por «socia». Os lectores e lectoras sen dúbida axiña se decatarián do significado especial e particular que esa palabra garda para Frankie, e verían enriquecida a súa lectura da novela.

Curiosamente, tamén se pode observar na tradución da novela o proceso contrario, é dicir, a conxunción de diversos termos do orixinal nunha única solución en galego que produce un enriquecemento do campo simbólico do texto. Como xa se discutiu previamente, Frankie pensa a miúdo nas cousas que se saen daquilo que se considera normal; aínda que os monstros (ou “*freaks*”) da feira son o elemento máis destacado, atopámola reflexionando sobre actitudes, lugares ou feitos que non comprende e lle resultan “*queer*”, “*strange*”, “*unnatural*”, “*funny*” ou “*peculiar*”. Na versión galega, a maior parte destes exemplos pasan a ser “estraños”. Paréceme esta unha opción ben acertada, xa que a sistemática aparición do adxectivo “estraño” (coa súa dobre connotación que combina o inusitado e o alleo) logra facer converxer os temas da “anormalidade” e a alienación nun termo único, proporcionándolle deste xeito unha unidade temática á versión galega semellante á que no orixinal lograba a palabra “*member*”.

Como se deixaba claro desde o prólogo e se observa aínda máis claramente trala lectura, *The Member of the Wedding* é unha obra complexa, onde se entrecen discursos diversos e que conta cunha gran carga alegórica. É un pracer poder dicir que *A voda* non perde a forza do orixinal e que conta cunha tradución moi lograda na que Laura Sáez consegue reproducir a maior parte dos efectos da versión inglesa. Sen dúbida, Carson McCullers sabía como trasladar a súa visión do mundo á súa obra e non hai menos que congratularse pola posibilidade que nos ofrece a colección “As literatas” de aproveitar esa visión na nosa lingua. Agora xa só nos falta desexar que, sen ter que agardar outros sesenta anos e quizais da man da mesma tradutora, as outras obras desta autora norteamericana, tristemente aínda descoñecida para unha grande parte do público lector, comecen a achegarse a nós.



## FAULKNER EN GALEGO

**Marta Dahlgren**

Universidade de Vigo

dahlgren@uvigo.es

[Recibido: 22/9/08; aceptado: 14/11/08]

FAULKNER, William (2007) *O ruído e a furia*. Tradución de Xurxo Borrazás. Vigo: Galaxia, 2007. 308 páx. ISBN: 978-84-9865-046-4.

A novela *The Sound and the Fury* de William Faulkner (1929) foi traducida ó español en moitas ocasións, varias delas por tradutores latino-americanos. As máis coñecidas son a tradución feita por F.E. Lavallo para unha editorial arxentina en 1961, que foi a que usou Planeta para a súa edición en 1973, a versión de 1982 de Mariano Antolín Rato para Bruguera e a de 1987 de Ana Antón-Pacheco, publicada por Alfaguara e reeditada en 1991. Esta mesma tradución foi a que usou Cátedra nunha edición de 1998, cunha excelente introdución de M<sup>a</sup> Eugenia Díaz Sánchez. Para gozar dunha tradución ó galego desta obra, quizais a máis coñecida do seu autor, tivemos que agardar ata 2007 cando Galaxia editou a tradución de Xurxo Borrazás.

O público lector meta dunha novela xa clásica da literatura mundial non se compón unicamente de persoas que len por pracer, senón de estudantes e profesorado de literatura e a miúdo por investigadores. Nestes casos faise uso da obra na súa lingua orixinal. Cando se trata dunha tradución a situación non é exactamente a mesma. Hai que pensar que a tradución é un xeito de achegar a obra a un público que non a poden gozar no orixinal e que o obxecto da lectura é, máis que nada, o desfrute dunha obra de arte. No caso dunha novela tan coñecida coma *O ruído e a furia* hai que pensar que unha nova tradución non é totalmente “inocente”. O tradutor non parte do mesmo punto dos primeiros tradutores: as primeiras traducións crearon un discurso novo pero unha re-tradución ténxese coas reaccións de críticos e tradutores anteriores, e cunha opinión xeral do que é “o que quere dicir” a novela. Moitos lectores, cando encetan as primeiras liñas de *O ruído e a furia*, saben que os dous primeiros capítulos non son relatos contados por un narrador convencional. Saben que o primeiro capítulo nos introduce na mente dun débil mental e que o segundo na mente dun desequilibrado a piques de suicidarse e que constitúe un dos primeiros

exemplos de monólogo interior ou *stream of consciousness*. Saben que Jason, o narrador do terceiro capítulo, é un tipo impresentabel e que Dilsey, a *mammy* da familia Compson, é o centro do cuarto capítulo, contado en terceira persoa por un narrador omnisciente. Para quen non teña esta información, esta novela, probablemente, requira un esforzo considerabel. Para máis complicación, as maiores dificultades desta novela atópanse nos dous primeiros capítulos.

Cando Faulkner publicou *The Sound and the Fury*, no ano 1929, a narración do idiota Benjy causou abraio entre os críticos, que pasmaron aínda máis diante do relato da desfeita da mente de Quentin. Este relato faise mediante unha técnica mixta de narración en primeira persoa e monólogo interior. Como se pode apreciar na escolma de críticas de Claridge (1999), a confusión dos primeiros críticos foi notable. En realidade, non foi ata a década de 1970 cando puidemos atopar estudos sobre a voz e a visión do narrador (Genette, 1972) e narradores-que contan (*teller-characters*) e narradores-que-reflicten (*reflector-characters*) (Stanzel 1974). Stanzel di que a función de Benjy é a dun reflector e que por iso non é un narrador típico en primeira persoa. De feito hai unha voz que narra a visión limitada de Benjy e transcribe os diálogos ós que Benjy asiste pero que non é quen de entender. Iser (1974) comenta que non hai diferenza ningunha entre a técnica tradicional que fai uso do tempo pasado da ficción e a técnica de Faulkner. O problema de comprensión xorde pola falta de cohesión. De ahí que Porter (1982) diga que esta novela de feito é “o experimento máis simple de todas as novelas de Faulkner en termos de concepción técnica”. Con respecto ó segundo capítulo, a técnica de desdoblamento usado nel ilústrase perfectamente coa división do texto en redonda e cursiva, que o fai máis doado de entender, xa que sabemos cando temos o relato dos actos de Quentin e cando o autor nos presenta a visión da desorde dos seus pensamentos.

A edición de Galaxia de 2007 presenta poucos elementos de ilustración e guía para o lector “inocente”. O título, e mais o texto da contraportada, in-fórmanos de que este é “un conto contado por un idiota, cheo de ruído e de furia, que nada significa”. A introdución escrita por Faulkner, que ofrece moi pouca axuda para a lectura da novela, e o “Apéndice Compson”, que axuda aínda menos, atópanse nos Anexos no final do libro. Supoño que todo editor ten en mente uns posibles compradores/lectores das obras que publica, e non teño moi claro quen son os destinatarios desta tradución e edición de *O ruído e a furia*. Boto de menos unha introdución, aínda que breve, que poida aliviar os esforzos de comprensión deste texto. Para a edición de Penguin de 1964 (Faulkner 1977), Richard Hughes fixo unha brevísima presentación onde ofrece un mínimo de información e alenta o lector. Coido que algo semellante puido ser unha axuda neste caso.

Dito isto, vaia por diante que esta tradución ó galego é excelente. Coñezo a fondo ás de Lavalle, Antolín e Antón-Pacheco e baseo esta afirmación nunha comparación crítica entre estas tres traducións e a de Borrazás, que presento a continuación.



Primeiro, o título. É unha cita intertextual, de *Macbeth* de Shakespeare (Acto V, escena 5):

*Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury.*

Unha regra tradutolóxica nestes casos é a de respectar as traducións publicadas e aceptadas de obras coñecidas. As traducións máis coñecidas ó castelán (Astrana Marín, José M<sup>a</sup> Valverde) suxiren “ruído y furia” e, polo tanto, non vén ó caso a explicación de Antón-Pacheco na que comenta que prefire “ruído” a “sonido” porque a última “me trae a la memoria algo más suave, más dulce incluso como “The Sound of Music” (Faulkner, 1998:57). Antón (Faulkner, 1982), de feito, titulou a súa tradución *El sonido y la furia*. No caso do galego coñezo dúas traducións de *Macbeth*, a de F. Pérez-Barreiro Nolla (Shakespeare, 1972) e a de Miguel Pérez Romero (Shakespeare, 2006). Pérez-Barreiro traduce *the sound and the fury* por “brado e furia”, mentres Pérez ofrece o seguinte:

“A vida é unha sombra que camiña, un pobre actor  
que se axita e fachendea unha hora no escenario  
e do que nunca máis se sabe. Un conto  
contado por un idiota, cheo de ruído e furia,  
que nada significa”.  
(*op. cit.*: 261)

Paréceme lóxico que Borrazás mostre a súa preferencia polo título *O ruído e a furia*.

Faulkner, nas súas novelas, sen excepción, establece un marco en tempo e espazo e sitúa o narrador dentro del. Nas primeiras liñas presenta o “eu” narrador, que ten a súa propia voz, ou sitúa o personaxe reflector no seu marco. Cando o punto de vista corresponde a este “eu” non pode contar nada que non ve, sente, coñece ou pode deducir lóxicamente dunha situación. Calquera erro na tradución nestas primeiras liñas pode alterar a visión que comparte o narrador co lector.

De feito, a tradución desta parte non ten complicación ningunha: so hai que respectar o discurso de Benjy. Benjy ten 33 anos pero non sabe falar. Expresase con oveos e berros. É un dos idiotas máis famosos da literatura mundial. Porén, para presentar a súa concepción do mundo, Faulkner non lle atribúe un discurso inintelixible, senón que opta por unha sintaxe e unha morfoloxía perfectamente correcta. Benjy non é capaz de entender relacións de causa e efecto e non ten visión tridimensional. O seu universo é totalmento plano.

Hai unha falta de cohesión entre as oracións individuais e moi poucas oracións compostas. Esta sección resulta comprensibel para o lector porque hai unha transcripción da fala dos outros personaxes do capítulo que Benjy claramente non sería capaz de recordar, pero que nos permite inferir o que está a pasar.

A táboa seguinte mostra as primeiras liñas do primeiro capítulo, onde Benjy ollá a progresión duns xogadores de golf.

Faulkner	Lavalle	Antolín	Antón-Pacheco	Borrazás
<i>Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming toward where the flag was and I went along the fence.</i>	<i>Podía verlos golpear a través del cerco, entre los entrelazados espacios de flores. Se acercaban adonde estaba la bandera y yo caminé a lo largo del cerco.</i>	<i>A través de la cerca, entre los huecos de las flores ensortijadas, yo los veía pegar. Venían hacia donde estaba la bandera y yo caminé a lo largo de la cerca.</i>	<i>A través de la cerca, entre los huecos de las flores ensortijadas, yo los veía dar golpes. Venían hacia donde estaba la bandera y yo los seguía desde la cerca.</i>	A través do valado, entre os espazos encarcacolados das flores, víaos golpear. Viñan cara a onde estaba a bandeira e eu camiñaba a carón do valado.
<i>Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass.</i>	<i>Luego siguieron, y yo caminé a lo largo del cerco. Luster se apartó del árbol con flores y caminamos a lo largo del cerco y nos detuvimos y miré a través del cerco mientras Luster buscaba en el pasto.</i>	<i>Luego siguieron, y yo caminé a lo largo de la cerca. Luster se alejó del árbol y seguimos pegados a la cerca</i>	<i>Después siguieron y yo fui por la cerca y se pararon y nosotros nos paramos y yo miré a través de la cerca mientras Luster buscaba entre la hierba.</i>	Despois seguiron, e eu camiñei a carón do valado. Luster achegouse desde a árbore das flores e camiñamos a carón do valado e eles pararon e nós paramos e eu mirei a través do valado mentres Luster remexía entre a herba.

Antón-Pacheco reproduce consistentemente o pronome da primeira persoa no primeiro parágrafo, o cal reforza a idea do “eu” narrador. Lavalle e Borrazás omiten o primeiro “eu” e acadan un efecto máis natural na lingua meta. De todos os xeitos, os pronomes repítense con frecuencia dabondo neste parágrafo. Máis sería é a alteración da secuencia verbal na segunda oración (“se acercaban, venían hacia donde”.../“y yo caminé”) en Lavalle e Antolín, que debe indicar que Benjy seguía os xogadores de golf cada vez que adiantaban no campo. Moi mal Antón-Pacheco, que traduce “yo los seguía desde

la cerca”, e polo tanto fai explícita a relación entre os movementos, cousa que a mente de Benjy non ten capacidade para establecer. Neste parágrafo hai que respectar a repetición sintáctica e léxica para acadar o efecto desexado. Nas tres versións ó castelán hai elementos eliminados ¿deliberadamente? ¿por descoido?, erro que non comete Borrazás. É obvio que este parágrafo non ten dificultade ningunha, mentres se segue o orixinal palabra por palabra. Paréceme moi ben a solución de Borrazás de “remexía entre a herba” por *hunting in the grass*, xa que neste intre nin Benjy nin nós sabemos que está buscando algo, aínda que esta idea está implícita na expresión, xa que *hunt for stg* remite a “buscar algo desesperadamente”.

No orixinal inglés sabemos moitas cousas de Luster cando abre a boca para falar no terceiro parágrafo. Fala o inglés dos negros americanos, ou sexa *Black English*. Resulta que é un dos mozos da familia negra que serve ós Compson. É case un neno. Nas traducións, agás a de Lavalle, o modo de falar de Luster é “normal”. Diríxese a Benjy de modo formal, de Vostede, o que constitúe un contraste importante coas cousas que lle di: que cale, que deixe de choromicar. O *Black English* considérase unha lingua por dereito propio, pero neste caso ten a función dun dialecto, ou poderíamos dicir un sociolecto: é a fala que distingue ó seu usuario e o coloca nun lugar específico da sociedade. Os dialectos son practicamente imposíbeis de traducir. Lavalle fixo un intento. O resultado é digno de análise:

“-Escucha- dijo Luster-. No te parece que ya e’demasiado, teinta y tes años y potándote dete modo. Yo que fui hata el pueblo, pa’comprate esa tota, y todo. Deja de yorá. ...”

É imposible inferir que Luster é un rapaz negro encargado do coidado de Benjy. Se cadra poderíamos pensar que é alguén cun defecto serio de pronunciación, ou que é un bebé cun vocabulario extraordinario. O único acerto de Lavalle é que Luster se dirixe a Benjy falándolle de “tú”. Se miramos o que lle dí, e o trato que lle dá, o “Vostede” resulta pouco convincente. Na tradución de Borrazás Luster fala unha lingua sen trazos dialectais, pero nun rexistro coloquial e informal. A súa fala resulta natural, agás no uso do “Vostede” cando se dirixe a Benjy.

A seguinte pista para situar a Luster é a referencia a *mammy*. Lavalle déixaa sen traducir polo sinxelo método da eliminación, Antón-Pacheco opta por “mi abuela” e Borrazás por “a aia”. Máis adiante o irmán de Luster, Versh, fala de “mamai”. *Mammy*, ou sexa Dilsey, é a vella criada cuxa forza e agarrimo é o único positivo deste conto de brado e furia. Penso que esta palabra é importante para que o lector poida situar a acción e que fora mellor deixalo como está, sen traducir.

A tradución ó galego esta libre de descoidos e non “esquece” as dificultades no texto, como é habitual nas traducións ó castelán (Antón-Pacheco, máis por desleixo que por ignorancia, di que no bolo de cabodano de Benjy hai 30 candeas e deixa fóra oracións enteiras. Lavalle e Antolín cometen o mesmo pecado). Agás algún erro tipográfico —Candace convértese por mor do uso do corrector (¿?) en Candance, na obra enteira— non hai este tipo de erros no texto en galego. Borrazás non ofrece explicacións ou, mellor dito, non cae na tentación de sobreinterpretar elementos que o lector ten que inferir partindo dos seus propios recursos. Como xa dixen, isto é vital no primeiro capítulo, onde o punto de vista é a mente limitada de Benjy.

O segundo capítulo require un enfoque moi distinto. Acompañamos a Quentin no día que remata co seu suicidio, narrado en primeira persoa, agás nos momentos en que se abre a súa mente e temos acceso ós seus pensamentos mediante a técnica de *stream of consciousness*. Faulkner sinala cando temos acceso ós pensamentos de Quentin, ben facendo uso da cursiva ou ben indicando que Quentin cheira rosas ou, aínda peor, que sente o recendo de madreSelva, como ocorre nas páxinas 135 a 147 onde fica exposta a súa tolema total. As dificultades neste capítulo son basicamente dúas: as referencias socioculturais e o *parsing* no fluxo dos pensamentos de Quentin, ou sexa a división en frases das oracións que non se atopan sinaladas pola puntuación.

Canto ás referencias socioculturais, o tradutor ten que tomar unha decisión con respecto ó posible nivel dos seus lectores: ¿ata que punto saben latín, recoñecen as frecuentes referencias á Biblia, coñecen cidades e rúas americanas, os seus días de festa, xogos, alimentos e bebidas? Xa que a tradución obxecto desta recensión non é unha edición comentada, Borrazás recorre poucas veces ás notas de pé de páxina e foxe das explicacións excesivas. Neste aspecto as solucións son elegantes e perspicaces; a única dúbida que teño é referente á corrección que fai da expresión “*reducto absurdum*”, pola correcta “*reductio ad absurdum*”, que podemos atopar dúas veces neste capítulo.

No que atinxe ás divisións do fluxo do pensamento de Quentin, a dificultade de conexión entre os elementos resulta patente na páxina 98 do orixinal. Lavalle, Antón-Pacheco e Borrazás presentan as seguintes solucións:

Faulkner:98 / marca as separacións/	Lavalle:121	Antón-Pacheco:154	Borrazás:97
can you imagine <i>the curtains leaning in on the twilight upon the odour of the apple tree / her head against the twilight / her arms behind her head / kimono-winged / the voice that breathed o'er eden / clothes upon the bed/ by the nose/ seen above the apple/ what he said?</i>	...¿se imaginan lo que <i>las cortinas apoyándose contra el atardecer sobre el perfume del manzano la cabeza de ella contra el atardecer sus brazos detrás de la cabeza con alas de kimono la voz que susurraba sobre el edén las ropas sobre la cama junto a la nariz visto desde arriba del manzano</i> respondió...	¿saben <i>las cortinas reposando sobre el crepúsculo sobre el olor del manzano su cabeza contra el crepúsculo sus brazos tras la cabeza alados como un kimono la voz que alentaba al Edén las ropas sobre la cama la nariz percibida sobre las manzanas</i> que /sic/ me dijo?	imaxinas <i>as cortinas a abalar dentro no luscofusco sobre o recendo da maceira a cabeza dela contra o luscofuso os brazos tras a cabeza o quimono aberto a voz que murmuraba sobre roupas do edén enriba do leito polo nariz visto sobre a maceira</i> que dixo?

“*Can you imagine /.../ what he said*” refírese ó recordo dunha escena onde a nai dun tal Gerald, compañeiro de Shreve e Quentin na Universidade de Harvard, lles conta que Gerald era un mozo moi fermoso e cita a resposta que lle deu nunha ocasión. Diríxese a eles dous e a tradución debe ser “¿Imaxinan /.../o que me dixo?” ou ¿Imaxinan/.../ que dixo?” Para traducir a parte en cursiva hai que imaxinar a escena: Quentin mira a Caddy, probablemente dende a porta aberta. Ela esta deitada sobre un leito. Detrás das cortiñas vese o luscofuso e hai un forte recendo da maceira. Quentin mira o perfil da cabeza de Caddy contra o solpor. Ela leva un quimono e os brazos levantados tras a cabeza semellan ás. *The voice that breathed o'er eden* é unha cita intertextual, a primeira liña dun himno metodista composta por John Keble en 1822, que segue *that earliest wedding day* (ese día do primeiro casamento), cunha clara referencia á unha noite de vodas. *By the nose*, penso eu, vai unido a unha frase nun parágrafo anterior en cursiva *Quentin has shot Herbert he shot his voice through the floor of Caddy's room* (Quentin pegoulle un tiro a Herbert dispa-roulle á súa voz a través do chan do cuarto de Caddy). O final non é doado de interpretar: poderíamos pensar que a frase *above the apple* é unha elipse por *apple tree*, e que a solución de Borrazás “polo nariz visto sobre a maceira” é a correcta, xa que podemos imaxinar que “o nariz destaca sobre a maceira” (hai mención anterior desa maceira). Algúns americanos, ós que consultei, dixeron

que tamén se podería interpretar que *apple* se refire á noz (prominencia que a larinxe forma no exterior da gorxa dos homes), ou sexa a “*Adam’s apple*”, sempre pensando que o nariz e a noz son de Herbert, e que Quentin imaxina que lle pega un tiro na gorxa.

Como se pode ver, o que escriben Lavalle e Antón-Pacheco non ten sentido ningún. O que presenta Borrazás nesta pasaxe non ten moito sentido tampouco e o fallo débese ó feito de non recoñecer a cita intertextual. Este é un feito que ocorre moi poucas veces, ou unicamente nesta ocasión, na tradución de Borrazás, onde as referencias culturais e intertextuais reciben un trato exquisito.

En conclusión, atopámonos diante dunha tradución desta coñecida novela de William Faulkner que supera amplamente as traducións que dela se fixeron ó castelán. Se nesas outras versións os/as tradutores/as se afastaron do texto orixinal, nesta tradución apreciase unha fidelidade ó texto fonte no mellor sentido da palabra. Teño que expresar a miña admiración polos coñecementos de inglés americano do tradutor, dos seus acertos nas traducións de referencias socioculturais, de elementos do mundo dos brancos e negros no Sur dos EEUU e a comprensión do envelenado mundo dos Compson e do *Yoknapatawpa County* de Faulkner. Resumindo, hai nesta tradución un respecto polo estilo e pola técnica narrativa de Faulkner que boto de menos nas traducións ó castelán. Marca un fito nos esforzos por achegar as obras do cánon da literatura dos Estados Unidos ós galegos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAHLGREN, Marta (1997) “Innocence or experience? A critical reading of some recent translations of William Faulkner.” *Babel, Revue Internationale de la Traduction* 43/3. Amsterdam: John Benjamins. 193-205
- CLARIDGE, Henry (1999) *William Faulkner: Critical Assessments. Vols I, II, III and IV*. Mountfield, Sussex, RU.: Helm Information
- FAULKNER, William (1977) *The Sound and the Fury*. Harmondsworth, Middx. RU.: Penguin
- (1973) *El ruido y la furia*. Tradución de F.E. Lavalle. Barcelona: Planeta.
- (1982) *El sonido y la furia*. Tradución de Mariano Antolín Rato. Barcelona: Bruguera.
- (1998) *El ruido y la furia*. Edición e prólogo de M<sup>a</sup>. Eugenia Díaz Sánchez. Tradución de Ana Antón-Pacheco. Madrid: Cátedra
- (2007) *O ruído e a furia*. Tradución de Xurxo Borrazás. Vigo: Galaxia.
- GENETTE, Gerard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- ISER, Wolfgang (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- PORTER, R.A. (1983) *Seeing and Being: The Plight of the Participant Observer in Emerson, James, Adams and Faulkner*. New York: Wesleyan University Press.
- SHAKESPEARE, William (1972) *Macbeth*. Traducción de F. Pérez-Barreiro Nolla. Vigo: Galaxia.
- (2006) *Otelo. Macbeth*. Traducción de Miguel Pérez Romero. Vigo: Galaxia.
- STANZEL, Franz K. (1979) *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.





## LA TRADUCTION

**Ana Luna Alonso**  
Universidade de Vigo  
aluna@uvigo.es

[Recibido: 28/10/08; aceptado: 14/11/08]

CACHIN, Marie-Françoise. 2007. *La traduction*. París: Éditions du Cercle de la Librairie. Col. Pratiques éditoriales. 144 pp. ISBN: 978-2-7654-0947-2.

*Aucun domaine de la connaissance humaine ne peut se développer sans bénéficier de la traduction d'ouvrages étrangers qui en traitent.*

*Et aucun pays au monde ne peut se dispenser des traductions sans s'affaiblir sur le plan intellectuel et culturel. La place et le nombre des traductions dans la production éditoriale d'un pays à une époque donnée reflètent son ouverture à d'autres civilisations, à d'autres modes de pensée, à d'autres littératures.* (Cachin, 2007 : 11)

Con ese título tan xenérico, *La traduction*, Marie-Françoise Cachin, profesora da Université Paris VII e tradutora, presenta un volume que trata dunha parte da produción editorial francesa traducida, a tradución literaria. O texto analiza fundamentalmente esa práctica editorial, tanto dende o punto de vista dos editores como dos profesionais autónomos que traducen. A autora repasa no libro cuestións fundamentais como a formación ou as condicións laborais nas que desenvolven o seu traballo os tradutores, e para iso baséase en entrevistas persoais realizadas aos propios profesionais. No tocante aos editores, Cachin interésase pola política editorial de cada unha das empresas e das relacións entre os dous colectivos.

Trátase dun texto moi recomendable para obter información básica tanto sobre a profesión do tradutor como a do editor que publica traducións dentro do hexágono francés, e comparable co documento encargado pola asociación ACEtt ás sociólogas Carmen Macías Sistiaga e Matilde Fernández-Cid, titulado *Informe sobre la situación del traductor de libros en España*, referido aos profesionais que traballan dende ou cara ao castelán no Estado español. Este informe reflicte a importancia da tradución dentro do sector editorial en España e revela a necesidade de actualizar a información dispoñible sobre a

situación do profesional que traduce libros dentro do Estado (por linguas e espazos autonómicos), dado que o último informe realizado con data de 2002 confirma a percepción da “escasa consideración” denunciada polo colectivo, formado por máis de 1.500 profesionais asociados.

A estrutura do libro responde a cinco capítulos: o primeiro está dedicado á profesión (*Profession traducteur*), o segundo trata dos dereitos morais e patrimoniais no contexto profesional (*Statut et environnement professionnel des traducteurs*), o terceiro céntrase xa na actividade editorial (*La traduction chez les éditeurs*), o cuarto mostra as relacións entre tradutores e editores (*Les relations traducteurs/éditeurs*) e o quinto dá conta do proceso de edición das traducións (*La publication des traductions*).

A presenza da tradución na produción editorial francesa data de mediados do XIX; porén, o público en xeral non mostra particular interese polas obras importadas ata finais do século, cando editores como Albert Savine ou Mercure de France se lanzan a publicar obras traducidas. Por outra parte, cómpre ter en conta que a importación dos textos estranxeiros está situada nun espazo de relacións internacionais flutuantes e que o fluxo das obras traducidas e publicadas vai sempre acompañado dunha significación adicional. Tal e como apuntan Heilbron e Sapiro 2002:3,

Par opposition à l’obsession de la singularité textuelle, la démarche économique identifie les livres traduits à des marchandises produites et consommées selon la logique de marché, et circulant selon les lois du commerce, national et international. Voir dans le livre traduit une marchandise comme une autre occulte cependant la spécificité des biens culturels ainsi que les modalités propres de leur production et de leur valorisation.

Estas son as cuestións ás que tenta responder a obra ao examinar a situación profesional, tanto dende o punto de vista dos tradutores literarios como dende o dos editores e as imprescindibles relacións establecidas entre os dous.

Unha das primeiras entrevistas realizadas aos profesionais sobre o seu oficio<sup>1</sup> salienta o papel de mediador “transparente e mesmo anónimo” exercido polos tradutores. Con todo, a precariedade da situación dos entrevistados parece que mellorou dende a creación da Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF)<sup>2</sup> e das sucesivas convocatorias das axudas institucionais da Di-

---

<sup>1</sup> Nathalie Heinich (1984) « L’art et la profession : les traducteurs littéraires ». En *Revue française de sociologie*. XXV-I, abril-xuño. En 1998, a asociación encargoulle a Julie Vitrac unha nova enquisa cuxos resultados se atopan na revista *TransLittérature* (18-19: 2000). O estudo conclúe que a profesión se feminiza e que a idade media dos profesionais é de 49 anos, aínda que a oferta en formación nos últimos tempos modifica esta tendencia.

<sup>2</sup> A ATLF [<http://www.atlf.org/>] nace en 1973 a partir dunha escisión da Société Française des Traducteurs (SFT), máis orientada cara á tradución técnica. A ATLF quixo expresar así a súa

rección do libro e da lectura xestionadas durante un tempo por Jean Gattégno<sup>3</sup>.

O perfil do profesional que traballa no ámbito editorial, céntrase na tradución de narrativa (ensaos, biografías, documentos históricos ou filosóficos, relatos de viaxes, etc.). Un 47% ten dedicación exclusiva e vive só da tradución, o resto son na súa maioría profesores universitarios, escritores ou traballadores de editorais. Respecto da súa formación, a autora insiste na importancia da adquisición de competencias enciclopédicas, estratéxicas e instrumentais para resolver un traballo con calidade:

Il ne faudrait pas considérer que n'importe qui baragouinant une langue étrangère peut s'improviser traducteur même si, malheureusement, n'importe qui peut avoir accès à la profession, aux risques et périls de quelques éditeurs, peu soucieux de la qualité et du sérieux du travail de traduction demandé et obtenu parfois à bas prix ... (Cachin, 2007:18).

O dominio dunha lingua en función do territorio (isto é, inglés de Gran Bretaña, África, Australia, Caribe, EE.UU., Irlanda ou India) e da competencia nun ámbito do coñecemento (ciencias humanas, ciencias exactas ou diferentes tecnoloxías) ou dun xénero determinado (teatro, cine, audiovisual...), son os factores que condicionan a escolla dos profesionais á hora de encargar un traballo de tradución. Porén, son os propios profesionais os que rexeitan esas etiquetas para evitar precisamente a posibilidade de perder unha encarga, se ben insisten en que para os debutantes é recomendable iniciarse nun ámbito do coñecemento no que se sintan cómodos. Na súa opinión, cómpre disciplinarse e calcular o tempo que pode precisar cada tradución, mesmo se o traballo é colectivo. O procedemento de tradución debe seguir unha serie de etapas que pasan necesariamente polo coñecemento do texto de partida, da lectura atenta e de varias fases de revisión e corrección. Cando é posible, semella recomendable poñerse en contacto co autor do texto orixinal para solucionar dúbidas, mais iso non sempre é factible, e en moitas ocasións son os propios autores os que se negan a manter ese diálogo cos seus tradutores.

Logo de facer un repaso por cuestións xa tratadas polos estudosos da tradución como a adaptación, as traslitteracións, a documentación, as cuestións

---

vontade de ser unha asociación literaria que defende os intereses propios dos tradutores literarios e loita ao carón dos escritores cos que teñen en común, entre outros intereses, a Lei de propiedade intelectual (1957). O SFT (Sindicato nacional de tradutores profesionais) ten unha representación moito máis pequena de tradutores literarios. En: [<http://www.sft.fr/>].

<sup>3</sup> Especialista na obra de Lewis Carroll, así como na de Oscar Wilde, foi ministro baixo o mandato de Jack Lang dende 1981 ata 1989. Desenvolveu un importante papel no Ministerio de Cultura e Comunicación francés na mellora das condicións laborais dos tradutores e colaborou na posta en marcha la Lei do libro de 1982, así como na creación e dirección do Centre national du Livre (CNL).

terminolóxicas, o recurso a especialistas ou ás ferramentas en rede que permiten que o tradutor saia da soidade do seu traballo; Cachin concorda coa tendencia actual de preservar o exotismo do texto orixinal fronte á domesticación e apunta que é moi importante tratar estas cuestións de antemán co editor antes de avanzar no traballo.

Respecto do status e o contorno profesional, a autora insiste no feito de que o tradutor debe ter o recoñecemento social e a consideración merecida por parte dos editores. O tradutor é o autor da tradución, e do mesmo xeito ca dentro do Estado español, a súa actividade está contemplada ao igual cá do escritor no marco da Lei da propiedade intelectual e artística francesa (1957). Ten, xa que logo, dereitos patrimoniais e morais sobre a súa tradución e debe percibir dereitos de autor. Pode ser membro da Société des gens de lettres<sup>4</sup> e participar na comisión de tradución que ten como obxectivo principal outorgarlle un status profesional aos tradutores.

Para entrar a formar parte da SGDL hai que ter un libro publicado e formalizada a relación contractual co editor. A asociación ofrece asesoría xurídica, fiscal, e asistencia social en períodos de dificultades económicas a través da AGESEA (Association pour la Gestion de la Sécurité sociale des Auteurs), unha asociación que proporciona cobertura social mediante convenio coa Seguridade Social. Trátase, en definitiva, dun seguro obrigatorio que retén unha porcentaxe do 10,4% dos ingresos dos autores (do mesmo xeito que a SGAE no Estado español), ben por parte dos editores, ben por parte dos propios tradutores, en función da modalidade de cotización que escollan<sup>5</sup>. Para beneficiarse desta cobertura o tradutor debe ser profesional, isto é, un 51% dos seus ingresos deben proceder de dereitos de autor. A cambio o tradutor queda cuberto en caso de enfermidade por un período non superior a tres anos e mesmo pode gozar do subsidio de desemprego (en caso de que leve máis de seis meses sen traballo) ou dunha pensión para a súa xubilación.

A tarefa das asociacións profesionais céntrase en ofrecer información, entendida como coñecemento e comprensión de cuestións que son de interese para os seus socios, así como as actividades relacionadas coa profesión, tanto as referidas á situación do mercado de traballo como as condicións laborais dos que as exercen. Todas esas comunicacións teñen como fin último a intervención social, isto é, procuran transformar a realidade a partir do seu coñecemento para incidir nela.

A ATLF participa nas actividades doutras asociacións e organismos como o Conseil Permanent des Écrivains (CPE), a SGDL, a Maison des écrivains étran-

---

<sup>4</sup> Fundada en 1838 por autores como Balzac, Hugo, Dumas ou Sand.

<sup>5</sup> Cómpre indicar que o préstamo bibliotecario tamén cotiza a este fondo con cada libro que compra. O novo sistema denomínase SOFIA (Société française des intérêts des auteurs de l'écrit), un fondo que tamén recolle os dereitos de reprodución de libros como CEDRO en España.

gers (MEET), a asociación ATLAS (1983)<sup>6</sup>, e con AGESA (agora SOFIA), e é membro do Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL) creado en 1986<sup>7</sup>. Na actualidade conta con 900 socios que representan unhas cincuenta linguas, clasificados no seu directorio por linguas e especialidades. O código deontolóxico da ATLF<sup>8</sup> establece as normas éticas que contribúen a reforzar a súa imaxe dende o punto de vista moral e social no que rexeitan, por exemplo, as traducións ponte ou indirectas, a modificación do pensamento e mailo estilo do autor, ou a aceptación de calquera encarga que puidese prexudicar a un colega de profesión. Neste sentido, cómpre salientar non só o seu papel de defensora dos intereses dos profesionais que traducen, senón tamén o de promotora da tradución, ao desenvolver un importante papel ante calquera litixio cos editores cando se precisa da súa intervención. O texto que reseñamos dá conta nas últimas páxinas do capítulo II de todas as manifestacións anuais organizadas arredor da tradución dentro do Estado francés, así como das ofertas de formación relativas á tradución literaria profesional<sup>9</sup>.

A tradución literaria ocupa un lugar pequeno respecto da produción editorial dun Estado, mais no caso de Francia, este é significativo (arredor do 20%) se se compara con Gran Bretaña ou Estados Unidos (2%). Cómpre analizar as porcentaxes tendo en conta os xéneros (narrativa, literatura xuvenil, ciencias humanas e sociais ou banda deseñada) e sobre todo a importancia da presenza de traducións na novela policial, a ciencia ficción ou os mangas. O Centro nacional do libro francés (CNL) concede axudas á tradución en diferentes ámbitos do coñecemento como arte e bibliofilia, banda deseñada, arquitectura, literatura clásica, literatura estranxeira, ciencias sociais e teatro. A tradución

---

<sup>6</sup> A Asociación ATLAS (Assises de la Traduction Littéraire à Arles), xorde en 1983 coa intención de organizar os encontros (*assises*) anuais arredor da profesión do tradutor literario, cuxo resultado se compila nas *Actes des Assises* (Ed. Actes Sud), así como na actividade do Collège des traducteurs, a residencia para tradutores onde calquera profesional pode realizar unha estada para facer unha tradución literaria dende ou cara ao francés, sempre que conte cun proxecto de edición. A este respecto, existe un centro de tradución teatral, creado a semellanza do CITL: a Maison Antoine-Vitez de Montpellier. Para máis información sobre as Casas da Tradución, véxase o RECIT (rede europea de centros internacionais de tradutores literarios) en [<http://www.recit-trad.eu/>] e o artigo de Ana Buján en *Viceversa* 6 (2001).

<sup>7</sup> O Consello nace en novembro de 1986 en Arles, na actualidade ten a súa sede en Bruxelas. Está composto por 24 asociacións de 20 estados europeos que teñen como obxectivo común a mellora do status social, moral, xurídico e económico do profesional da tradución. En [<http://www.ceatl.org/>], podemos atopar documentos de interese como o Decálogo que serve de base para a redacción do modelo de contrato europeo (cf. [http://www.ceatl.org/stdocs/spain\\_other.rtf](http://www.ceatl.org/stdocs/spain_other.rtf)).

<sup>8</sup> Cf. Anexo do volume que reseñamos, así como en: [<http://www.atlf.org/Code-de-Deontologie-du-Traducteur.html>].

<sup>9</sup> Entre as actividades do CITL, cómpre salientar a convocatoria do premio de tradución ATLAS Junior para a mellor tradución realizada polo alumnado dos institutos da rexión de Provence-Alpes-Côte d'Azur; a organización da xornada de primavera (Journée de printemps) celebrada en París; e dende xuño de 1991, a publicación (xunto coa ATFL) da revista *Trans-Littérature* (cf. <http://www.atlf.org/Les-publications.html>).

está presente en moitos sectores da produción editorial, mesmo se nalgúns casos a súa presenza permanece invisible cando nos paratextos non hai nada que indique que esta se trata dunha tradución<sup>10</sup>. Non hai un organismo que se ocupe de ofrecer cálculos fiables sobre o número de traducións publicadas por ano, pero o Sindicato nacional para a edición si achega datos interesantes sobre a adquisición de dereitos por lingua, por país e por disciplina que nos fornecen a seguinte información:

- Por lingua. Claro predominio do inglés estadounidense fronte ao de orixe británica, ao que lle segue, por esta orde, o xaponés, alemán, italiano (nos textos de psicoloxía, por exemplo), español, ruso, neerlandés, sueco, chinés, noruegués e hebreo;
- Por país. En primeiro lugar, os de ámbito anglófono, aos que lle seguen Holanda, Bélxica e Israel;
- Por disciplina. Cómpre destacar a literatura xuvenil procedente de China ou Xapón.

As editoriais que deciden publicar obras traducidas teñen perfís ben diferentes e parece ser bastante común que a escolla dos textos que traducen sexa o resultado dunha necesidade. Así, a responsable de Grasset afirma que unha das razóns da presenza de traducións no seu catálogo é que o público lector considera que estas obras teñen unha calidade superior respecto da creación propia porque teñen que pasar unha dobre peneira fronte ás obras locais. En Odile Jacob, por exemplo, a tradución está presente na colección de ciencias exactas, ciencias humanas, medicina, documentos e psicoloxía. Porén, para Olivier a tradución forma parte da súa existencia dende a súa creación. Syros amósase como unha editorial que sempre soubo conservar unha liña aberta cara ás outras culturas e Gaïa ofrece no seu catálogo libros que se abren ao mundo. Les Allusifs ou Liliana Lévi, pola súa parte, nacen para abrirse a novos horizontes, e Alvik confesa que tomou a decisión de publicar literatura estranxeira para variar os puntos de vista e saír do campo franco-francés. Así pois, a escolla dunha determinada política editorial precede a calquera escolla de países e linguas, textos ou xéneros, formato<sup>11</sup>, colección...

Mais a política editorial dunha empresa de edición en materia de tradución implica un proceso de selección de textos, e xa que logo, de autoría, de países de orixe e de linguas. O Centro nacional do libro francés, previa consulta co seu

---

<sup>10</sup> Se temos en conta a terminoloxía de Genette (1987:7), denominaremos paratexto a todo aquilo que permite que un texto pase a ser libro e se ofrece como tal ao público lector, isto é, non só o texto traducido, senón o que rodea a ese texto, e de maneira máis inmediata e visible: o título, a cuberta, a capa, o lugar que ocupa no texto o nome da persoa que traduce, as ilustracións...

<sup>11</sup> Unha opción utilizada na didáctica é a versión bilingüe, mais esta non é exclusiva do manual, tamén se usa nos textos turísticos, ademais de na literatura (poesía e teatro en particular).

comité de expertos, establece e actualiza unha listaxe do que se consideran as “lagoas” máis importantes tanto de textos orixinais como de períodos diversos que aínda non se traduciron ou que cómpre retraducir<sup>12</sup>. Sexa xeneralista ou especializada, cada casa publica as obras que se corresponden coa liña editorial da súa empresa. Neste sentido, a función dos tradutores é fundamental, dado que en moitas ocasións actúan como membros dos comités de lectura dunha editorial e mesmo como axentes literarios<sup>13</sup>. Unha gran empresa como Flammarion, Gallimard ou Le Seuil (e mesmo unha mediana empresa), sempre poderá ofrecer un maior abano de escolla fronte a unha pequena editorial que terá que ser moito máis selectiva. Actes Sud, por exemplo, caracterízase por ter unha política de autores<sup>14</sup> que se reflicte nun catálogo de linguas moi amplo (inéditos en francés). Éditions du Rocher, Fayard ou Grasset mostran a súa afección pola literatura estranxeira en xeral; porén, Viviane Hamy semella estar máis interesada en determinadas áreas xeográficas como a dos autores húngaros, alemáns, italianos, ibéricos (España e Portugal), nórdicos (Dinamarca, Finlandia, Suecia ou Estonia), anglosaxóns, rusos e serbocroatas, que modifican o panorama editorial francés dende hai uns anos. Esprit des Péninsules, pola súa banda, está especializada nos países da Europa do leste (Serbia, Chequia, Polonia e Rusia), e foi o primeiro editor de literatura búlgara en Francia. Gaïa Éditions ocúpase dos países do norte de Europa, e Alterédit ou Le Passeur orientan a súa mirada cara á literatura grega. Philippe Picquier pola súa parte, publica dende o ano 1986 obras procedentes de países asiáticos, e non só literatura, senón tamén ensaio, libros de arte, reportaxes, libros para cativos e dende hai pouco, mangas, no que denomina un proceso de “cosmopolitización”. O feito de limitarse a un só país é pouco común, porén, é o que fai Bleu de Chine coas súas biografías, ensaios políticos e novelas xuvenís. As edicións Sindbad apostan polas traducións procedentes do árabe. Silex, Karthala e L’Harmattan especializáronse na poesía, teatro e relato curto provenientes de África; mentres outros grupos fortes como Gallimard, Stock ou Albin Michel proban con autores de renome procedentes de África do Sur, Nixeria, Angola, Etiopía, Somalia, Sudán ou Zimbaue (textos que por veces están traducidos directamente dende as linguas propias).

---

<sup>12</sup> O Centro convoca subvencións para editoras. As axudas cobren entre o 30% e o 50% dos gastos da publicación. De maneira excepcional pódense conceder axudas á tradutores en función da dificultade do traballo que se vai realizar.

<sup>13</sup> Os axentes literarios adoitan enviar os textos, mais en moitas ocasións este traballo realizan os propios editores. Aquí xogan un papel fundamental as relacións e contactos directos cos editores estranxeiros, embaixadas... Outra estratexia ben coñecida consiste en estar ao tanto do que se fai fóra a través das publicacións periódicas especializadas, ler os textos xa traducidos cara ao inglés, etcétera.

<sup>14</sup> O percorrido dos autores, isto é, a distancia entre a publicacións dos orixinais e das súas traducións, é interesante para coñecer o traballo dos editores. A distancia é maior no caso das ciencias humanas, e isto débese na maioría dos casos a cuestións ideolóxicas mais cá cuestións económicas.

Entre os xéneros importados hai que citar en primeiro lugar a novela policíaca (de EE.UU. e Inglaterra), que nos últimos anos busca unha variante, non tanto no código, senón máis ben no país de orixe. Séguenlle por esta orde os libros xuvenís (Loisirs e Nathan, procedentes na súa maioría do inglés, mais tamén orixinarios de países de Europa, África ou Asia), libros e guías turísticas, banda deseñada, ciencias humanas, libros de actualidade, documentos e biografías. Ao longo dos últimos quince anos, a publicación dos mangas de orixe xaponesa tivo un grande éxito en Francia<sup>15</sup> e a diversificación do xénero levou mesmo á especialización tanto nos subxéneros (adultos, eróticos e violentos, infantís e humorísticos), como nas editoriais que se dedican exclusivamente á súa publicación (Asuka, Generation Comics, Tonkam ou Pika). A comercialización deste tipo de textos complicouse co encarecemento dos dereitos de autor e foi en detrimento dos honorarios dos tradutores que teñen que traballar coas características lingüísticas, culturais e gráficas deste tipo de materiais.

Mais para que existan as traducións, precisamos da existencia do profesional que traduce e do editor, que pode ser unha persoa responsable dunha colección, responsable do sector tradución ou o propio director da editorial. O máis frecuente, apunta Cachin no cap. III nesta relación editor-tradutor é que o editor conte cunha carteira de tradutores, e cando se trata de localizar un novo para unha lingua máis “exótica”, o procedemento xeral consista en preguntarlles aos colegas de profesión ou recorrer a un tradutor coñecido<sup>16</sup>. Para un editor semella ser importante a “fidelización” dun profesional, sobre todo cando se trata do mesmo autor ou de ámbitos especializados, e segundo as palabras de Jean-Luc Fidel (responsable de Odile Jacob), os tradutores literarios non sempre son válidos para traducir o ámbito das ciencias<sup>17</sup>. Con todo, non se pode ocultar que existan métodos de contratación “irregulares” que van máis alá das competencias dun profesional, baseados en conseguir a persoa que ofrezca a tarifa máis económica.

Respecto das relacións contractuais esixidas (cap. IV) no *Code des usages* (código deontolóxico ou estándares profesionais)<sup>18</sup>, e co fin de evitar conflitos entre as partes, cómpre ter en conta varios elementos fundamentais como o contrato, as condicións de entrega da tradución, a calidade e revisión da tradución, a actualización da tradución, a corrección de probas, a remuneración do

---

<sup>15</sup> Mais tamén de orixe coreana ou chinesa.

<sup>16</sup> Tamén existe a posibilidade de acudir á listaxe de socios da ATLF ou recorrer a currículos ou probas de tradución. Neste sentido, cómpre indicar que un dos requisitos para conseguir as axudas do CNL é a realización da tradución dunhas 30 páxinas da obra, sometidas a xuízo dunha persoa competente.

<sup>17</sup> Cando hai que traducir textos técnicos no ámbito da informática, por exemplo, os editores acoden a profesionais formados na ESIT ou no ISIT.

<sup>18</sup> Cf. Code des usages (1984 e 1993) en: [<http://www.atlf.org/Code-des-usages-pour-la-translation.html>], aprobado pola Société des gens de lettres, as dúas asociacións (ATLF e SFT) e o Syndicat National de l'Édition (<http://www.sne.fr>).



tradutor<sup>19</sup>, publicación da tradución, mención do nome do autor da tradución<sup>20</sup>, información ao tradutor sobre tiraxes, vendas, reedicións e liquidacións; así como calquera tipo de acordo establecido entre a persoa que traduce e o editor<sup>21</sup>. Mediante o contrato, o tradutor cede os dereitos de publicación da tradución da obra en formato libro a cambio dunha remuneración. A remuneración dos dereitos establécese mediante porcentaxe (entre un 2% e un 4%, agás no caso de obras sen dereitos que pode ir do 5% ao 10%) a partir do prezo das vendas (sen IVE). Cada profesional debe negociar as condicións económicas do seu contrato co editor, mais sempre se aconsella partir das tarifas recomendadas pola ATLF (realizadas a partir dunha enquisa entre os profesionais). Do mesmo modo ca no Estado español, moitos dos conflitos xurdidos entre as partes: cálculo abusivo de tarifas por páxina, porcentaxe segundo as vendas, incumprimento dos prazos de pagamento, ausencia de informes dos balances anuais..., seguen a ser frecuentes, de non ser que o CNL medie na concesión dunha subvención.

Os diferentes soportes derivados da obra, así como as sucesivas explotacións da mesma (reedicións ou reproducións), cesión a terceiros, etc., tamén deben estar recollidos nas diferentes cláusulas do contrato; porén, os dereitos derivados da adaptación audiovisual deben ser obxecto dun novo acordo. O editor pola súa parte, comprométese a editar o texto integro e definitivo cando remate o prazo convenido (por veces negociable) segundo os criterios técnicos escollidos (tiraxe, prezo de venda ao público...), e debe informar ao tradutor de cales son os termos da súa relación contratual co autor ou representante legal, como pode ser a esixencia por parte do autor do orixinal de ler a tradución antes da súa publicación (18 meses aproximadamente). O código deontolóxico recomenda que o contrato indique que o editor (que é quen vulga a calidade da tradución<sup>22</sup>), dispón dun prazo de dous meses máximo para decidir se acepta a tradución ou se precisa de revisión (aspecto que tamén debe recoller o contrato, así como os prazos, honorarios e dereitos —no caso de que o revisor sexa unha terceira persoa— que correspondan a ese traballo). Do mesmo modo, moitos profesionais adoitan entregar xunto coa súa tradución un informe sobre

---

<sup>19</sup> Segundo o código deontolóxico, o cálculo xeral é por páxina de 1500 caracteres con espazos ou 25 liñas de 60 caracteres. Pódese acordar unha remuneración fixa a tanto alzado cando se trata dunha única edición e non se van cobrar dereitos polas seguintes reedicións. No caso da banda deseñada, esta faise por prancha. Respecto do cómputo informatizado existen os mesmos problemas ca no caso español. O CNL négase a aceptar tarifas que non sexan as indicadas máis arriba.

<sup>20</sup> Débeda pendente no caso da promoción do libro, na presenza nas cubertas, e o que é máis grave, mesmo na páxina de créditos.

<sup>21</sup> Moitos destes aspectos figuran na Lei de propiedade intelectual francesa (Code de la propriété intellectuelle) do 17 de marzo de 1957.

<sup>22</sup> Os editores coinciden en que teñen en conta un mal francés, un estilo pouco fluído ou incoherente.

as estratexias seguidas (que deben estar recollidas no contrato como adaptacións de formato ou estilo), coa intención de evitar malas interpretacións por parte do editor, relector ou corrector<sup>23</sup>. En caso de ruptura do contrato, o código prevé que calquera profesional pode rexeitar unha encarga que atente contra os dereitos doutro colega. De aí a necesidade de negociación e de diálogo entre as partes<sup>24</sup>.

A realización dunha tradución é un proceso que dura varios meses e esixe unha relación de confianza recíproca entre editor e tradutor. Co obxectivo de percorrer o camiño da publicación dunha tradución, Cachin expón no cap. v as diferentes etapas dende que se inicia a encarga ata que o texto chega á man de lectores e críticos. Mais antes de todo isto, hai que mercar a obra, e se esta ten dereitos de autor, o prezo final do texto vaise encarecer (non así a remuneración do tradutor), e de maneira moito máis desmesurada se se trata dun best-seller real ou potencial. Esta función desenvólvena os axentes ou os seus delegados nos países de destino. Para que eses custos sexan menos lesivos para unha editora (e sobre todo no caso de linguas e editoras pequenas) convócanse as axudas ou adiantos sen xuros que convoca o CNL, tanto para a importación como para a exportación (ademais do francés lingua oficial, no caso do Estado francés, as axudas inclúen as por eles denominadas linguas rexionais como o bretón, occitano...); así como para a organización dos eventos celebrados arredor da promoción do libro traducido como “Les Belles Étrangères” ou “Lire en Fête”<sup>25</sup>.

As axudas á edición de traducións cobren un máximo do 60% dos custos e son proporcionais ao pagamento da tradución (70% no momento da concesión e 30% restante cando a obra estea publicada e se acheguen os documentos acreditativos dos gastos). Os proxectos presentados polos editores (catro por comisión) pasan ás dez comisións especializadas<sup>26</sup>, nas cales están representados os profesionais da tradución. Cada proxecto de tradución debe ser inédito e de tiraxe non inferior a 500 exemplares, debe estar traducido directamente da lingua de orixe, tense que ater ás tarifas acordadas por páxina de 1500 caracteres, segundo contrato asinado establecido polos criterios do código deontolóxico, e vai acompañado dun informe que demostre a negociación dos dereitos. Ademais, o editor ten que achegar no dossier de solicitude os estatutos da empresa, o catálogo e presentación da editorial, así como un extracto da Cámara de comercio con antigüidade inferior a tres anos selado polo tribunal

---

<sup>23</sup> Os gastos derivados das indicacións do tradutor, logo de reler as indicacións do corrector, poden recaer sobre o propio profesional que traduce.

<sup>24</sup> Véxase tamén “Recommandations pour la traduction des textes des sciences humaines” En: [[www.acls.org/uploadedFiles/Publications/Programs/sstp\\_guide\\_french.pdf](http://www.acls.org/uploadedFiles/Publications/Programs/sstp_guide_french.pdf)].

<sup>25</sup> Existen outras axudas de menor contía para editores ou tradutores convocadas por organismos e institucións locais ou estranxeiras das que debe ter coñecemento o CNL á hora de realizar a solicitude de subvención.

<sup>26</sup> Quedan excluídas destas axudas as obras pedagóxicas, guías e catálogos de exposición.

de comercio para asegurar que a axuda non vai dirixida a remontar a situación financeira da empresa<sup>27</sup>. As axudas do CNL son compatibles cos créditos de preparación de grandes proxectos, axudas para textos acompañados de importantes volumes de iconografía, subvencións para a publicación de obras de maior tiraxe ou de peto (para obras de non ficción), e préstamos sen xuros de ata seis anos para editar un texto.

Cachin alude no último capítulo do seu traballo ao título da obra traducida, como elemento obxecto de negociación entre autor e editor, e entre o tradutor e o editor cando se trata dunha tradución, e neste último caso, agás contadas ocasións, sempre é o editor o que decide en función de criterios de mercadotecnia (conservar o exotismo ou a musicalidade, etcétera). A cuberta ten tamén unha función fundamental á hora de chamar a atención do lector; é, segundo a autora, o cartel de presentación, e no caso de textos estranxeiros, cómpre decidir cal é a idea na que se quere insistir, aínda que en moitos casos a colección, o xénero ou a imaxe de marca, ou da editorial que acolle o texto sexa a que decida. Ademais, editores e maquetistas prefiren que a ilustración aluda ao contido do libro, feito que en moitas ocasións induce ao erro por parte do comprador potencial sobre a orixe da obra, ou ben leva ao simplismo do estereotipo.

Se o editor quere que quede constancia de que estamos a falar de tradución, existen moitas posibilidades de que o nome do tradutor apareza na capa do libro. Do mesmo modo, teremos información sobre o autor da obra na lapa e por veces nunha banda na que se recollen mencións a premios, extractos de críticas de especialistas estranxeiros que avalan a calidade do texto e o seu éxito internacional... Para garantir ese éxito, tamén están os textos que acompañan o libro como os prefacios, limiares, introducións ou posfacios, redactados por especialistas (ás veces os propios tradutores), e destinados a falicitar a lectura da obra. No caso concreto das traducións, a función principal destes textos é poñer en evidencia a distancia cultural entre a cultura de orixe e a de chegada e mesmo axudar a superar ese atranco por parte do público meta. Respecto das notas de tradutor, “norma” de interese traditolóxico, semella tratarse dun elemento prescindible nos últimos tempos, e que os editores rexeitan de maneira xeral agás en moi contadas ocasións. Para rematar coa promoción dos textos traducidos, Cachin denuncia que salvo excepcións de renome, son moi escasas as alusións a estes textos na prensa diaria e mesmo na especializada. Neste caso, os editores apostan máis polo modelo “encontro tradutor-autor” en librarías ou bibliotecas ou por aproveitar os acontecementos anuais arredor da tradución.

A conclusión da autora é pois que a presenza de traducións nos catálogos das editoras é un valor imprescindible no momento actual en que os lectores

---

<sup>27</sup> Ademais dos requisitos expostos, a comisión pode considerar a lingua de partida ou de chegada, o interese de determinadas literaturas, así como a situación económica do editor.

demandan a circulación de autoras e autores; sen a figura dos tradutores, todos eses libros serían os grandes ausentes do panorama editorial francés.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Du Seuil: París. 1987.

HEILBRON, J. e G. SAPIRO. “La traduction littéraire, un objet sociologique”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, 144, pp. 3-5. 2002.

KALINOWSKI, Isabelle. “La vocation au travail de traduction”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1, 144, pp. 47-54. 2002.

MACÍAS SISTIAGA, C. e M. FERNÁNDEZ-CID. *Informe sobre la situación del traductor de libros en España*. ACEtt traductores. En liña [[www.acett.org/documentos/informe\\_completo\\_definitivo.pdf](http://www.acett.org/documentos/informe_completo_definitivo.pdf)] (Data de Consulta 10-09-08) 2004.

MILLA SOLER, C. e M. PINO MORENO. “*De te fabula narratur*: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial”. En *Vasos Comunicantes*, 34, pp. 35-64. 2006.



# Informacións

**Traducións ao galego no ano 2007.**

Ana Luna Alonso

**Tradución xurada nas comunidades autónomas con lingua propia.**

**Entrevistas a Josep Peñarroja e Lurdes Auzmendi.**

Susana Cruces Colado, Maribel Del Pozo Triviño, Iolanda Galanes Santos

**Notas sobre a primeira tradución do *Ulyses* de Joyce ao catalán.**

Alberto Lázaro

***Trobada de traductores de Mercè Rodoreda. Sobre a tradución de *La Plaça del Diamant* ao galego.***

Pilar Vilaboi Freire

**Convocatoria de artigos.**

**Instrucións para os autores.**



## TRADUCIÓNS AO GALEGO NO ANO 2007

**Ana Luna Alonso**  
Universidade de Vigo  
[aluna@uvigo.es](mailto:aluna@uvigo.es)

[Recibido: 24/10/08; aceptado: 14/11/08]

Segundo a *Panorámica de la Edición Española de Libros* do Ministerio de Cultura<sup>1</sup>, os datos do ano 2007 indican que un 18,0% da edición galega foron traducións, cifra que nos sitúa nun sexto posto dentro do Estado español en produción de texto traducido no que se inclúen as materias: libro infantil e xuvenil, libro de texto, libros de creación literaria, ciencias sociais e humanidades, libros científico- técnicos e libros de lecer.

Como se pode observar na gráfica que segue, prodúcese unha lixeira diminución fronte ao ano anterior, cun 18,3%, momento no cal houbo un importante pulo neste sentido. Respecto das traducións cara á nosa lingua, pasamos de 370 títulos en total no 2006 (un 1,7% do total da obra traducida en España) a 438 títulos en 2007 (un 2,2%).

As traducións cara ao galego parten principalmente dende linguas estatais, e chegan a representar un 75,3% do total (330 títulos); por outra parte, as traducións cara ao galego dende linguas estranxeiras supoñen un 24,7% do total de traducións (108 títulos). Os datos reflicten un importante ascenso na representación das traducións cara ao galego procedentes de linguas do Estado: no ano 2006, un total de 259 títulos (o 70% das traducións) procedían de linguas estatais e 11 títulos (un 30%) de linguas estranxeiras. A lingua máis traducida é o castelán, seguida a gran distancia do inglés. Baixa, xa que logo, a representación das linguas estranxeiras no seu conxunto.

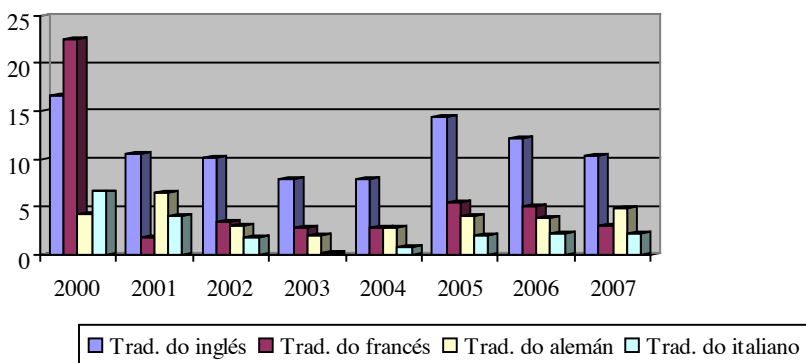
---

<sup>1</sup> A industria editorial galega tirou en 2007 2.364 títulos entre libros e folletos, oitenta menos que no ano anterior. O Instituto Nacional de Estadística, INE, indica que somos a sétima comunidade que máis edita. O 62% dos títulos que tirou o noso sector editorial, 1.472, están en galego, o que supón unicamente o 2% de todos os que saen no Estado. Malia a isto, o INE sinala que a produción editorial galega ascendeu nos últimos dous anos un 4,7%, fronte ao 6,7% de crecemento da edición en catalán e o 14% do vasco. Véxase a URL: [<http://www.revistadearte.com/2008/10/08/el-ministerio-de-cultura-presenta-la-panoramica-de-la-edicion-espanola-de-libros-2007/>]. (data de consulta 10/12/08).

Lingua de tradución	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	TOTAL
1 Castelán	49	89	204	259	279	231	247	317	1.675
2 Inglés	20	18	27	26	28	50	45	45	259
3 Alemán	5	11	8	7	10	14	14	21	90
4 Francés	27	3	9	9	10	19	19	13	109
5 Catalán	6	20	8	12	7	7	9	12	81
6 Italiano	8	7	5	1	3	7	8	10	49
7 Portugués	3	1	2	7	4	4	8	5	34
8 Latín	-	2	-	-	2	4	7	4	19
9 Éuscaro	-	5	2	2	2	-	3	1	15
10 Ruso	-	3	-	-	2	2	1	3	11
11 Grego	-	1	-	2	-	2	2	1	8
12 Noruegués	-	-	-	-	-	-	1	1	2
12 Finlandés	-	-	-	-	-	1	-	1	2
13 Xaponés	-	-	-	-	-	-	-	1	1
13 Neerlandés	-	-	-	-	-	-	-	1	1
13 Dinamarqués	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Outras	2	10	-	1	2	4	6	1	26
TOTAL	120	170	265	326	349	345	370	438	2.383

Nº de títulos traducidos ao galego dende outras linguas (2000-2007)

Fonte: *Panorámica de la Edición Española de Libros*. Ministerio de Cultura



Traducións ao galego dende as principais linguas estranxeiras (2000-2007)

Fonte: *Panorámica de la Edición Española de Libros*. Ministerio de Cultura

Por separado, diminúen o inglés, francés, portugués e latín mentres aumentan o alemán, italiano e ruso. De todas as linguas estranxeiras, o inglés, é a lingua máis traducida (un 10,3% que corresponde a 45 títulos) do total de traducións ao galego. Porén, diminúe a súa representación fronte ao ano anterior, cando con igual número de títulos supoñía o 12,2% do total de traducións. O alemán sitúase como o terceiro idioma máis traducido, fluando anos atrás

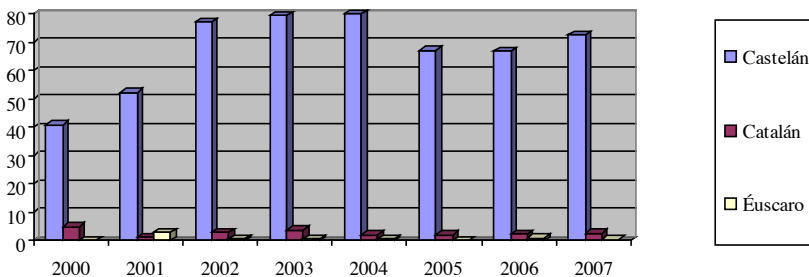


entre o terceiro e cuarto postos en ocasións superado polo francés (pasa do 3,8% en 2006 ao 4,8% en 2007). O francés, que tivo o seu protagonismo no ano 2000 ao chegar ao 22,5% do total da obra traducida ao galego, pasándolle por diante nese ano ao inglés (16,7%), agora sitúase en cuarta posición (3% en 2007 fronte a un 5,1% en 2006). Esta lingua foi superada polo catalán en diversas ocasións (en 2001 e 2003), pero a partir de 2004 semella manterse nas mesmas cifras. Respecto das outras linguas, cómpre indicar que o italiano tende á alza, mentres o portugués diminúe (do 2,2% ao 1,1% en 2007). O resto, representa porcentaxes inferiores ao 1,0%.

O castelán é pois o principal idioma de tradución cara ao galego. A súa representación vai dende o 80,0% do ano 2004 de máxima ata o 38,9% de mínima en 1994. En 2007 esta lingua alcanzou un 72,4% do total de traducións ao galego. Dos 317 títulos traducidos en 2007 do castelán ao galego, un 1,26% correspondéulle a títulos que recibiran subvencións para o fomento da tradución e mais a edición entre linguas oficiais de obras de autores españois, por parte do Ministerio de Cultura.

En segundo lugar sitúanse as traducións do catalán, que ocupa un quinto posto entre todas as linguas. Dende o ano 2000, que atinxiu un 5,0% das traducións ao galego, flutuou ata o 2,7% (12 títulos en 2007). Un 8,3% recibiron subvención por parte do Ministerio de Cultura.

O éuscaro ten menor representación nas traducións cara ao galego: en 2007 sitúase no 0,2% con 1 título subvencionado a través das axudas á tradución do Ministerio.



Traducións cara ao galego dende as linguas do Estado (2000-2007)

Fonte: *Panorámica de la Edición Española de Libros*. Ministerio de Cultura

Por materias, prodúcese un importante cambio a partir do ano 2003, momento en que os libros de texto desprazan a un segundo posto aos libros infantís e xuvenís, que tradicionalmente ocupaban a primeira posición. En 2007 as porcentaxes achéganse, de maneira que obtemos un 29,2% de libros de texto e un 28,8% no caso de libros infantís e xuvenís.

Nas referencias que nos ofrece o ministerio sobre as traducións dende o galego, temos un total de títulos traducidos de 156 no ano 2007, aos que ha-

bería que sumar 20 de edicións multilingües (un 11,3%). Na súa maioría son textos traducidos cara ás linguas do Estado (69,2%) e aquí cómpre salientar o importante volume de tradución cara ao castelán (93 títulos que supoñen o 59,6% do total da exportación). No ano 2007 o portugués foi a lingua de destino de maior acollida (14,1% do total).

Idioma de publicación	Nº de títulos	%
Castelán	93	59,6
Portugués	22	14,1
Inglés	19	12,2
Catalán	12	7,7
Francés	7	4,5
Éuscaro	3	1,9
TOTAL	156	100

Nº de títulos traducidos do galego a outras linguas (2007)

Fonte: *Panorámica de la Edición Española de Libros*. Ministerio de Cultura

Se pasamos agora a analizar as cifras da tradución literaria e aínda que só computemos na literatura infantil os textos de máis de 40 páxinas, temos un total de 96 obras, na súa maioría procedentes do inglés, francés e alemán no caso da literatura para adultos e do español no caso da LIX. A produción de narrativa dirixida aos adultos foi de 26 obras, seguida de 6 textos poéticos, 3 pezas dramáticas, 5 de ensaio e 56 de LIX. Por editoras, cómpre salientar as apostas de Galaxia, Xerais, Faktoria K e a especializada en tradución, Rinoce-ronte Editora; no caso da LIX, a editora OQO e Kalandraka, xunto con Xerais, Rodeira e Tambre, sitúanse por enriba das editoras foráneas.

### Narrativa

No ano 2007 Galaxia continúa co seu esforzo de incorporar ao galego títulos contemporáneos e novidades editoriais doutras literaturas de Europa. Así, da man de Eva Almazán e Bartug Aykan chega *Castelo Branco* de Orhan Pamuk, o primeiro autor turco en gañar un Premio Nobel; e dúas novas entregas de Paul Auster: *Viaxes no scriptorium* e *A vida interior de Martin Frost*. *The inner life of Martin Frost* inclúe unha entrevista na que o escritor conta como se rodou a película que leva por título o mesmo nome. Outras atractivas propostas son a segunda novela en galego do siciliano Andrea Camilleri (*A pista de area*), un dos autores italianos de maior prestixio internacional, grazas ao éxito do personaxe do inspector Montalbano. A esta séguelle o Premio Novela Europea Casino de Santiago 2006, *Non me deixes nunca* do xaponés afinado en Londres, Kazuo Ishiquro e *Fuxir* do belga Jean-Philippe Toussaint (trad. Carmen e Dolores Torres París), novela coa que obtivo o Premio Médicis no ano 2005. Na mesma colección literaria Biblioteca Compostela, Patricia Buján achéganos *O retorno* de Bernhard Schlink, un dos actuais escritores alemáns

de maior prestixio e Catuxa López Pato fai o propio con *Camposanto* de W.G. Sebald. Con todo, temos tamén que salientar a tradución de tres obras clásicas: *Tres contos* de G. Flaubert (trad. Emma Lázare Rodríguez); *O ruído e a furia* de W. Faulkner (trad. Xurxo Borrazás) e *O viaxeiro astral* de J. London (trad. Xoán Abeleira).

Pola súa banda, Rinoceronte editora aumenta o seu catálogo de narrativa contemporánea importada coa segunda entrega do finlandés Arto Paasilinna (*O muiñeiro ouveador*) e [Porca terra](#) de John Berger. Na nota do tradutor desta última, Xoán Abeleira indica que neste primeiro volume da triloxía (*Do seu labor*) que se traduce ao galego, a versión tenta reproducir a fala dos labregos do interior oriental de Galicia como equivalente do dialecto dos da Alta Savoia francesa. Na colección clásica, Ekaterina Guerbek traduce *O desfalco* do ruso Valentín Katáiev e *A ponte sobre o Drina* do serbio Ivo Andric (trad. Jairo Dorado); mais unha das propostas máis novidosas de Rinoceronte para este 2007 é a tradución do xaponés Yasunari Kawabata (*A casa das belas adormentadas*, trad. Mona Imai), Nobel de literatura en 1968.

Xerais, pola súa parte, edita na colección As Literatas, *Ancho mar de argazo* da dominicana Jean Rhys (trad. Manuel Forcadela) e *A voda* da estado-unidense Carson Mc Cullers (trad. Laura Sáez). Outra das ofertas de narrativa dese ano foi *Terrorista* de John Updike (trad. Lara Domínguez Araujo).

A editorial Faktoría K tirou do prelo a colección Narrativa K, dedicada á tradución ao galego de clásicos da literatura contemporánea e obras de referencia de autores inéditos. O primeiro é *O neno do pixama a raiais* do irlandés John Boyne (trad. Daniel Saavedra), que leva vendidos millóns de exemplares en todo o mundo. A colección tamén inclúe a tradución de Emma Lázare de *O señor Ibrahim e as flores do Corán*, unha obra coa que o escritor francés Eric-Emmanuel Schmitt apela ao multiculturalismo, a tolerancia e ao entendemento entre persoas de distinta xeración, relixión e procedencia; e por último, cómpre destacar a tradución que David Gippini fixo de *Cuspirei sobre as vosas tumbas* de Boris Vian (as dúas finalistas do Premio Lois Tobío ao libro traducido que convoca a Asociación Galega de Editores).

Entre Galicia e Madrid, Ézaro ediciones publica a novela estrela da literatura catalana actual, de Albert Sánchez Piñol: *A pel fría*, traducida por Mercedes Pacheco, Premio á Tradución de 2005. O libro converteuse nun *best seller*, xa traducido a unhas 30 linguas. Para rematar coa panorámica anual de narrativa traducida, Ediciones Embora tira do prelo a breve novela de Pessoa, *O banqueiro anarquista* (trad. de Xoán M. Montero Domínguez), que recibiu o Premio Plácido Castro de Tradución, na súa sexta convocatoria, correspondente ao ano 2006.

## Poesía

2007 foi un bo ano para a produción de poesía traducida. Rinoceronte edita *Só o silencio me responde*, unha antoloxía moi completa da obra da es-

critora rusa, Anna Akhmátova (1889-1966). O texto vai precedido por unhas notas das responsables da tradución, Ekaterina Guerbek e Penélope Pedreira, nas que explican como foi a súa escolla, seguindo criterios de representabilidade, calidade e gusto persoal. Rinoceronte publica tamén os *Poemas Canónicos* de Konstantinos Kavafis, poemas que pertencen á escolma feita en vida polo propio poeta e seguen a orde cronolóxica da súa creación. Galaxia, pola súa parte, publica *Teatriños ou aturuxos calados* da poeta canadense Erin Moure (trad. María Reimóndez), finalista do Griffin Poetry Prize do ano 2006; así como un libro-CD solidario promovido pola organización non gubernamental galega, Implicadas/os no Desenvolvemento (IND), no cal se recollen os poemas das autoras tamiles Andal, Kutti Revathi, Malathi Maithri, Salma e Sukirtharani, xunto coas voces das galegas Marilar Aleixandre, Yolanda Castaño, Marta Dacosta, María do Carme Kruckenberg, Yolanda López, Chus Pato e María Reimóndez. Positivas pola súa parte entrega *Ouveo e outros poemas* do poeta beat Irwin Allen Ginsberg e Espiral Maior ofrece tamén un poemario en formato CD-Rom titulado *Bergondo*, onde o galego Antonio Placer<sup>2</sup> expresa o seu sentir dende fóra das nosas fronteiras.

O 2007 trouxo tamén propostas bilingües (galego-castelán) entre as que salientamos a compilación de Darío Xohán Cabana (*Poetas en Lugo*); a *Antología poética (1952-1990)* de Manuel Cuña Novás; o *Libro de amiga seguido de Fronda adentro* de Ramon Dachs, publicado en Barcelona por Azul Editora e unha escolma de María do Cebreiro que leva por título, *Objetos perdidos*, publicada en Xixón por Edicións Trea.

### **Teatro**

En teatro, destacamos dúas obras moi próximas pola súa temática, que dan continuidade á colección Biblioteca Dramática Galega editada por Xerais: *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen, traducido dende o noruegués por Marta Dahlgren Thorsell e Liliana Valado; así como *O que ocorreu despois de que Nora abandonara o seu home ou os piares das sociedades* de Elfriede Jelinek, traducida dende o alemán por Franck Meyer e Susana Fernández de Gabriel. O clásico de Ibsen conta a historia de Nora Helme, a muller que descobre a falsidade do seu idílico universo familiar; mentres a obra de Jelinek comeza onde remata *Casa de bonecas*. A protagonista, Nora, é na peza de Jelinek unha muller do s.xx que aínda non se desfixo das ataduras do ámbito doméstico.

### **Ensaio**

Na colección titulada As letras das mulleres, Sotelo Blanco publica a tradución de Mercedes Pacheco dos *Escritos políticos e literarios* de Olympe de Gouges, unha muller que viviu o século XVIII para deixarnos, entre outros,

---

<sup>2</sup> Cf. [<http://www.antonioplacer.com/castellano/discografia/discografia/bergondo.html>],

a *Declaración dos dereitos da muller e da cidadá*. Xerais edita as *Conversas con Fidel Castro. A miña vida*, de Ignacio Ramonet; e Liovento, a editora que sempre se identifica co ensaio, publica a compilación de Xesús González Gómez sobre *A vangarda da presenza e outros escritos colectivos situacionistas*; así como o texto de Josep Fontana: *A construción da identidade. Reflexións sobre o pasado e sobre o presente*.

## LIX

A LIX traducida estivo de noraboa no ano 2007, coa concesión do Premio Lois Tobío ao libro traducido editado por Rodeira, *A odisea* de Homero, adaptada por Rosa Navarro Durán e traducido dende o castelán por Xavier Senín e María Isabel Soto. Desta volta quedaron pois excluídas as versións galegas finalistas: *Cuspirei sobre as vosas tumbas*, *O señor Ibrahim e as flores do Corán* e *Só o silencio me responde*.

Edicións Xerais de Galicia dálle continuidade á longa traxectoria do escritor valenciano Pasqual Alapont (*Barrotes dourados*). Tamén edita: *Así comezou todo: 34 historias para descubrir a orixe do mundo* dos alemáns Jürg Schubiger e Franz Hohler; unha nova tradución de *O can dos Baskerville* de Poe; así como a terceira entrega da serie de Herbie Brenan (*O reino en perigo*).

Moisés R. Barcia, o tradutor do ciclo de Brenan, entrégalle a Galaxia a versión galega do clásico de Charles Dickens *Oliver Twist*. Galaxia aposta tamén por valores seguros como Jordi Sierra i Fabra e Gonzalo Moure; mentres Sotelo Blanco publica a tradución de *As aventuras de Uliana Karavaeva* de Darja Bardenburg, traducida do ruso polo tándem Elena van Povedskaia e Perfecto Andrade.

Kalandraka pola súa parte, segue a ser a editora con maior proxección dentro da edición de libro infantil e xuvenil. Este ano 2007, publica *Un barco no ceo* de Quentin Blake, un dos autores e ilustradores de literatura infantil e xuvenil máis coñecidos; e tres propostas procedentes do portugués: a primeira do caboverdiano Jorge Araujo (*Comandante Hussi*, trad. Ramón Nicolás), a segunda do portugués Alexandre Honrado (*O neno que aprendeu a voar*, trad. Xosé Ballesteros Rei) e a terceira de José Jorge Letría, ilustradas polo propio autor (*Animais fantásticos*, trad. Xosé Rei Ballesteros).

Factoría K de Libros presenta *A materia escura. A aurora boreal* de Philip Pullman (trad. Fernando Moreiras Corral), unha novela fantástica, galardoadada en 1995 coa prestixiosa Medalla Carnegie, coa que se premian as mellores obras dirixidas a lectores infantís e xuvenís; e un texto moi atractivo e nada doado de clasificar titulado *Todas as respostas ás preguntas que nunca te fixeches* de Philippe Nessman (trad. Emma Lázare Rodríguez). O libro, que vai máis alá dos corsés do xénero da ficción infantil, ten como principal obxectivo saciar a curiosidade dos lectores máis inquedos, interesados por todo o que nos rodea.

## 1. NARRATIVA

- ANDRIC, Ivo. *A ponte sobre o Drina*. Trad. Jairo Dorado Cadilla [(serbio)]. Epílogo de César Antonio Molina. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Clásica, 324 pp. ISBN 978-84-934801-8-9. 2007.
- ANÓNIMO. *Novelino*. Trad. Moisés R. Barcia [italiano]. Introducción de M<sup>a</sup> Consuelo de Frutos. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Clásica, 114 pp. ISBN 978-84-936101-6-6. 2007.
- AUSTER, Paul. *A vida interior de Martin Frost*. Trad. Eva Almazán García [inglés EE. UU.]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 161 pp. ISBN 978-84-7154-123-9. 2007.
- . *Viaxes no scriptorium*. Trad. Eva Almazán García [inglés EE. UU.]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 180 pp. ISBN 978-84-8288-671-8. 2007.
- BERGANTIÑOS MARTÍNEZ, Santiago. *A reviravoltas con a Sabeliña*. Trad. Autor [español]. Ed. Santiago Bergantiños. 320 pp. ISBN 978-84-611-9612-8. 2007.
- BERGER, John. *Porca terra*. Trad. Xoán Abeleira [inglés de G.B.]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Contemporánea. 268 pp. ISBN 978-84-935375-9-3. 2007.
- CAMILLERI, Andrea. *A pista de area*. Trad. Carlos Acevedo [italiano]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 260 pp. ISBN 978-84-9865-031-0. 2007.
- FAULKNER, William. *O ruído e a furia*. Trad. Xurxo Borrazás [inglés EE. UU.]. Vigo: Galaxia. Col. Clásicos Universais. 308 pp. ISBN 978-84-9865-046-4. 2007.
- FLAUBERT, Gustave. *Tres contos*. Trad. Emma Lázare Rodríguez [francés]. Vigo: Galaxia. Col. Clásicos Universais. 148 pp. ISBN 978-84-9865-032-7. 2007.
- ISHIQURO, Kazuo. *Non me deixes nunca*. Trad. Eva Almazán García. [inglés británico]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 417 pp. ISBN 978-84-7154-063-8. 2007.
- KATÁIEV, Valentín Petrovich. *O desfalco*. Trad. Ekaterina Guerbek [ruso]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Clásica. 194 pp. ISBN 978-84-935375-2-4. 2007.
- KAWABATA, Yasunari. *A casa das belas adormentadas*. Trad. Mona Imai [xaponés]. Cangas: Rinoceronte Editora. Col. Contemporánea. 102 pp. ISBN 978-84-936101-0-4. 2007.
- LONDON, Jack. *O viaxeiro astral*. Trad. Xoán Abeleira [inglés EE. UU.]. Vigo: Galaxia. Col. Clásicos Universais. 340 pp. ISBN 978-84-9865-047-1. 2007.
- MC CULLERS, Carson. *A voda*. Trad. Laura Saez [inglés EE. UU.]. Vigo: Xerais. Col. As Literatas. 214 pp. ISBN 978-84-9782-527-6. 2007.
- PAASILINNA, Arto. *O muiñeiro ouveador*. Trad. Tomás González Ahola [finlandés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Contemporánea. 269 pp. ISBN 978-935375-8-6. 2007.

- PAMUK, Orhan. *O castelo branco*. Trad. Eva Almazán García e Bartug Aykan [árabe-turco-inglés]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 228 pp. ISBN 978-84-9865-023-5. 2007.
- PERRAULT, Charles. *Carapuchiña vermella*. Trad. Rodrigo Vizcaíno. Il. Saúl Blanco [francés]. Rinoceronte Editora. 16 pp. ISBN 978-84-936101-3-5. 2007.
- PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista*. Trad. Xoán Montero Domínguez [portugués de Portugal]. Edicións Embora. 61 pp. ISBN 978-84-95460-70-7. 2007.
- RHYS, Jean. *Ancho mar de argazo*. Trad. Manuel Forcadela [inglés británico]. Vigo: Xerais. Col. As Literatas. 181 pp. ISBN 978-84-9782-528-3. 2007.
- SÁNCHEZ PIÑOL, Albert. *A pel fría*. Trad. Mercedes Pacheco [catalán] : Ézaro Ediciones. 235 pp. ISBN 978-84-935134-1-2. 2007.
- SCHLINK, Bernhard. *O retorno*. Trad. Patricia Buján [alemán]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 436 pp. ISBN 978-84-9865-029-7. 2007.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel. *O señor Ibrahim e as flores do Corán*. Trad. Emma Lázare Rodríguez [francés de Francia]. Pontevedra: Factoría K de Libros. Col. Caixón de Narrativa. 64 pp. ISBN 978-84-96957-09-1. 2007.
- SEBALD, W.G.. *Camposanto*. Trad. Catuxa López Pato [alemán]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 272 pp. ISBN 978-84-9865-009-9. 2007.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fuxir*. Trad. Carmen e Dolores Torres París [francés de Bélxica]. Vigo: Galaxia. Col. [Biblioteca Compostela de Narrativa Europea](#). 158 pp. ISBN 978-84-8288-967-2. 2007.
- UPDIKE, John. *Terrorista*. Trad. Lara Domínguez Araujo [inglés EE.UU.]. Vigo: Xerais. Narrativa. 368 pp. ISBN 978-84-9782-619-8. 2007.
- VIAN, Boris. *Cuspirei sobre as vosas tumbas*. Trad. David Gippini [francés de Francia]. pp. 144. ISBN 978-84-96957-08-4. Pontevedra: Factoría K de libros. Col. Caixón de Narrativa. 2007.

## 2. POESÍA

- AKHMÁTOVA, Anna. *Só o silencio me responde*. Trad. Ekaterina Guerbek e Penélope Pedreira [ruso]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Poesía. 168 pp. ISBN 978-84-935375-3-1. 2007.
- GINSBERG, Allen. *Ouveo e outros poemas*. Trad. Daniel Salgado [inglés de EE.UU.]. Santiago de Compostela: Edicións Positivas. Co. Di-versos. 86 pp. ISBN 978-84-87783-92-9. 2007.
- KAVAFIS, Konstantinos. *Poemas canónicos*. Trad. Yolanda Vilarchao [grego]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora. Col. Poesía. 183 pp. ISBN 978-84-935375-4-8. 2007.
- MOURE, Erin. *Teatriños ou aturuxos calados*. Trad. María Reimóndez Meilán. Citas de Elisa Sampedrín [inglés do Canadá]. Vigo: Galaxia. Col. Dom-bate 53. 148 pp. ISBN 978-84-9865-005-1. 2007.

PLACER, Antonio. *Bergondo*. Trad. François-Michel Durazzo, Miguel Anxo Fernán-Vello e Xavier Seoane [galego-español-francés]. Libro disco. Edición trilingüe. Alma Musiques-Espiral Maior. Col. Alba Longa. 238 pp. ISBN 84-96475-52-2. 2007.

VV.AA. *Vanakkam. Benvidas*. Trad. María Reimóndez e Kalyan Raman [tamil e inglés]. Vigo: Galaxia/Implicadas/os no Desenvolvemento. ISBN 978-84-611-9157-4. 2007.

### 3. TEATRO

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Marta Dahlgren Thorsell e Liliana Valado [noruegués]. Vigo: Xerais. Col. Biblioteca Dramática Galega, 6. ISBN 978-84-9782-572-6. 2007.

JELINEK, Elfriede. *O que ocorreu despois de que Nora abandonara o seu home ou os piares das sociedades*. Trad. Franck Meyer e Susana Fernández de Gabriel [alemán] Vigo: Xerais. Col. Biblioteca Dramática Galega, 3. ISBN 978-84-9782-523-8. 2007.

MOLIÈRE. *O burgués fidalgo*. Trad. Henrique Harguindey [francés]. Santiago de Compostela: Laidovento. Col. Teatro, 218. 121 pp. ISBN 978-84-8487-123-1. 2007.

### 4. ENSAIO

FONTANA, Josep. *A construción da identidade. Reflexións sobre o pasado e sobre o presente*. Trad. Antón Carazo [catalán]. Santiago de Compostela: Laidovento, 217. 116 pp. ISBN 84-8487-112-6. 2007.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (ed.). *A vangarda da presenza e outros escritos colectivos situacionistas*. Trad. Xesús González Gómez [francés]. Santiago de Compostela: Laidovento, 216. 205 pp. ISBN 84-8487-118-5. 2007.

GOUGES, Olympe de. *Escritos políticos e literarios*. Trad. Mercedes Pacheco [francés]. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, Col. As letras das mulleres, 402 pp. ISBN 978-84-7824-511-6. 2007.

RAMONET, Ignacio. *Fidel Castro. A miña vida: Conversas con Ignacio Ramonet*. Trad. Xosé Manuel García Crego [español] Vigo: Edicións Xerais de Galicia. Col. Crónica. 664 pp. ISBN 978-84-9782-685-3. 2007.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Trad. Xosé Manuel García [alemán]. Prólogo de Ramón Maiz. Servizo de Publicacións da USC. Col. Clásicos do Pensamento Universal, 9. 270 pp. ISBN 84-9750-613-7. 2007.

### 5. LIX

ALAPONT, Pasqual. *Barrotes dourados*. Trad. José Ignacio Chao Castro [catalán]. Vigo: Xerais. Col. Fóra de Xogo. 192 pp. ISBN 978-84-9782-599-3. 2007.

ALIAGA SÁNCHEZ, Roberto. *O soño do osiño rosa*. Trad. Paco Liván. Il. Helga Bansch [español]. Editorial OQO. 40 pp. ISBN 978-84-96788-65-7. 2007.



- ARAÚJO, Jorge. *Comandante Hussi*. Trad. Ramón Nicolás. II. Pedro Sousa Pereira [portugués de Cabo Verde]. Pontevedra: Kalandraka Editora. pp. 76. ISBN 978-84-8464-624-2. 2007.
- ARNAL GIL, Txabi. *Tres irmás ladroas*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez. II. Elena Odriozola [español]. Pontevedra: Editorial OQO. Col. Q. 64 pp. ISBN 978-84-96788-07-7. 2007.
- BANSCH, Helga. *Petra*. Trad. Eva Mejuto. II. Autora [alemán de Austria]. Pontevedra: Editora OQO. Co. Q. 48 pp. ISBN 978-84-96788-002-1. 2007.
- BARCELÓ, Elia. *Cordelúa*. Trad. Isabel Soto [español]. A Coruña: Rodeira. Col. Periscopio. 344 pp. ISBN 978-84-8349-097-6. 2007.
- BARDENBURG, Darja. *As aventuras de Uliana Karavaeva*. Trad. Elena van Povedskaia e Perfecto Andrade [ruso]. Santiago: Sotelo Blanco. 210 pp. ISBN 978-84-7824-534-5. 2007.
- BLAKE, Quentin. *Un barco no ceo*. Trad. Emma Lázare Rodríguez. II. Autor [inglés británico]. Pontevedra: Kalandraka Editora. Col. Tras os montes. 48 pp. ISBN 978-84-8464-637-2. 2007.
- BORDONS GANGAS, Paloma. *Meu avó o presunto*. Trad. Pilar saborido Otero. [español]. Rodeira. Col. Tucán. 120 pp. ISBN 978-84-8349-115-7. 2007.
- BRENAN, Herbie. *O reino en perigo*. Trad. Moisés Rodríguez Barcia [inglés]. Vigo: Xerais. Col. Fóra de xogo. ISBN 978-84-9782-629-7. 2007.
- BRUNO, Pep. *Libro de contar*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez. II. Mariona Cabassa i cortés [español]. Pontevedra: OQO. 40 pp. ISBN 978-84-96788-20-6. 2007.
- CASTILLA, Gabriel. *O soñador* [español de Arxentina]. A Coruña: Baía Edicións. Col. Barriga Verde. 80 pp. ISBN 978-84-96893-08-5. 2007.
- CLARAMUNT ARMENGAU, M. Àngels & JOVÉ, Rosa e RAMÍREZ, Susana. *El cuento de las cuatro esquinitas = Conto dos catro currunchos*. Trad. Núñez Singala, Sabela. II. Ferrándiz, Ricard; Benlliure Feced, José Manuel; Ramón, Sònia [español]. Tenerife: Editorial Ob Stare, S. L. Col. Letritas de amor. 108 pp. ISBN 13: 978-84-935259-7-2. 2007.
- COMINO, Sandra. *A casiña azul*. Trad. Ánxela Gracían. II. Jorge Maqutis [español de Arxentina]. Vigo: Galaxia. Col. Árbore. pp. 160. ISBN 978-84-8288-925-2. 2007.
- DE DÉU PRATS, Joan. *O botón de nácara*. II. Roger Olmos [catalán]. A Coruña: Tambre-Grupo-Editorial Luis Vives. Col. Ala Delta. 67 pp. ISBN 978-84-96772-13-7. 2007.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Trad. Moisés R. Barcia [inglés británico]. Vigo: Galaxia-Fundación Caixa Galicia. Col. Clásicos Universais. 540 pp. ISBN 978-84-96494-84-9. 2007.
- DOYLE, Arthur Conan. *O can dos Baskerville*. Trad. Marisa Mández Anta e Gonzalo Navaza Blanco [inglés británico]. Vigo: Xerais. ISBN 978-84-9782-597-9. 2007.

- GIL MARTÍNEZ, Carmen. *O sorriso de Daniela*. Trad. Manuela Rodríguez. Il. Rebeca Luciani [español]. Pontevedra: Kalandraka Editora. Col. Maremar. 40 pp. ISBN 978-84-8464-634-1. 2007.
- . *O cabaleiro Pepino*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez. Il. Anna Castagnoli [español]. Pontevedra: Editora OQO. ISBN 978-84-96788-13-8. 2007.
- GOMI, Taro. *A bañarse!* Trad. Maki Fukuhara. Adapt. Xosé Ballesteros Rey [xaponés]. Pontevedra: Faktoría K de Libros. 40 pp. ISBN 978-84-935122-3-1. 2007.
- GREENE, Graham. *Todo marcha sobre rodas*. Trad. María Isabel Soto López. Il. Tony Ross [inglés británico]. Xerme Edicións. Col. O barco de vapor. 104 pp. ISBN 978-84-9854-008-6. 2007.
- GUILLÉN, María Jesús. *O segredo do faiado*. Trad. Conchi Méndez García. Il. Pilar Guillen Álvarez de Sotomayor [español]. Asociación Cultural Garola. 90 pp. ISBN 978-84-612-1554-6. 2007.
- HAUFF, Wilhelm. *Muk*. Trad. Paco Liván. Il. Joao Caetano [alemán]. Pontevedra: Editora OQO. ISBN 978-84-96788-74-9. 2007.
- HOMERO. *A Odissea contada aos nenos*. Trad. Francisco Xavier Senín Fernández e María Isabel Soto. Adap. Rosa Navarro Durán. Il. Francesc Rovira [español]. Rodeira. 224 pp. ISBN 13: 978-84-8349-118-8. 2007.
- HONRADO, Alexandre. *O neno que aprendeu a voar*. Trad. Xosé Ballesteros Rei. Il. José Miguel Ribeiro [portugués de Portugal]. Pontevedra: Kalandraka Editora. Col. Maremar. 50 pp. ISBN 978-84-96388-58-1. 2007.
- KLOSE, Monika. *O oso e o corvo*. Trad. Eva Mejuto. Il. André da Loba [catalán]. Pontevedra: OQO. Col. Q. 48 pp. ISBN 978-84-96788-33-6. 2007.
- LANDA, Mariasun. *Chan, a pantasma*. Il. Iria Crespo [éuscaro]. Vigo: Galaxia. Col. Árbore, Amarela. 56 pp. ISBN 84-8288-981-8. 2007.
- LEMBCKE, Marjaleena. *A historia de Tapani*. Trad. Concha Martínez Mayo [alemán]. Anaya. Col. Sopa de libros. 80 pp. ISBN 13: 978-84-667-6317-2. 2007.
- LETRÍA, José Jorge. *Animais fantásticos*. Trad. Xosé Rei Ballesteros. Il. André Letría [portugués de Portugal]. Pontevedra: Kalandraka Editora. Col. Demademora. 48 pp. ISBN 978-84-8464-622-8. 2007.
- LIONNI, Leo. *Nadarín*. Trad. Oli [inglés]. Pontevedra: Kalandraka Editora. Col. Tras os Montes. 40 pp. ISBN 978-84-8464-628-0. 2007.
- LLUCH, Enric. *Nin oficio nin beneficio*. Trad. Luis Manuel Fernández Rodríguez. Il. Miguel Ordóñez [catalán]. A Coruña: Tambre-Grupo Editorial Luis Vives. Col. Ala Delta. 72 pp. ISBN 978-84-96772-57-1. 2007.
- MARI, Lela. *As estacións*. Il. Autora [francés]. Pontevedra: Kalandraka. Col. Demademora. 40 pp. ISBN 978-84-8464-626-6. 2007.
- MCBRATNEY, Sam. *Adiviña canto te quero*. Trad. Manuel Janeiro Casal. Il. Anita Jeram [inglés de Irlanda]. Kónikos S.A. 42 pp. ISBN 978-84-96629-57-8. 2007.

- MOURE, Gonzalo. *A noite d'O Risón*. Trad. Chao Castro, José Ignacio .II. Pere Ginard. [español]. Vigo: Xerais. Col. A bela dormente. 104 pp. ISBN 978-84-9782-675-4. 2007.
- *Son un cabalo*. Trad. Xosé Rei Ballesteros. II. Esperanza León [español]. Pontevedra: Kalandraka Editora. 48 pp. ISBN 978-84-8464-648-8. 2007.
- MUÑOZ AVIA, Rodrigo. *Os perfectos*. Trad. Francisco Javier Senín Fernández [español]. Rodeira. Col. Tucán. 208 pp. ISBN 978-84-8349-096-9. 2007.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente. *Ricardo e o dinosaurio vermello*, Trad. Concha Martínez Mayo [español]. Anaya. 64 pp. ISBN 978-84-667-6316-5. 2007.
- NESSMAN, Philippe. *Todas as respostas ás preguntas que nunca te fixeches*. Trad. Emma Lázare Rodríguez. II. Natalie Choux [francés de Francia]. Pontevedra: Factoría K de libros. 112 pp. ISBN 978-84-935804-9-0. 2007.
- OLTEN, Manuela. *Teño ganas de...* Ed.Literaria Xosé Ballesteros Rei. Trad. Marc Taeger. II. Autora [alemán]. Pontevedra: Kalandraka Editora. 40 pp. ISBN 978-84-8464-638-9. 2007.
- PIEPER, Christiane. *Catarina, o Oso e Pedro*. Trad. Marc Taeger e Xosé Ballesteros Rei. II. Autora [alemán]. Pontevedra: Kalandraka Editora. Col. Demademora. pp. 40. ISBN 978-84-8464-633-4. 2007.
- POE, Edgar Allan. *O escaravello de ouro e outros contos*, Trad. Alberto Aven- daño [inglés dos EE.UU.]. Vigo: Xerais. ISBN 978-84-9782-596-2. 2007.
- PRESS, Hans Jürgen. *As aventuras de "A man negra"*. Trad. Rosa Marta Gómez Pato [alemán]. II. Autor. Planeta & Oxford. Col. Camaleón. Serie Verde. 192 pp. ISBN 978-84-9811-103-3. 2007.
- PRESTIFILIPPO, Pablo. *Instrucións para espertar a unha cadeira durmida*. Trad. Xosé Ballesteros Rei [español de Arxentina]. Pontevedra: Kactoría K de libros. Col. Textos infames. 40 pp. ISBN 978-84-9355804-2-1. 2007.
- PULLMAN, Philip. *A materia escura. A aurora boreal*. Trad. Fernando Moreiras Corral [inglés británico]. Pontevedra: Factoría K de Libros. 340 pp. ISBN 978-84-96957-17-6. 2007.
- RODARI, Gianni. *Xogos de fantasía*. Trad. José Ignacio Chao Castro. II. Rosalba Catamo [italiano]. A Coruña: Tambre-Grupo-Editorial Luis Vives. Col. Ala Delta. 114 pp. ISBN 978-84-96772-63-2. 2007.
- SCHUBIGER, Jürg e HOHLER, Franz. *Así comezou todo: 34 historias para descubrir a orixe do mundo*. Trad. Patricia Buján Otero. II. Jutta Bauer [alemán]. Vigo: Xerais. 128 pp. ISBN 978-84-9782-595-5. 2007.
- SIERRA I FABRA, Jordi. *Soidades de Ana*. Trad. Silvia Gaspar Porras [catalán]. Vigo: Galaxia. Col. Costa Oeste. 180 pp. ISBN 978-84-8288-731-9. 2007.
- *Do outro lado do espello*. Trad. José Ignacio Chao [catalán]. Vigo: Xerais. Col. Fóra de xogo. 256 pp. ISBN 978-84-9782-520-7. 2007.

- SMITH, Emily. *Un cumpleaños diferente*. Trad. P. Rozarena. Il. Georgie Birkett [inglés británico]. Luis Vives. Col. Ala Delta Internacional. 92p ISBN 978-84-263-6441-8. 2007.
- STEVENSON, Peter. *A casa das fadas; O gato con botas; Riciños de ouro; O zapateiro e os trasnos; A galleta de xenxibre; Hansel e Gretel; Jack e os feixóns máxicos; Aladino; Carapuchiña Vermella*. [español]. A Coruña. Baía Edicións. 96 pp. ISBN 978-84-96526-97-6. 2007.
- TRAXLER, Hans. *A aventura sorprendente dun homiño moi valente*. Trad. Francisco Alonso. Il. Hans Traxler [español]. Vigo: Xerais. Col. Sopa de libros. 80 pp. ISBN 978-84-9782-578-8. 2007.
- TWAIN, Mark. *Contos de Mark Twain*. Trad. Cuba Alonso, Marta [inglés dos EE.UU.]. Lugo: Tris Tram. 125 pp. ISBN 978-84-89377-71-4. 2007.
- UHLMAN, Fred. *Reencontro*. Trad. Miguel Pérez Romero [inglés británico]. Vigo: Galaxia. Col. Costa Oeste. 96 pp. ISBN 978-84-8288-817-0. 2007.
- UMANSKY, Kaye. *Fedorenta e a vinganza dos trasnos*. Trad. Paula Pintos Ureta [inglés británico]. Biblos Clube de Lectores. 104 pp. ISBN 978-84-935062-9-2. 2007.
- UNGERER, Tomi. *Ningún bico para mamá*. Trad. Patricia Buján [alemán]. Vigo: Xerais. Col. Sopa de libros. 64 pp. ISBN 978-84-9782-579-5. 2007.
- ZUBIZARRETA, Patxi. *Furia*. Il. Elena Odriozola [español]. A Coruña: Bahía Edicións. Col. Mar de Letras. 62 pp. ISBN 978-84-96526-85-3. 2007.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- MINISTERIO DE CULTURA. 2008. *Panorámica de la Edición Española de Libros*. MEC. En [<http://www.mcu.es/libro/MC/PEE/index.html>]. (Data de consulta 10-12-08).

**TRADUCCIÓN XURADA  
NAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS CON LINGUA PROPIA.  
ENTREVISTAS A JOSEP PEÑARROJA E LURDES AUZMENDI**

**Susana Cruces Colado, Maribel Del Pozo Triviño, Iolanda Galanes Santos**

Universidade de Vigo

scruces@uvigo.es, mdelpozo@uvigo.es, iolag@uvigo.es

[Recibido: 26/10/08; aceptado: 14/11/08]

A Xunta de Galicia ten a posibilidade de exercer explicitamente a competencia para nomear tradutores e intérpretes xurados dende o galego e cara a el dende o ano 2002, ano da publicación do Decreto 267/2002, do 13 de xuño, polo que se regula a habilitación profesional para a tradución e a interpretación xurada doutras linguas para o galego, e viceversa [DOG, do 20 de setembro de 2002]. Porén, só a partir do ano 2007 convocou probas para a habilitación de tradutores e intérpretes xurados do galego cara a outras linguas. Estas probas están organizadas pola Secretaría Xeral de Política Lingüística en colaboración co Departamento de Tradución e Interpretación da Universidade de Vigo.

Ata o momento, a Xunta convocou as probas de habilitación en tres ocasións. A primeira foi o ano pasado, segundo a Orde do 8 de xaneiro do 2007 [DOG do 12 de xaneiro]; a segunda foi este ano, 2008, segundo a Orde do 11 de outubro do 2007 [DOG do 30 de outubro]<sup>1</sup> e, por último, unha terceira convocatoria, regulada pola Orde do 18 de agosto de 2008 [DOG do 5 de setembro].

Co gallo da celebración das primeiras probas, organizouse no Salón de Actos da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo unha mesa redonda, na que participaron profesionais da tradución xurada e especialistas en distintas combinacións lingüísticas que traballan na nosa Comunidade Autónoma. Nela interviron Teresa Carceller, avogada e tradutora xurada inglés/español; Angela Sola Bravo, intérprete xurada inglés/galego e portugués/español; Begoña Pereira, intérprete xurada francés/español e Amada Traba,

---

<sup>1</sup> Para máis información sobre as probas realizadas e os resultados obtidos, véxase: CRUCES, S., DEL POZO, M. e GALANES, I. “Habilitación de tradutores e intérpretes jurados desde y hacia la lengua gallega” en Valero, C. (2008): *Investigación y Práctica en Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos*, Universidade de Alcalá.

socióloga e intérprete xurada galego/español. Todas elas son intérpretes profesionais en activo no mercado galego.

De novo, co motivo da convocatoria das segundas probas de habilitación, que tiveron lugar o ano 2008, celebrouse outra mesa redonda. Desta volta os invitados/as foron tradutores e representantes doutras comunidades autónomas con lingua propia, para falar das súas experiencias e do punto no que se atopaban. Como representante da Comunidade Autónoma de Cataluña contamos coa participación de Josep Peñarroja. Como representante da Comunidade Autónoma Vasca tivemos a Lurdes Auzmendi e como representante da Comunidade Autónoma Galega a Susana Cruces Colado<sup>2</sup>.

O obxectivo da organización da mesa redonda foi ofrecer unha panorámica sobre a regulación do exercicio profesional do tradutor e intérprete xurado cara ás linguas autonómicas. Non realizamos nesta ocasión un contraste entre as convocatorias autonómicas, de habelas, e as de ámbito estatal, senón que nos interesaba coñecer, de primeira man como se introduciron as linguas das comunidades históricas no exercicio da tradución e da interpretación xuradas, cales son os sistemas de acceso á profesión, os tipos de probas que se organizan ou organizaron, etc. No que respecta ao exercicio profesional, interesábanos coñecer cal é a demanda actual de traballo cara a esas linguas.

Recollemos boa parte destas opinións en senllas entrevistas realizadas aos representantes de Cataluña e o País Vasco, por entender que as súas achegas fan xa parte da historia recente da profesión de tradutor e intérprete xurado. Transcribimos a continuación estas entrevistas, non sen antes realizar unha sucinta presentación de cada un dos entrevistados.

## **Entrevista a Josep Peñarroja**

### **Presentación:**

Josep Peñarroja é tradutor xurado, nomeado polo Ministerio de Asuntos Exteriores, de inglés, catalán, portugués e italiano en combinación co castelán e de castelán e francés en combinación co catalán, nomeado pola Dirección Xeral de Política Lingüística da Generalitat de Cataluña. É tradutor profesional pero imparte, ademais, cursos de tradución xurídica e xurada en diversas universidades e organismos como a Universidade Autónoma de Cataluña, a Pompeu Fabra, a Universidade de Granada, a Universidade Jaume I de Castelló, a Universidade da Habana e o Colexio de Avogados de Barcelona. É fundador da Asociación de Tradutores e Intérpretes Xurados de Cataluña e, en calidade de presidente desta asociación, traballa incansablemente en defensa dos intereses

---

<sup>2</sup> Susana Cruces Colado é, dende o nacemento da titulación de Tradución e Interpretación en Vigo, profesora de tradución, nas combinacións lingüísticas francés/castelán e galego. Na actualidade é secretaria do Departamento de Tradución e Lingüística e, ademais, exerceu a Presidencia dos tribunais das probas de habilitación de tradutores e intérpretes xurados convocadas pola Xunta de Galicia.

dos tradutores e intérpretes xurados. Nesta entrevista queremos preguntarlle a Josep Penarroja sobre algúns aspectos relacionados co pasado, presente e futuro desta profesión.

***P: Sabemos que a Dirección Xeral de Política Lingüística da Generalitat de Cataluña foi o primeiro organismo autónomo en organizar o procedemento para conceder a habilitación de tradutores e intérpretes xurados desde o catalán cara a outras linguas e viceversa. Podería explicarnos cales foron os comezos das probas de habilitación?***

A Generalitat intentou desde o inicio do proceso autonómico conseguir a competencia sobre a tradución xurada, pero ao se considerar un tema vinculado a “Asuntos Exteriores” non se podía negociar, ata que a comezos dos anos noventa o Tribunal Constitucional ditou unha sentenza sobre os guías de turismo de Cantabria en que distinguía a competencia exclusiva do Estado sobre a expedición dos títulos oficiais e o outorgamento das habilitacións profesionais que si podían ser competencia do Estado. O Ministerio de Asuntos Exteriores considerou que a habilitación dos intérpretes xurados podería incluírse na sentenza e decidiu non realizar os exames para a súa habilitación. A partir deste momento a Generalitat de Cataluña decidiu organizar os exames e elaborar a correspondente lexislación que viu a luz en 1994. Foron dúas decisións unilaterais, desgrazadamente non se negociou, e produciuse unha situación, que sufrimos os profesionais, na que non se recoñecen os nomeamentos das diferentes institucións.

***P: Cales son as vías polas que se pode conseguir a dita habilitación en Cataluña? Cal destas vías lle parece máis apropiada (por titulación ou por exame)?***

A normativa catalá non é moi innovadora xa que adapta a norma de Madrid; por iso as vías son o exame e a habilitación dos licenciados en tradución.

***P: Cal é a súa valoración xeral sobre o proceso de habilitación en Cataluña e os seus resultados nas convocatorias xa celebradas? Cre que responden aos servizos máis demandados no mercado actual? Suxiriría algún cambio?***

A xustiza en Cataluña exprésase en castelán, o que supón que a maioría das traducións xuradas que se requiren son en castelán. A demanda en catalán é moi cativa, practicamente testemuñal. Eu persoalmente recoméndolles aos meus colegas que obteñan os dous nomeamentos, o estatal e mais o autonómico, xa que o catalán só non permite dedicarse á tradución xurada profesionalmente.

***P: Segundo a súa percepción do mapa social actual na súa Comunidade Autónoma, cales son os idiomas para os que se require tradución e interpretación xurada? E cales os servizos que se requiren con máis frecuencia?***

A maioría das traducións xuradas refírense a expedientes académicos que na meirande parte se expiden en catalán e requiren a súa tradución xurada en

inglés para estudos no estranxeiro; tamén partidas de nacemento, matrimonio e defunción do catalán para o inglés e outras linguas europeas.

***P: Cales cre que serán as necesidades de tradución e interpretación en mercados futuros? Como prepararse para desenvolver novos servizos de mediación cultural?***

Respecto da tradución xurada é patente que existe necesidade de profesionais para a tradución e interpretación que traballen coas linguas dos países do leste de Europa, recentemente incorporados á Unión Europea, e de onde proceden moitos dos inmigrantes que veñen aquí. Ademais, detectamos ultimamente que hai unha demanda non satisfeita de lingua turca.

***P: Cal é a súa opinión sobre a actual formación universitaria en tradución e interpretación? Cre que o alumnado que se acaba de licenciar nunha universidade catalá está abondo formado en linguas e noutras disciplinas para exercer como tradutores e intérpretes xurados?***

Nunca remata un de se formar profesionalmente e, por iso, o licenciado que acaba de rematar os estudos carece da madurez profesional e dos coñecementos que só dá a práctica profesional. Coidamos que cumpriría ser un pouco máis estritos nos requisitos para ser nomeado tradutor xurado.

***P: Que suxire para o deseño dos novos graos en Tradución e Interpretación? Cre que se pode mellorar a formación dos futuros profesionais para seren nomeados tradutores xurados?***

Son partidario dunha maior vinculación do mundo académico e profesional pola vía de lles dar entrada aos profesionais na universidade. A vía do profesor asociado, nacida para iso, non se está a utilizar para vincularse co mundo profesional.

***P: No tocante á asociación que preside, podería falarnos das súas actividades e obxectivos? Que relación mantén con outras asociacións e colexios profesionais do ámbito estatal ou internacional? Por exemplo, a Asociación Profesional de Tradutores e Intérpretes Xudiciais ou os colexios de avogados e notarios?***

A Asociación tenta defender os intereses profesionais dos tradutores e intérpretes xurados. Cos colexios profesionais as relacións non son moi boas. Denunciamos no seu día os colexios de notarios por crearen unha axencia de traducións para os notarios coa competencia que iso supuña para nós. Tamén lle amosamos o noso desgusto ao Colexio de Avogados de Barcelona por crear unha axencia de traducións e organizar e impartir docencia sobre este tema. Creo que a misión dun colexio é representar o seu colectivo e non facernos a competencia. Estamos vinculados coas outras asociacións do país: a unión fai a forza.

***P: Cal é a súa opinión sobre a figura do tradutor-intérprete xurado no exercicio das súas funcións no mercado actual?***

É unha profesión que carece dunha regulación profesional. A complexidade do mundo actual requiriría que as funcións do tradutor xurado estivesen



delimitadas. Hoxe realizamos funcións debido á práctica xurídica, mais carecemos de textos concretos onde se detalle a existencia de traducións xuradas para documentos estranxeiros e danse diferenzas prácticas substanciais respecto da existencia de traducións xuradas nas distintas provincias do país.

## **Entrevista a Lurdes Auzmendi**

### **Presentación:**

Lurdes Auzmendi é licenciada en Filosofía e estudou Tradución na desaparecida Escola de Tradutores de Donosti. É tradutora e intérprete de lingua vasca e actualmente tamén profesora de Interpretación na Facultade de Letras de Vitoria, na licenciatura de Tradución e Interpretación. Durante moitos anos impartiu clases de reciclaxe para os intérpretes das administracións vasca e navarra e para os intérpretes dos Tribunais de Xustiza do País Vasco. Así mesmo, é membro da Asociación de Tradutores, Correctores e Intérpretes de Lingua Vasca, EIZIE.

Desde hai anos, a profesora Auzmendi está loitando, tanto desde o ámbito profesional como académico, por conseguir que os gobernos vasco e navarro convoquen probas de habilitación de tradutores e intérpretes xurados nestas comunidades autónomas.

***P: Sabemos que, na actualidade, só existen no País Vasco os intérpretes xurados nomeados polo Ministerio de Asuntos Exteriores (en adiante, MAE) ata 1996. Sabe cantos son e cantos están realmente en activo?***

Efectivamente, só hai dez tradutores de lingua vasca nomeados intérpretes xurados, dos que en activo, e de forma moi parcial, só están dous, e legalmente mesmo estes poderían ter problemas para realizar traducións xuradas pois, por seren funcionarios, pódeseles aplicar a Lei de incompatibilidades. Eses dez intérpretes xurados foron habilitados no seu día polo Ministerio de Asuntos Exteriores e as autoridades políticas con competencias no eido da lingua vasca (tanto a administración da Comunidade Autónoma Vasca como Navarra) non amosaron o máis mínimo interese sobre este tema.

A administración autonómica vasca foi a primeira que tentou regular a tradución xurada dunha lingua oficial distinta do castelán: a Lei 10/1982 de normalización do uso do éuscara establecía no artigo 12.1 que “o Goberno regulará as condicións para a obtención e expedición do título de tradutor xurado entre as dúas linguas oficiais, mais a devandita previsión foi declarada inconstitucional pola Sentenza nº 82/1986, do 26 de xuño, do Tribunal Constitucional.

Pois ben, aínda que a competencia para a dita habilitación se lle reservaba ao Ministerio de Asuntos Exteriores, este impediu durante oito anos máis, ata o ano 1990 concretamente, que houbera tradutores xurados de lingua vasca. Nesta decisión, non obstante, pesaron máis motivacións persoais ca políticas, pois era a persoa encargada de incluír o noso idioma na convocatoria corres-

pondente a que se negaba a facelo. A administración vasca non amosou ningún interese no tema e foi a asociación de tradutores EIZIE a que batallou e conseguiu que se solucionase o problema.

Así, o ano 1989, nun alarde de disciplina e forza, trala convocatoria dos exames para tradutores xurados de lingua vasca, cerca de 60 tradutores vascos trasladáronse a Madrid a realizar estes exames. O ano 1990 habilitáronse os primeiros 8 intérpretes xurados. O ano seguinte, é dicir, en 1991, outras dúas persoas obtiveron a habilitación de tradutores xurados de lingua vasca, as dúas últimas desde entón, xa que na convocatoria de novembro de 1992 quedaron excluídas “as linguas autonómicas”, sen explicación oficial ningunha.

Esta decisión do Ministerio que beneficiou, ao meu parecer, as comunidades galega e catalá, a nós, non obstante, prexudicounos, debido a que, como xa dixen antes, as administracións vasca e navarra (desta última non agardamos ningunha reacción, e máis tendo presente que a política lingüística que están a desenvolver verbo do éuscaro non é a de impulsar activamente a dita lingua) non tiveron ningún interese por regular a tradución xurada.

***P: Se os intérpretes xurados nomeados polo MAE, só teñen a habilitación para traducir entre éuscaro e castelán, como se resolve a necesidade de traducións e interpretacións xuradas desde e cara a outras linguas?***

Tradución xurada, como tal, a penas existe en éuscaro, emporiso existe outra vía, digamos un “sucedáneo” cuxo valor estritamente xurídico nunca conseguimos saber. Na propia Lei de normalización do éuscaro, no seu artigo 12.2, establécese que o Goberno vasco “creará o Servizo Oficial de Tradutores, que estará a disposición dos cidadáns e das entidades públicas da Comunidade Autónoma, co fin de garantir a exactitude e a equivalencia xurídica das traducións”. Non temos ningunha vía aberta para a habilitación de tradutores xurados de lingua vasca, debido precisamente á existencia dese servizo oficial de tradutores, pois o dito servizo non se limita a cumprir o seu obxectivo de forma interna, isto é, a garantir a exactitude e a equivalencia xurídica das traducións dos textos de todo tipo xerados pola Administración autonómica; senón que, ademais o Servizo Oficial de Traducións do Goberno Vasco está habilitado por decreto para estender esa competencia e ofrecela como servizo público a terceiros.

Con todo, cómpre dicir que no dito servizo só fan traducións oficiais entre o éuscaro e o castelán e, no caso de que sexa precisa unha tradución xurada en calquera lingua que non sexan as mencionadas, o texto ten que pasar por dous tradutores: primeiro da lingua orixinal ao castelán e logo do castelán ao éuscaro. E en todo caso, levamos anos recibindo chamadas na nosa asociación EIZIE de particulares, representantes de empresas, etc. que nos indican os problemas que están a ter para conseguir unha tradución xurada ao éuscaro.

***P: Cales foron, ata a actualidade, os intentos realizados por vostede, en colaboración con outros colegas da Universidade do País Vasco, para conseguir que os gobernos vasco e navarro convoquen probas para a habilitación de tradutores e intérpretes xurados doutras combinacións lingüísticas?***

Os intentos que puidemos realizar ata agora limitáanse a reunións con distintos cargos do goberno vasco, en concreto coa Viceconsellería de Política Lingüística e o director do Servizo Oficial de Traducións antes citado. Sempre nos mantivemos en contacto cos ditos cargos; de feito, sendo Josune Aristondo viceconselleira de Normalización Lingüística fomos nós quen a informamos de que o artigo 12.1 da Lei de normalización do uso do éuscaro deixara *de facto* de ser inconstitucional porque o MAE na convocatoria de novembro de 1992 excluíra da convocatoria dos exames para intérpretes xurados “as linguas autonómicas”, sen ningunha explicación oficial.

A nosa solicitude ante calquera interlocutor do goberno sempre é a mesma: que decidan a quen corresponde encargarse da convocatoria, habilitación, etc. dos tradutores e intérpretes de lingua vasca.

A Universidade do País Vasco respecto deste tema nunca tomou cartas no asunto. A Facultade de Letras, onde se imparte a Licenciatura en Tradución e Interpretación ata a actualidade, ocupouse da licenciatura sen intervir noutras cuestións. Hai que ter presente que non saíron máis que catro promocións de licenciados/as, o que quere dicir que é aínda moi nova.

***P: Móstrase optimista con respecto ao futuro? Cre que o goberno vasco está, por fin, concienciado sobre a necesidade de tradutores e intérpretes xurados e, polo tanto, disposto a iniciar os procedementos para conceder a habilitación? En caso contrario, que outras vías de presión consideran como asociación profesional?***

Respecto do futuro non nos podemos sentir optimistas en absoluto, pois o goberno vasco segue sen cambiar de postura. No mes de outubro do ano 2008 organizamos desde a Asociación EIZIE un seminario de traballo ao que invitamos representantes do goberno vasco, a Universidade, tradutores-intérpretes no ámbito xudicial, etc. para que escoitasen de boca dos representantes cataláns e galegos o sistema de habilitación que eles teñen; quixemos que escoiten tamén os tradutores de lingua vasca, para que coñezan a opinión que nos merece este tema e instalos a que procuren unha solución. A imaxe que desde hai anos estamos dando tanto no exterior, mais tamén no interior da propia comunidade, con este tema é deplorable, ademais de que é unha fraude que se está a cometer cos tradutores e intérpretes de lingua vasca por estar quitándolles unha vía de traballo e, xa que logo, unha fonte de ingresos.

Ademais de seguir insistindo ante as autoridades vascas, estamos seguindo con interese os debates que se están dando na Comisión Europea respecto do asunto da interpretación perante os tribunais. Que a Comisión tomase cartas no asunto sería unha boa nova para nós porque, ademais de dar un salto de xigante no tema das linguas da inmigración, removería as bases de distintos departamentos e podería ser un bo momento para desbloquear o asunto.

E como última posibilidade, porque non, sempre poderíamos pedirlle ao Ministerio de Asuntos Exteriores que volveuse a convocar os exames de éuscaro.

***P: Como tradutora e intérprete profesional, como pensa que deben ser as probas de habilitación? Cre que sería apropiado para a súa Comunidade Autónoma convocar probas parecidas á catalá e á galega nas que se diferencia o nomeamento de tradutor e o de intérprete ou, pola contra, coida que sería mellor seguir o procedemento da Oficina de Interpretación de Linguas do Ministerio de Asuntos Exteriores e Cooperación, onde mediante un exame se consegue a habilitación tanto para a tradución como para a interpretación xurada?***

A verdade é que non se suscitou este tema entre nós, ocupados como estamos por conseguir a habilitación. Para tomar unha decisión neste aspecto teremos que ver a traxectoria, por exemplo, do servizo de tradución e interpretación do ámbito dos tribunais de xustiza no que existe un equipo de tradutores-intérpretes cun núcleo de profesionais ben formados, con moita experiencia e demostrada profesionalidade. Estes profesionais traballan indistintamente como tradutores e intérpretes, pero tamén é verdade que algúns deles manifestan que se puidesen elixir renunciarían a traballar como intérpretes.

Creo que á parte da formación básica, as técnicas dunha actividade e outra son tan distintas, que esixen competencias e habilidades tan diferenciadas, que estaría xustificoado que o nomeamento fose para tradutores e intérpretes de forma separada, tal e como se fai actualmente en Cataluña e Galicia.

Outra cuestión que na miña opinión se debería tratar é se no ámbito da xustiza se debe continuar realizando todos os traballos de interpretación na modalidade consecutiva ou se, especialmente para os xuízos, sería mellor propor a realización da interpretación simultánea, ou cando menos unha consecutivo-simultánea (modalidade na que se traballa como en consecutiva, pero na que se gravan as intervencións e tradúcense despois como en simultánea).

***P: Segundo a súa percepción do mapa social actual da Comunidade Autónoma Vasca, cales son os idiomas para os que se require tradución e interpretación xurada? e cales os servizos que se requiren con máis frecuencia?***

Segundo o seguimento que vimos facendo na Asociación EIZIE, os idiomas para os que se solicita maiormente a tradución xurada son: castelán-éuscaro, inglés-éuscaro e francés-éuscaro

Respecto dos servizos, estes son os máis solicitados: tradución de expedientes académicos e de diversos títulos (EGA, o Certificado de aptitude en éuscaro), documentación relacionada con adopcións, partidas de nacemento, contratos de compra e venda, tradución de textos publicados no BOE e documentos legais. Desde despachos de avogados solicítasenos tamén a tradución de documentación referida á defensa de multados de tráfico ou sentenzas sobre o éuscaro. Pola súa banda, desde despachos de notarios encárgansenos traducións de estatutos.

***P: Considera que a formación que recibe o alumnado da licenciatura de Tradución e Interpretación da Universidade do País Vasco é abonda para***

***poder acceder ao nomeamento de tradutor e intérprete xurado sen necesidade de pasar un exame? En que combinacións lingüísticas?***

A formación que actualmente recibe o alumnado da UPV non é en absoluto suficiente para poder acceder ao nomeamento de tradutor e intérprete xurado sen necesidade de pasar un exame. Hai que ter en conta que na nosa facultade nunca se tivo presente a posibilidade real de poder acceder ao devandito nomeamento, polo que o ensino está orientado a unha formación máis xeneralista. En todo caso, tendo en conta o difícil que resulta no sistema universitario cambiar os planos de estudo, non estaría de máis que, aproveitando a reforma que imos ter que levar a cabo para a converxencia europea, se deixase a porta aberta a futuros pequenos cambios para a adecuación da licenciatura á habilitación á que nos estamos a referir.

***P: Como docente, que suxire para o deseño dos novos graos en Tradución e Interpretación? Cre que se pode mellorar a formación dos futuros profesionais de cara ao seu nomeamento?***

Tal como indiquei, é unha cuestión que temos que ter moi presente na seguinte reforma. Na nosa universidade, o alumnado que realiza a licenciatura coa lingua materna éuscaro son os menos (a relación, aínda que varía, vén ser de menos dun terzo con lingua A éuscaro), cando o mercado maioritario solicita licenciados con lingua A éuscaro (e case todos eles son bilingües éuscaro-castelán) e lingua B castelán (lingua estranxeira inglés).

De cara ao futuro, supondo que vaiamos ter a habilitación en tradución e interpretación xurada, para o alumnado que queira formarse para conseguir esta habilitación (habrá que ver se se artella algunha vía dentro da carreira), alén dunha sólida formación lingüística habrá que darlles unha boa instrución en temas xurídicos e económicos en particular. A formación poderían completala a través de prácticas en servizos tales como o propio Servizo Oficial de Tradución do Goberno Vasco, tribunais de xustiza, cámaras de comercio, etc.



## NOTAS SOBRE A PRIMEIRA TRADUCIÓN DO *ULYSES* DE JOYCE AO CATALÁN<sup>1</sup>

Alberto Lázaro

Universidade de Alcalá

alberto.lazaro@uah.es

[Recibido: 30/10/08; aceptado: 14/11/08]

### Resumo

Na actualidade, varias traducións completas do *Ulyses* de Joyce coexisten no territorio español. A primeira publicouse en 1945, en Arxentina, unha tradución de José Salas Subirat, que chegou a España por primeira vez grazas á Editorial Planeta, no ano 1964. Outra tradución é a de José María Valverde, que apareceu en 1976, un ano despois da morte de Franco. Máis recentemente, en 1999, publicouse a edición de Francisco García Tortosa. Por último, está a tradución ao catalán de Joaquim Mallafre, no ano 1981. A estas catro versións deberíamos engadir outra tradución completa ao catalán que nunca viu a luz, e que está gardada agora nunha caixa do Arquivo Xeral da Administración, en Alcalá de Henares. É unha copia manuscrita dividida en catro volumes, en cuxa portada aparece o nome do autor, J. F. Vidal Jové, ademais do nome dos revisores, G. J. G. Cheyne, da universidade de Newcastle, e o Dr. A. F. Cheyne, da Casa Editorial A.H.R. A tradución esta datada no 1966, dez anos antes da tradución de Valverde e quince anos antes que a de Mallafre. A censura española só autorizou a impresión de 1.000 exemplares desta obra para a colección *Renaixença*, pero nunca foi publicada en solitario. O obxectivo deste artigo é aclarar en certa medida o misterio que rodea a existencia desta tradución, así como facerlle unha homenaxe ao escritor e tradutor catalán Joan Francesc Vidal Jové, que fixo un gran labor ao traducir o *Ulyses* de Joyce pero nunca se lle recoñeceu o seu mérito.

**Palabras clave:** *Ulises*, Joyce, Vidal Jové, primeira tradución catalá, censura

### Abstract

Several complete translations of Joyce's *Ulysses* coexist nowadays in Spain. The first one was by Jose Salas Subirat, published in Argentina in 1945

---

<sup>1</sup> Tradución do castelán ao galego de Rubén Lado Riomaos.

and issued for the first time in Spain by Planeta in 1964. Another translation by Jose Maria Valverde appeared in 1976, the year after Franco's death. More recently, in 1999, the edition by Francisco García Tortosa was released. Then, Joaquim Mallafrè published the Catalan translation of *Ulysses* in 1981. To these four versions, we should add another complete translation in Catalan that has never seen the light and is now kept in a box in the Archivo General de la Administración, in Alcalá de Henares. It is a typed copy in four volumes, whose cover states that the piece was done by J. F. Vidal Jové, revised by Professor G. J. G. Cheyne, from the University of Newcastle, and by Dr. A. F. Cheyne, for the Barcelona publishing house A.H.R. The date was 1966, ten years before Valverde's translation and fifteen before Mallafré's. The Spanish censorship office authorized a printing of 1.000 copies of this work in the collection "Renaixença". Nevertheless, the book was never published. The aim of this article is to throw some light on the mystery that surrounds the existence of this translation, as well as to pay homage to the figure of the Catalan writer and translator Joan Francesc Vidal Jové, who undertook the admirable task of translating Joyce's *Ulysses*, but has been ignored for many years.

**Key words:** *Ulysses*, Joyce, Vidal Jové, first catalan translation, censorship

O *Ulysses* (1922), a obra máis representativa de James Joyce e un dos máximos expoñentes da novela modernista en lingua inglesa, chegou axiña a España. En 1924, só dous anos despois da súa aparición, o lector español puido xa saborear o peculiar estilo desta obra cos famosos extractos en castelán de Antonio Marichalar na *Revista de Occidente*. Xurdiron de contado outras iniciativas semellantes en galego e catalán<sup>2</sup>. Hoxe en día coexisten en España varias traducións completas do *Ulysses*. A primeira foi a de José Salas Subirat, publicada en Arxentina no ano 1945 e editada por primeira vez en España por Planeta no ano 1964. A segunda, de José María Valverde, xurdiu en 1976, xusto un ano despois da morte de Franco. Máis recentemente, en 1999, apareceu a edición de Cátedra de Francisco García Tortosa. Por outra banda, Joaquim Mallafrè foi o encargado de traducir a obra de Joyce ao catalán en 1981. A esta ampla representación do texto joyceano no noso país, débese engadir outra tradución completa do *Ulysses* ao catalán que nunca saíu á luz e que se atopa nunha caixa do Arquivo Xeral da Administración, en Alcalá de Henares. Trátase dunha versión feita por Joan Francesc Vidal Jové para a editorial barcelonesa A.H.R. no ano 1966, dez anos antes da de Valverde e quince antes da de Mallafré. O obxectivo deste ensaio é aclarar o misterio que rodea a existencia de esta tradución inédita, así como reivindicar a figura do intelectual catalán Vidal Jové, autor e tradutor de numerosas obras, que levou a cabo o admirable

---

<sup>2</sup> Véxanse as pasaxes de Ramón Otero Pedrayo na revista *Nós* (1926), e os de Manuel Trens en *Hélix* (1930).



labor de traducir o texto completo de Joyce e permaneceu no anonimato durante moitos anos.<sup>3</sup>

Como xa é sabido, o sistema de censura literario que existiu durante o réxime franquista (1939-1975) requiría que por cada obra que se fose a publicar en España se abrise un expediente, no que se incluía, entre outros documentos, a solicitude do editor, un exemplar do texto e un ou máis informes dos censores. Ao examinar os expedientes de censura existentes sobre a obra de Joyce encontrei unha solicitude do 7 de marzo de 1967 feita por José L. Hermosa Ridruejo, en representación da Editorial A. H. R. de Barcelona, para publicar 1.000 exemplares dunha tradución do *Ulysses* de Joyce ao catalán, dentro dunha colección denominada “Renaixença”, e que se proxectaba vender polo prezo de 400 pesetas.<sup>4</sup> Na seguinte semana, o 15 de marzo, a sección de Orientación Bibliográfica do Ministerio de Información e Turismo, encargada da censura nesa época, autorizou sen ningún tipo de trabas a publicación desta tradución ao catalán, e así llo comunicaron á editorial A.H.R. Nun principio esta autorización podería resultar sorprendente, tendo en conta o contexto histórico, político e relixioso no que se produce. Non polo feito de que se quixese publicar a Joyce en catalán, posto que xa se publicara nesta lingua e mesmo obras de autores de esquerdas, como George Orwell, de quen se fixo unha versión en catalán de *Animal Farm* en 1964 e outra de *Nineteen Eighty-Four* en 1965. Lembremos tamén que a editorial Vergara publicou *Retrat de l'artista adolescent*, do propio Joyce, en 1967. O que podería resultar estraño, é que na España dos anos sesenta se autorizase un texto que incluía pasaxes obscenas, como os do monólogo final de Molly Bloom, así como algunhas irreverencias relixiosas. Compre non esquecer que o *Ulysses* topou con problemas de censura nos Estados Unidos, no Reino Unido, en Irlanda, en Rusia e en Alemaña.<sup>5</sup> Con todo, os censores de Franco xa deran luz verde á tradución de Salas Subirat, que publicara a editorial Planeta dentro da colección *Maestros Ingleses* en 1964.<sup>6</sup> Por outra banda, tamén se autorizaran quince expedientes de importación da mesma obra, o cal supoñía a circulación por España de uns 700 exemplares máis do *Ulises*. Con estes antecedentes é lóxico pensar que o censor non puxese reparos e mantívase as autorizacións concedidas con anterioridade.

O que sen dúbida resulta extraordinario é encontrar no expediente o texto completo da obra en catalán que examinou o censor antes de dar o visto bo. Son unhas galeradas escritas a máquina; unha copia desas que se facían antigamente con papel de calcar. Ocupan catro tomos, os dous primeiros encadernados en pasta dura de cor vermella, os outros dous teñen as follas unidas

---

<sup>3</sup> Este artigo esta baseado no ensaio “El misterio del primer Ulysses catalán: la odisea de Joan Francesc Vidal Jové” (Lázaro, 2007).

<sup>4</sup> Véxase o Expediente 1876-67, Legajo (03)50.06SIG21/17975.

<sup>5</sup> Véxanse os estudos de Vanderham (1998), Adams (1968) e Medina Casado (1998).

<sup>6</sup> Véxase o Expediente 5335-64, Legajo (03)50.06SIG21/15487.

por cordeis na marxe esquerda e como portada unha cartolina amarela con información sobre a edición:

James Joyce  
*Ulisses*

Versió catalana de J. F. VIDAL JOVÉ revisada pel professor G. J. G. CHEYNE de la Universitat de Newcastle upon Tyne i la Doctora A. F. CHEYNE.

Editorial AHR  
León XIII, 24 – Tel 247 00 43  
Barcelona (España)  
Madrid 1966

É unha versión íntegra, sen marcas nin nada riscado, que inclúe un breve prólogo sobre Joyce e a súa obra. Pero, ¿quen era J.F. Vidal Jové? ¿Que relación tiña cos que revisaron a tradución, G. J. G. Cheyne e A. F. Cheyne? ¿Como se levou a cabo a iniciativa? ¿Que se sabe da editorial? E, sobre todo, ¿por que non se publicou? Intentarei responder algúns destes interrogantes nos seguintes parágrafos. Os resultados desta investigación foron posibles grazas á inestimable axuda prestada pola filla de Vidal Jové, a Dra. Assumpció Vidal Cheyne, que puxo á miña disposición datos do seu arquivo persoal.

Joan Francesc Vidal Jové naceu en Manresa o 13 de xullo de 1899. Xa cando era novo comezou a realizar colaboracións literarias no diario local de Manresa e no de Valls, unha localidade de Tarragona a onde se trasladou coa súa familia. Unha das súas obras de xuventude foi o relato *Per les donzelles de color de rosa* (Para as doncelas de cor de rosa) que se publicou en 1919 nunha publicación periódica de Barcelona chamada *La Novel·la Nova*. Aos vinte anos licenciouse en Dereito e estableceuse en Barcelona, onde traballou como secretario do Colexio Oficial de Arquitectos de Cataluña e Baleares e como asesor xurídico da Cámara Oficial de Industria de Barcelona. Ao mesmo tempo, continuaba coas súas colaboracións en diferentes medios da prensa catalana –*Mirador, La Revista, Camí, La Publicitat, La Nau*, etc.– e escribía obras de teatro. En 1934 a súa comedia en tres actos *La senyoreta Oest* (A señorita Oeste) estreouse no teatro Poliorama de Barcelona e foi finalista do prestixioso Premio Ignasi Iglésies concedido pola Generalitat de Catalunya para obras teatrais en catalán. Seguiron outras obras, como *Mercuri i els metges* (Mercurio e os médicos; estreada o 6 de decembro de 1934 no Teatre Coliseu Pompeia de Barcelona) e *L'oreig entre columnes* (A brisa entre columnas; estreada o 16 de maio de 1936 no teatro Orfeo Gracienc de Barcelona)<sup>7</sup>.

Naqueles anos da Segunda República, Vidal Jové obtivo o cargo de Secretario Xeral da Comisaría de Orde Pública, órgano dependente do goberno

---

<sup>7</sup> Estas tres comedias publicáronse na revista quincenal *El Nostre Teatre: Publicació Quincenal d'Obres Escèniques Inèdites i d'Informació Teatral*, dirixida por Artur Guasch Spick.

autónomo catalán. As tensións sociais e políticas do momento expuxérono a enfrontamentos coa FAI (Federación Anarquista Ibérica), un partido que nos anos trinta trataba de impulsar a revolución e liderou moitas folgas. Vidal Jové, desde o seu posto de Secretario Xeral de Orde Pública, viuse envolto na espiral de folgas que asolagaba a sociedade catalá da época, ao tempo que intentaba salvar tantas persoas como podía das represalias da FAI e outras organizacións libertarias. Axudou á Comunidade Beneditina do Mosteiro de Montserrat, ao premio Nóbel Jacinto Benavente, ao cóengo e escritor Carles Cardó e a un gran número de sacerdotes e relixiosas, entre eles o seu propio irmán José, cura párroco, e ás súas irmás Francisca e Teresa, superioras das Relixiosas Carmelitas da Caridade.<sup>8</sup> Ameazado de morte pola FAI, Vidal Jové emprendeu o camiño do exilio a Francia en outubro de 1936, ao pouco de estalar a Guerra Civil española.

Tralo desembarco coa súa familia en Marsella, sen ningún tipo de recursos, viviu unha tempada nunha aldea do sur de Francia, Sanary sur Mer, ata que se instalou en París en 1937. Alí traballou para a Compañía CAMPSA-Gentibus —unha empresa de sumministracións e comercio exterior creada en xullo de 1937 e cuxo cometido principal era o de prover de materias primas, metais, vehículos de transporte, maquinaria, produtos químicos e alimentos á España republicana, tanto para uso civil como para uso militar.<sup>9</sup> Ao terminar a Guerra Civil, a Compañía CAMPSA-Gentibus deixou de funcionar e Vidal Jové trasladouse de novo ao sur de Francia, concretamente á cidade de Nimes, onde a el e a súa familia os acolleron uns agostiños asuncionistas. Vidal Jové ocupábase de poñer en orde a biblioteca do convento e a súa muller axudaba no internado que a orde rexentaba. No ano 1941, cando as tropas alemás xa invadiran Francia, Vidal Jové volveu a España e instalouse en Madrid, onde intentou sobrevivir desempeñando diferentes ocupacións.

A vida na España da posguerra debeu ser dura para alguén que colaborara coa república e o goberno autónomo catalán, ademais de que pertencera á masonería co nome simbólico de Ausias March.<sup>10</sup> De feito, en 1947 procesárono como masón, aínda que saíu ben parado grazas á intervención, entre outros, do abade de Montserrat, Aureli Maria Escarre, a quen Vidal Jové axudara nos

---

<sup>8</sup> O escritor Avel·lí Artís-Gener, conocido polo pseudónimo de “Tísner”, no primeiro volume das súas memorias *Vivre i Veure* (Vivir e ver) conta como Vidal Jové o axudou ante o acoso ao que se vía sometido por parte da FAI (1990, p. 43 e ss).

<sup>9</sup> Tratábase dunha sección dentro da propia CAMPSA (Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos, S.A.) que tiña delegacións en diferentes países. Véxase o Decreto do 25 de febreiro de 1938 (Gaceta do 27 de febreiro de 1938) que confirma a creación da CAMPSA-Gentibus; véxase tamén o artigo de J. E. Borao “La CAMPSA-Gentibus i la indústria tèxtil catalana en la fase final de la Guerra Civil española” (1993).

<sup>10</sup> Ausias March foi un poeta valenciano do século xv (1397-1459), autor de máis de 10.000 versos, de entre os cales destaca a colección de poemas conocidos como *Cants de Mort* (Cantos de morte).

conflitivos anos trinta, logrando que embarcase, xunto con outros frades de Montserrat, no vapor *Trevere* que o levou a Italia en agosto de 1936. Non obstante, coma outros moitos procesados por masón, a Vidal Jové diminuíronlle os seus dereitos sociais e laborais, polo que tivo que gañarse a vida de moi diferentes maneiras. Unha delas foi traballando como representante dunha empresa valenciana de artigos de bronce propiedade de Rodrigo Soriano. Aínda que poida parecer unha actividade moi afastada dos círculos literarios, Vidal Jové non chegou a abandonar a súa inquietude pola escritura. Co motivo dunha viaxe que fixo a Oriente Medio para establecer novos mercados para a súa empresa de lámpadas, publicou en 1957 un opúsculo de 48 páxinas titulado *Visions d’Egipte i altres novetats literàries* (Visións de Exipto e outras novidades literarias). É un singular relato de viaxes sobre a súa estancia en Exipto, ao que lle seguen algúns textos breves doutros autores.<sup>11</sup> Nuns poucos capítulos ofrécense nos todo tipo de detalles sobre O Cairo contemporáneo: a forma de vestir dos exipcios, as rúas, os edificios, os monumentos, a mestura de crenzas relixiosas, etc.

Durante as décadas dos cincuenta e dos sesenta, Vidal Jové realizou unha inxente actividade literaria. Poderíanse citar aquí as súas colaboracións no semanario de Barcelona *Revista de Actualidades, Arte y Letras* ou a revista *Comercio*. Así mesmo, realizou varias introducións e prólogos para moi diversas obras, como por exemplo o prólogo de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, ou a introdución do volume que recolle *Vives* e o epistolario entre Tomás Moro, Erasmo e *Vives*. Pero quizais a súa obra máis significativa sexa *Històries del meu temps (abans d’ara)* (Historias do meu tempo, antes de agora, 1970). É un texto difícil de catalogar, pois ten algo de novela costumista, de autobiografía, de anecdotario e de colección de contos. Narra a vida dun catalán chamado Joan Arnal desde a súa infancia, alá polo 1908, ata a chegada da Segunda República en 1931. Describe a Cataluña de principios do século xx a través de distintos personaxes e anécdotas. Foi finalista do premio “Joanot Martorell” e premiada nos *Jocs Florals del Centenari*.

O seu labor como tradutor tamén foi incesante. En ocasións traducía do catalán ao castelán. A principios dos anos setenta traduciu ao castelán un gran número de obras narrativas, entre as que se atopan *Aloma y Jardín junto al mar* de Mercè Rodoreda, *Narraciones* de Salvador Espriu, *Crónica* de Ramón Muntaner, *El naufrago feliz* de Ramón Folch i Camarasa e *Los vencidos* de Xavier Benguerel. Destaca, no entanto, a tradución que fixo en 1969 ao castelán moderno do libro de cabalerías *Tirant lo blanc*. Esta obra, escrita no século xv polo valenciano Joanot Martorell e o seu continuador Martí Joan de Galba, fíxose famosa porque a menciona Cervantes no capítulo vi do *Quixote*,

---

<sup>11</sup> O libro inclúe “Serenata interior” de Maurici Serrahima, dous poemas de Antoni Sala Cornado, “La masovera” de Montserrat Casamada Faus, e “Carta d’América” de Joan Garrabou.

destacando a súa singularidade cando afirma que “polo seu estilo, é este o mellor libro do mundo” (1994, p. 143), salvándoa despois da queima de libros de cabalerías que fan o cura e o barbeiro. A edición da tradución de Vidal Jové para Alianza inclúe un prólogo de Mario Vargas Llosa. Xunto á complexidade de textos medievais, Vidal Jové atreveuse tamén coa poesía de Joan Maragall, un dos nomes máis destacados da poesía catalá de principios do século xx, que á súa vez foi o tradutor ao catalán de Goethe, Novalis e Nietzsche. Vidal Jové traduciu ao castelán para a editorial Castalia toda a *Obra poética* de Maragall, unha edición bilingüe de dous volumes.

Por outra banda, pódese encontrar o nome de Vidal Jové nun gran número de traducións do francés ao español. A súa estadia en Francia durante a Guerra Civil contribuíu sen dúbida ao dominio desta lingua e facilitou que traducise obras de grandes figuras da literatura francesa: *Poesía completa* de Arthur Rimbaud, *Los crímenes del amor* do Marqués de Sade, *Goriot, el padre* de Honoré de Balzac, *Una página de amor* de Émile Zola y *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, por nomear tan só uns poucos títulos. O enorme caudal de traducións, artigos, prólogos e obras de creación revelan unha vida de continuo traballo no campo das letras, que poucas veces se viu recoñecido pola crítica ou polo público lector. Tras sufrir unha hemiplejía durante cinco anos, Vidal Jové morreu o 11 de xullo de 1978 en Inglaterra, onde residía a súa filla Assumpció.

Assumpció Vidal é un dos nomes que figura na portada da tradución catalá do *Ulysses* como responsable da revisión do texto (a doutora A. F. Cheyne). Por aquel entón exercía como doutora en psiquiatría e colaboraba tamén nalgunhas actividades académicas do seu marido George James Gordon Cheyne, quen tamén participou na revisión da tradución ao catalán da obra de Joyce.<sup>12</sup> George Cheyne foi un hispanista da Universidade de Newcastle upon Tyne. Naceu en Londres no ano 1916, estudou lingua e literatura españolas na Universidade de Londres e graduouse no King's College en 1959. Nos anos nos que traballaba na revisión da tradución do *Ulysses*, estaba escribindo unha tese de doutoramento sobre a vida e a obra do economista aragonés Joaquín Costa (1846-1911), un eminente xurista e historiador de Dereito, experto en agricultura e reformas sociais. A tese publicouse en Londres en 1972, co título *A Bibliographical Study of the Writings of Joaquín Costa, 1846-1911*. É unha recompilación da inxente e dispersa obra do polígrafo Costa. Ese mesmo ano publicou na editorial barcelonesa Ariel unha biografía do autor aragonés titulada *Joaquín Costa, el gran desconocido; esbozo biográfico*. Así mesmo, George Cheyne editou tres epistolarios de Costa con destacados personaxes da época: Manuel Bescós, Francisco Giner de los Ríos e Rafael Altamira, este

---

<sup>12</sup> Assumpció Vidal traduciu ao español a monografía escrita polo seu home G. J. G. Cheyne, *Estudio bibliográfico de la obra de Joaquín Costa (1846-1911)*, publicada en Zaragoza pola editorial Guara en 1981.

último epistolario publicouse postumamente en 1992, dous anos despois da morte de Cheyne.<sup>13</sup> Nun recente artigo sobre a súa obra, describiuse a George Cheyne como “un exemplo de dedicación rigorosa e honesta ao estudo e á difusión da figura de Joaquín Costa” (Bravo Suárez, 2005, p.24).

Tras estas pinceladas sobre o tradutor e os seus colaboradores, procede agora dedicar unhas liñas á editorial que en principio ía publicar esta versión catalá de *Ulysses*. As iniciais da Editorial AHR corresponden ao nome do seu director e fundador, Alfredo Herrero Romero. Examinando os catálogos de diversas bibliotecas obsérvase que AHR iniciou a súa andaina editorial a principios dos anos cincuenta e que a concluíu no ano 1980.<sup>14</sup> As súas primeiras coleccións abarcaban moi diversos ámbitos. Algunhas delas están dedicadas á narrativa contemporánea, xa sexa canónica, como ocorre na ‘Colección Grandes Novelistas’, ou máis popular, como na ‘Colección Fantasía’, destinada a un público infantil e xuvenil, ou na ‘Colección Medianoche’ de novelas policíacas. Xunto ás novelas, AHR tamén publicaba obras técnicas, xurídicas e mesmo guías turísticas. Con todo, destacan as coleccións de carácter biográfico e histórico dedicadas a personaxes e conflitos bélicos do século xx. A colección denominada ‘La Epopeya y sus Héroes’ céntrase en figuras da Guerra Civil española, como José Calvo Sotelo, o Xeneral Moscardó, o Xeneral Mola ou José Antonio Primo de Rivera. Estes títulos e outros como *Centinela de occidente (Semblanza biográfica de Francisco Franco)* ou *Los mártires de la iglesia (Testigos de su Fe)* fannos pensar que esta editorial tiña bastante afinidade co réxime franquista, o cal puido axudar tamén a que os censores non puxesen trabas á publicación da tradución catalá de *Ulysses* que AHR presentou no ano 1967. A obra de Joyce íase publicar dentro da colección denominada “Renaixenza”. Este proxecto de editar obras en catalán non debeu ter demasiada continuidade, posto que tan só puiden encontrar unha obra publicada nesta colección. Trátase do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, publicado en 1964. É unha tradución anónima ao catalán tomada dun manuscrito de 1429. Semella que a editorial AHR non gastaba moito en tradutores.

A iniciativa do *Ulises* catalán xurdiu a principios do ano 1966. Nunha carta de Vidal Jové ao editor Alfredo Herrero, datada o 4 de febreiro de 1966, recollíanse os termos nos que se ía a realizar o traballo. É interesante ver como Vidal Jové se comprometía a realizar a tradución no prazo aproximado de sete meses, a partir do momento no que se formalizase o contrato. Tendo en conta o colosal traballo que lle esperaba, non só pola cantidade de texto que tiña que traducir, senón pola complexidade do mesmo, semella unha proposición algo

---

<sup>13</sup> Tamén póstuma foi a súa obra *Ensayos sobre Joaquín Costa y su época*, unha colección de ensaios, conferencias e presentacións, todos eles de tema costista, editados por Alberto Gil Novales, co desexo de render así unha dobre homenaxe: a Joaquín Costa, por un lado, e ao propio Cheyne, que falecera pouco antes, por outro.

<sup>14</sup> O seu nome aparece por primeira vez na segunda edición do Catálogo do ano 1953 de *Libros Españoles* (Madrid: Comisión executiva para o Comercio Exterior do Libro), con sede na rúa Aribau, nº 178, de Barcelona.

optimista. Non obstante, Vidal Jové cumprirá o seu obxectivo, posto que o ano que figura no texto da tradución que se conserva no Arquivo é precisamente 1966. Por outra banda, acordaron que Vidal Jové lle entregaría ao editor un orixinal e dúas copias, a máquina, en follas “holandesas”. Unha desas copias é a que se enviou aos censores para a súa autorización e consérvase no Arquivo, polo que cómpre preguntarse ¿que foi do orixinal e da outra copia? Suponse que os conservou o editor, pero descoñécese o seu paradiro actual, unha vez que pechou a editorial. Pola súa parte, o editor comprometiase a pagar 33 ptas. por cada folla mecanografada, o cal supuxo que Vidal Jové cobrou un total de 336.076 ptas. (2.020 €) por tan magna obra.

Alén disto, nunha carta de Vidal Jové ao seu amigo o poeta e avogado de profesión Tomàs Garcés, datada o 16 de outubro de 1968, menciónase que Camilo José Cela ía escribir unha introdución para a proxectada tradución de *Ulysses*. Coa finalidade de contrastar esta información, visitei a Fundación Camilo José Cela, que ten a súa sede en Iria Flavia, A Coruña, e moi amablemente me deixaron acceder ao epistolario do escritor, que conta con máis de 70.000 cartas. Alí, coa axuda do bibliotecario, puideron confirmar que non se conserva ningún prólogo do noso premio Nóbel relacionado con Joyce, o cal é lóxico tendo en conta que ao final non se chegou a publicar esta edición catalá do *Ulysses*. Por outra banda, encontrei a referencia a certa correspondencia entre Alfredo Herrero, de A.H.R. e Cela; pero non se conservaban os documentos, tan só unha nota que deixa constancia da existencia dunha ou varias cartas. Polo tanto, non puideron obter os detalles da comunicación que se estableceu entre ámbolos dous. Non é estraño, de todos modos, que existise esa relación entre Alfredo Herrero e Cela, posto que por aqueles anos, concretamente en 1968, Cela traduciu para a editorial A.H.R. *La novela de Adán y Eva*, de Jean Effel. Trátase dunha colección de caricaturas sobre a creación do mundo debuxadas por Jean Effel, pseudónimo do ilustrado francés François Lejeune, á que Cela puxo diálogos e comentarios en español.

Á marxe disto, nestes momentos non podo achegar unha resposta concluínte á pregunta máis inquietante sobre esta tradución: Por que non se chegou a publicar? O propio Vidal Jové tampouco chegou a saber realmente a razón pola que se paralizou a publicación desta obra. Descartado o feito de que a censura de Franco tivese algo que ver, na carta a Tomàs Garcés do 16 de outubro de 1968, onde Vidal Jové lle pide consello sobre a forma de proceder ante a negativa da editorial A.H.R. a publicar a súa tradución do *Ulysses*, Vidal Jové suxire que quizais o editor non creu conveniente seguir adiante co proxecto da colección “Renaixenza”: “el Sr. Herrero tenía el projecte de llançar una col·lecció en catalá i que, finalment, per les circumstàncies que siguin, no li ha convingut realitzar-la”.<sup>15</sup> Na contestación que Tomàs Garcés lle envía a Vidal Jové o 28 de outubro

---

<sup>15</sup> “[...] o Sr. Herrero tiña o proxecto de lanzar unha colección en catalán e que, finalmente, polas circunstancias que fosen, no lles conveu facela.”

de 1968, alude a que o Sr. Herrero “no té cuartos per editar el llibre” (non ten cartos para editar o libro), polo que podería tratarse dunha cuestión económica. A publicación desta obra de Joyce sería ao mellor moi custosa para unha editorial que podería estar pasando por apuros económicos e non vería no *Ulysses* catalán un bo negocio. Noutra carta posterior, datada o 29 de outubro do mesmo ano, 1968, Vidal Jové tamén fai referencia a posibles problemas de dereitos de autor, que neses momentos se atopaban en poder da Editorial Sur de Argentina, a quen llos cedera Santiago Rueda, o editor da primeira versión do *Ulysses* en español.

Canto á tradución do *Ulysses* que fixo Vidal Jové, un dato moi interesante que me revelou Assumpció Vidal, tanto polas cartas que conserva de seu pai como polas conversas que mantiven con ela, foi que a tradución non se fixo do inglés, senón da versión francesa. Iso si, a medida que o ía traducindo, Vidal Jové enviáballe as pasaxes ao seu xenro George Cheyne, quen xunto con Assumpció Vidal, se encargaba de revisar o texto e de cotexalo co orixinal inglés. Para resolver dúbidas, segundo asegura Assumpció Vidal, recorrían á obra de Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study* (1930). O equipo reunía, polo tanto, as condicións necesarias para levar a cabo unha boa tradución. Por unha banda, Vidal Jové era escritor de obras en prosa, ao tempo que posuía unha gran experiencia como tradutor que manexaba ambas linguas, francés e catalán. Pola outra, o texto revisábo un profesor hispanista inglés que sabía catalán e tiña o apoio da súa muller, quen á súa vez dominaba o inglés e tiña o catalán como lingua materna. A isto cómpre engadir a axuda do texto de Stuart Gilbert, un dos primeiros especialistas en Joyce e autor dunha das obras que máis axudaron a coñecer e estender o *Ulysses*.

O feito de que Vidal Jové recorra á tradución francesa como punto de partida non ten por que lle restar valor ó seu labor. A versión francesa que utilizou Vidal Jové tivo un gran prestixio durante moitos anos. Trátase da tradución de Auguste Morel, publicada pola editorial de Paris La Maison des Amis des Livres no ano 1929. Morel contou coa colaboración de Stuart Gilbert e, como di a contraportada do libro, foi revisada totalmente polo coñecido novelista e crítico francés Valery Larbaud e polo propio Joyce. A intervención de Joyce na revisión da tradución fixo que esta versión adquirise un certo carácter oficial e se convertese nun punto de referencia á hora de resolver posibles problemas de interpretación do texto joyceano máis alá das fronteiras francesas.<sup>16</sup> De feito, foi a única versión que existiu en francés durante máis de sete decenios. Tan só fai uns anos, no ano 2004, a versión de Morel viuse desafiada pola aparición dunha nova tradución publicada por Éditions Gallimard, a instancias de Stephen James Joyce, neto de Joyce, e da súa muller, Solange Joyce.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> En ocasións foi utilizada mesmo polos editores para determinar dúbidas ou problemas de transcripción do texto inglés (O'Neill, 2004, p. 415).

<sup>17</sup> É unha tradución colectiva de oito tradutores, entre os cales hai escritores (como Tiphaine Samoyault, Patrick Drevet e Sylvie Doizelet) un tradutor literario (Bernard Hœpffner) e



Sen analizar exhaustivamente esta tradución catalá do *Ulysses* nin avaliar a súa calidade, gustaríame determe tan só nun detalle da obra, aínda que dos máis coñecidos, para ver como Vidal Jové resolve o problema da súa tradución. Refírome á adiviña que Lenehan expón no capítulo 7, “Eolo”.

– But my riddle! he said. What opera is like a railway line?

– Opera? Mr O’Madden Burke’s sphinx face reriddled.

Lenehan announced gladly:

– *The Rose of Castille*. See the wheeze? Rows of cast steel. Gee! (1983, p. 135)

Joyce xoga aquí co título da ópera do compositor irlandés Michael William Balfe *The Rose of Castille* (1857) e un homófono que fai referencia a vías de aceiro fundido, «rows of cast steel», o cal nos fai lembrar as vías do tren da adiviña. Esta adiviña é un dos moitos harmónicos que introduce Joyce na súa obra e volve a aparecer nos capítulos 14 e 15. Neste último capítulo de “Circe” aparece en boca de Leopold Bloom e algo modificado, cunha referencia a Xibraltar, o lugar de nacemento da súa muller Molly Bloom. Na versión francesa de Morel, a adiviña de Lenehan tradúcese de tal forma que se mantén o xogo de palabras, aínda que sacrifica a referencia á rosa. Lenehan pregunta: «Quel est l’opéra qui ressemble à une filature?» E a resposta é: «*L’Étoile du Nord*. Vous y êtes? Les Toiles du Nord» (1948, p. 132). Para que a adiviña siga funcionando, cámbianse as vías do tren polas fábricas de fiado, «les toiles du nord», e así a ópera de Balfe pasa a ser a composición de Giacomo Meyerbeer, *L’Étoile du nord* (1854). Nas outras aparicións da adiviña, Morel ten coidado de manter a referencia a esta ópera de Meyerbeer; non obstante, os demais ecos á rosa de Castela tradúcense como “rose de Castille”, perdéndose así a conexión coa adiviña de Lenehan. Vidal Jové ofrece unha solución semellante á do francés Morel, é dicir, mantén a eficacia da adiviña cambiando a pregunta e o título da ópera: «Quina é la òpera que s’assembla amb un tramvia? [...] *La Dama de les Camèlies*, perquè un tram via té i la *Dama de les Camèlies*, *Tram via ta*». Nesta ocasión o xogo de palabras prodúcese coa ópera de Guiseppe Verdi *La Traviata*, baseada en *La Dame aux camélias* de Alexandre Dumas. É unha solución enxeñosa que mesmo se aproxima máis ao orixinal inglés pola súa asociación coas vías do tren e pola referencia a unha flor, as camelias. A adiviña mantense tamén nos capítulos 14 e 15 da obra, e as alusións á rosa de Castela tradúcense como “rosa de Castella”.

Se comparamos a tradución desta pasaxe que fai Vidal Jové con outras ás que xeralmente tivo acceso o lector español, comprobamos que a solución achegada por este tradutor catalán está entre as máis acertadas. Mentres que José María Valverde opta por unha tradución literal da adiviña e transcribe os

---

académicos especialistas na obra de Joyce (Marie-Danièle Vors, Pascal Bataillard, Michel Cusin e Jacques Aubert). A labor de coordinar a todos eles recaía en Jacques Aubert. Conserva unha mostra da tradución do ano 1929, “Les boeufs du soleil”.

dous termos do equívoco en inglés, José Salas Subirat perde toda referencia á ópera e traduce a adiviña como «¿Cuál es el país que tiene más hoteles? [...] Suiza: ¿No se dan cuenta? La patria de Guillermo-hotel». A tradución máis recente de Francisco García Tortosa e M<sup>a</sup> Luisa Venegas é se cadra a que mellor mantén todas as connotacións do armónico: «¿Qué ópera es como un árbol florido? [...] *La rosa de Castilla*. ¿Ven el truco? Rosa de cas tilia». Aquí optouse por manter o título da ópera orixinal e asocialo a dous termos, algo distantes do uso común, pero que manteñen a homofonía: “cas”, unha árbore de Costa Rica e “tilia” (tamén chamado “tilo”), outra árbore, que dá flores abrancazadas e olorosas.<sup>18</sup> Tamén semella moi apropiada a tradución catalá de Joaquim Mallafré: «Quina òpera rega de més lluny? [...] *La rosa de Castella*. Hi veieu la gràcia? L'arrosa de Castella». Consérvase a referencia á ópera na adiviña e a pregunta sobre cal rega máis lonxe permite unha resposta como a do orixinal inglés, con todas as connotacións que orixinan a flor e Castela.

É verdadeiramente unha pena que a tradución de Vidal Jové non se chegase a publicar e que siga durmindo na escuridade dunha caixa no Arquivo Xeral da Administración. Sexa por razóns económicas, comerciais ou por problemas de propiedade intelectual, o feito de que esta tradución non vise a luz condicionou a recepción da obra de Joyce en España, e especialmente en Cataluña. Se se chegase a publicar no seu momento, a obra de Joyce calaría algo máis nos círculos intelectuais españois de finais dos anos sesenta e Vidal Jové pasaría á historia como o autor da primeira tradución do *Ulysses* en España. Lamentablemente non ocorreu iso, aínda que confío en que, polo menos, estas liñas contribúan a render unha homenaxe á figura de Vidal Jové e a súa gran fazaña.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, M. 1968. *Censorship: The Irish Experience*. Dublin: Scepter Books, 1968.
- ARTÍS-GENER, A. 1990. *Viure i veure*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Pòrtic. 1990.
- BORAO, J. E. 1993. “La CAMPSA-Gentibus i la indústria tèxtil catalana en la fase final de la Guerra Civil espanyola”. En *L’Avenç* Vol. 170, p. 16-25.
- BRAVO SUÁREZ, C. 2005. “George J. G. Cheyne: el hispanista que estudió a Costa”. En *Diario del AltoAragón* 10 de agosto, p. 23-24.
- CERVANTES, M. de 1994. *Don Quijote de la Mancha*. 1605. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- CHEYNE, G. J. G. 1972. *A Bibliographical Study of the Writings of Joaquín Costa, 1846-1911*. London: Tamesis Books, 1972.
- 1972. *Joaquín Costa, el gran desconocido; esbozo biográfico*. Barcelona: Ariel, 1972.

---

<sup>18</sup> Véxase o comentario que o profesor Francisco García Tortosa fai sobre as traducións españolas desta pasaxe no seu ensaio “Las traducciones de Joyce al español” (1994, p.26).

- 1979. *Confidencias políticas y personales: Epistolario J. Costa-M. Bescós, 1899-1910*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.
- 1983. *El don de consejo: Epistolario de Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos (1878-1910)*. Zaragoza: Guara Editorial, 1983.
- 1991. *Ensayos sobre Joaquín Costa y su época*. Ed. A. Gil Novales. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- 1992. *El renacimiento ideal: Epistolario de Joaquín Costa y Rafael Altamira (1888-1911)*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1992.
- EFFEL, J. [François Lejeune] 1968. *La novela de Adán y Eva*. Trad. Camilo José Cela. Barcelona: AHR, 1968.
- GARCÍA TORTOSA, F. 1994. “Las traducciones de Joyce al español”. En GARCÍA TORTOSA, F. y TORO SANTOS, A. R. de (eds.) *Joyce en España I*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1994.
- JOYCE, J. 1926. “*Ulysses*. Anacos da soadísima novela de James Joyce postos en galego do texto inglés por Ramón Otero Pedrayo”. Trad. Ramón Otero Pedrayo. En *Nós* [A Coruña] Vol. 32.
- 1930. “*Ulysses*”. Trad. M. R. [Manuel Trens]. En *Hélix* [Villafranca del Penedés] Vol. 9.
- 1945. *Ulises*. Trad. José Salas Subirat. Buenos Aires: Santiago Rueda, Editor, 1945.
- 1948. *Ulisse*. Trad. Auguste Morel y Stuart Gilbert. 1922. París: Gallimard, 1948.
- 1976. *Ulises*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Lumen, 1976.
- 1983. *Ulysses*. 1922. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.
- 1981. *Ulisses*. Trad. Joaquim Mallafrè. Barcelona: Leteradura, 1981.
- 1999. *Ulises*. Trad. Francisco García Tortosa and María Luisa Venegas. Ed. Francisco García Tortosa. Madrid: Cátedra, 1999.
- 2004. *Ulysse*. Trad. Jacques Aubert, et al. Du Monde Entier. Paris: Gallimard, 2004.
- LÁZARO, A. 2007. “El misterio del *Ulysses* catalán: la odisea de Juan Francese Vidal Jové”. En HENRÍQUEZ, Santiago J. y MARTÍN SANTANA, Carmen (eds.) *Estudios joyceanos en Gran Canaria: Joyce “In his palms”*. Ed.. Madrid: Huerga & Fierro, 159-173.
- MARICHALAR, A. de 1924. “James Joyce en su laberinto”. En *Revista de Occidente* [Madrid] Vol. 6.
- MEDINA CASADO, C. 1998. “James Joyce y el mundo de la ley”. En MEDINA CASADO, C. et al. (eds.) *James Joyce: límites de lo diáfano*. Jaén: Universidad de Jaén, 1998.
- O’NEILL, P. 2004. “French Joyce: Portrait of an Oeuvre”. En LERNOUT, G. and Van Mierlo, W. (eds.) *The Reception of James Joyce in Europe*. Vol 2. *France, Ireland and Mediterranean Europe*. London: Thoemmes Continuum, 2004.

- VANDERHAM, 1998. P. *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- VIDAL JOVÉ, J. F. 1919. “Per les donzelles de color de rosa”. En *La Novel·la Nova*, any 3, n° 113.
- 1934. “La senyoreta Oest: comèdia en tres actes i en prosa”. En *El Nostre Teatre* [Barcelona ] any 1, n° 1., 1 de Març.
- 1935. “Mercuri i els metges: comèdia dramàtica en tres actes”. En *El Nostre Teatre* [Barcelona] any 2, n° 21, 1 de Gener.
- 1936. “L’oreig entre columnes: comèdia en tres actes.” En *El Nostre Teatre* [Barcelona] any 3, n° 58, 15 de Juliol.
- 1968. “Introducción”. En *Elogio de la locura. Introducción a la sabiduría. Epistolario*, de Erasmo de Róterdam, Juan Luis Vives, y Tomás Moro. Colección Podium. Barcelona: Ediciones Zeus, 1968.
- 1968. “Introducción.” *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Colección Podium. Barcelona: Ediciones Zeus. 1968.
- 1970. *Històries del meu temps (Abans d’ara)*. Biblioteca Selecta, 437, Novel·les, 81. Barcelona: Editorial Selecta, 1970.
- VIDAL JOVÉ, J. F., et al. 1957. *Visions d’Egipte i altres novetats literàries*. Col·lecció El Pont, 5. Barcelona: Arimany, 1957.

**TROBADA DE TRADUCTORS DE MERCÈ RODOREDA.**  
SOBRE A TRADUCIÓN DE *LA PLAÇA DEL DIAMANT AO GALEGO*

**Pilar Vilaboi Freire**  
pivilab@hotmail.com

[Recibido: 21/04/08; aceptado: 13/06/08]

**Introdución**

O 2008 foi o Ano Mercè Rodoreda, xa que se conmemorou o centenario do nacemento desta escritora, considerada unha das autoras clásicas máis importantes da narrativa catalana. Con motivo desta efemérides, leváronse a cabo unha serie de actos e actividades para resaltar a vida e obra dunha escritora senlleira. Un destes actos foi a *Trobada de traductors de l'obra de Mercè Rodoreda* á cal asistín como convidada por ser a tradutora ao galego de *La plaça del Diamant*.

Antes de comezar, permítanme presentarlles brevemente a nosa protagonista. Mercè Rodoreda nace en Barcelona en 1908. Tivo unha infancia solitaria nun ambiente de barrio tranquilo e envolta pola paixón da lectura, do teatro e das flores. Con vinte anos cásana co seu tío materno, Joan Gurguí, dezasete anos máis vello ca ela, que fixera certa fortuna en América. Aos nove meses nace un único fillo do matrimonio, Jordi Gurguí, en 1929, que a partir dos corenta anos ten que ser internado nun centro psiquiátrico. Mercè comeza a usar a literatura como unha alternativa de evasión do seu ambiente pechado e decepcionante. En 1937 gañou o premio Crexells e certa notoriedade coa súa novela *Aloma*, novela psicolóxica e simbólica sobre a perda da adolescencia. A guerra servíralle para camuflar desacordos matrimoniais e o exilio sérvelle para a separación do seu home. En 1954 instálase en Xenebra e emprende unha obra narrativa de gran forza, baseada nuns extraordinarios dotes de observación, detallismo psicolóxico, precisión e lucidez expresivas que a converterían nun dos máximos expoñentes da literatura catalá contemporánea: *Vint-i-dos contes* (Premio Victor Català, 1958), *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (Premio Sant Jordi, 1966, Premio da crítica e Ramon Llull), *Jardí vora la mar* (1967), *La meva Cristina i altres contes* (1967), *Mirall trencat* (1974), obra coa que culmina toda unha carreira narrativa. Morreu en Xirona en 1983 afectada dun cancro. Deixou moitos misterios e, como herdeiros do seu legado literario, o Institut de Estudis Catalans que posteriormente creou a

*Fundació Mercè Rodoreda*. Desde 1998 convócase o premio “Mercè Rodoreda” de contos e narracións.

### **Trobada de traductores de l’obra de Mercè Rodoreda**

Esta Trobada (Barcelona, 13-15 de decembro de 2007) foi organizada pola Institución de les Lletres Catalanes, coa colaboración da Fundació Mercè Rodoreda e o Institut Ramon Llull e baixo a perfecta coordinación de Joaquim Mallafré. A Casa de Convalescència de Barcelona, sede do Institut d’Estudis Catalans e da Fundació Mercè Rodoreda foi onde se celebraron as charlas, que non puideron ser máis arriquecedoras e interesantes, posto que contaron coa participación de tradutores de todo o mundo falando de cadansúa versión da obra rodolediana a varias linguas: vasco, galego, castelán, francés, inglés, italiano, indio, checo, romanés, búlgaro, hebreo, sardo, polaco e holandés.

Na presentación falouse do importante que é para os países que non teñen estado, ter embaixadores desa lingua polo mundo adiante e que Rodoreda cumpría moi ben ese papel de difusora con respecto ao catalán. Comezou o seminario cun relatorio a cargo de Carme Arnau sobre “La creació d’un estil: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda”, onde nos falou de como a autora atopa o seu estilo: na madurez, na experiencia intensa da vida. Primeiro vive, despois escribe reflectindo na súa obra o que lle pasou na realidade cotiá. Continuamos despois cunha mesa redonda que trataba das cuestións internas da tradución: nela interviñeron Elly Bovee e Adri Boon, ambos os dous tradutores ao holandés en distintas épocas; Jan Schejbal, tradutor ao checo; Jana Balacciu-Matei, tradutor ao romanés e Giacomo Ledda, tradutor ao sardo. Unha das cousas máis interesantes foi a distinción de Giacomo Ledda entre unha lingua e un dialecto: dixo que era simplemente cuestión de ter exército, mariña e aviación ou non telos. Dada a situación de coidados intensivos na que dixo atoparse o sardo, o feito de traducir a esta lingua obras tan destacadas como *La plaça del Diamant* imprímenlle unha certa esperanza lingüística que, ademais, atrasan a súa morte lenta.

Despois houbo unha charla informativa interesantísima sobre as axudas e subvencións que o Institut Ramon Llull ten para a tradución ao catalán: tanto para o tradutor como para as propias editoras. Non se poden facilitar máis as cousas para traducir a esta lingua. Teñen desde subvencións para estadias en Cataluña entre dúas e seis semanas, exceptuando o mes de agosto para traballar na tradución correspondente en curso: o tradutor debe estar domiciliado no estranxeiro e ter un contrato en vigor cunha editorial para traducir a obra. E tamén hai subvencións para a tradución de obras literarias e de pensamento orixinais en lingua catalá destinadas a empresas editoriais que teñan programada a tradución durante o ano da convocatoria e que teñan adquirido os correspondentes dereitos de edición. Para máis información destes temas, véxase a páxina web do Institut Ramon Llull: <http://www.llull.cat>.

Pola tarde interviñemos as tradutoras peninsulares: Maite González Esnal, tradutora ao euskera, Maria del Carme Alerm, ao castelán e Pilar Vilaboi ao galego. Puxéronse na mesa os problemas que afectan a todos os tradutores: *literalidade* versus *liberdade*, e as diversas posturas que isto implica, xa que non todo o mundo tiña a mesma perspectiva de tradución *estranxeirizante* ou *domesticadora*, segundo a distinción de Laurence Venuti.

Rematamos esta primeira xornada cunha visita á exposición “Mercè Rodoreda nas linguas do mundo”, na Biblioteca de Catalunya, e despois unha visita aos fondos da mesma, accedendo a salas privilexiadas, que agochan incunables e primeiras edicións que normalmente permanecen pechadas ao público.

O segundo día comezamos cunha visita á Biblioteca da Fundació Mercè Rodoreda que dá todo tipo de facilidades informáticas e manuais para acceder tanto á obra literaria coma aos documentos persoais (axendas, diarios, correspondencia etc.). Unha verdadeira tentación para calquera investigador rodorediano.

A xornada incluía tamén un itinerario literario que nos permitiu coñecer os lugares onde viviu Rodoreda e os escenarios onde transcorren algunhas das súas novelas. Visitamos o barrio de Gràcia, El carrer de les Camèlies e La Plaça del Diamant. Tamén baixamos a un refuxio antiaéreo da época da guerra civil que aínda se conserva na propia Praza do Diamante. En cada espazo léronse treitos literarios de Mercè Rodoreda elixidos por Llorenç Soldevila. A ruta así coma os treitos foron escollidos cun excelente criterio.

Pola noite fomos ver a adaptación teatral da *Praza do Diamante* a cargo de Josep M. Benet i Jornet, dirixida por Toni Casares e con música orixinal de scar Roig. Pola noite tamén se podía asistir a unha tertulia sobre a adaptación teatral co propio Josep M. Benet.

O último día abriu o seminario o relatorio de Judith Sánchez “Posem *Fil a l’agulla...* Llums i ombres en la recepció i revisió de les traduccions a l’espanyol de l’obra de la Mercè Rodoreda”. Deunos datos moi significativos, coma por exemplo que a obra máis traducida (a máis de 30 linguas entre elas o xaponés, o vietnamita, o grego e o ruso) é a propia *Praza do Diamante*. Houbo seguidamente unha mesa redonda na que se falou de “A praza do Diamante e outras obras en caracteres non latinos” onde interviñeron Rami Saari, tradutor ao hebreo, Vijaya Venkataraman e Maneesha Taneja, tradutoras ao hindi e Maia Guenova, tradutora ao búlgaro, onde saíron a relucir os dispares motivos que levan a un tradutor a escoller a obra que vai ser traducida: amor, desamor, encargo, vinganza... Rematou o acto unha última mesa redonda con “Cuestións externas da tradución: Contacto, encargos, recepcións, lectores. Editoriais comerciais e universitarias”, onde interviñeron Bernard Lesfargues, con varias obras traducidas da autora ao francés, que curiosamente tamén traduciu a Celso Emilio Ferreiro ao occitano, Anna Maria Saludes, tradutora ao italiano e co privilexio de ter coñecido persoalmente á Rodoreda, xa que era amiga da súa

familia e Miquel Sobrer, tradutor ao inglés. O que máis impresión me causou desta mesa redonda foi a descuberta que nos fixo Anna Maria Saludes de que Julieta, un personaxe de *La plaça del Diamant* existiu realmente.

A experiencia e o trato non puideron ser mellores. Non sería de recibo acabar esta crónica sen felicitar a Joaquim Mallafrè pola súa magnífica coordinación, e tamén a Nina Valls e Xavier Montoliu que fixeron da estadía de todos os tradutores en xeral e da miña en particular, un dos episodios máis memorables da miña vida. A eles vai dedicada esta crónica. E a Rami Saari porque grazas a esta *Trobada* fixémonos amigos.

Reproduzo a continuación a miña intervención na *Trobada*.

### **Cuestions internas da tradución da *Praza do Diamante***

Las meas disculpas per no fer la intervenció en català, pero hai moitos anos que non practico e os meus erros serían maiores ca os acertos. As miñas excusas por adiantado.

O meu primeiro contacto con *La plaça del diamant* foi televisivo: vendo a serie protagonizada por Silvia Munt como Colometa. Naquela época, eu era unha tenra adolescente que non tiña nin idea de quen era Mercè Rodoreda nin imaxinaba o que ía supoñer na miña vida.

Estudei Filoloxía Hispánica e Galega en Santiago de Compostela, onde tiven a sorte de escoller en 5ª curso a materia optativa de Llingua i Cultura Catalana. Corrían os anos noventa en Santiago, cando un amigo meu, Francisco Macías de Edicións Positivas, propúxome traducir a novela. Sería unha das primeiras obras traducidas para a súa colección de *Narrativa*. Aceptei a súa proposta, porque a ignorancia é moi atrevida, estaba ante un clásico da literatura catalá pero eu non era consciente do que iso supoñía. Sucedeume como a Colometa que *patia si algú em demanaba una cosa i havia de dir que no*, e non souben dicir non. E grazas a iso, estou hoxe aquí para comentarlles as características internas da miña tradución galega de *La Plaça del Diamant*.

Estiven traducíndo a obra durante tres anos, desde 1990 a 1992; aínda que non saíría publicada ata o 1995. Nesta época e en Santiago de Compostela o material de consulta en catalán era máis ben escaso. Tampouco nestes anos había o uso xeralizado de Internet que hai hoxe en día, o que dificultou moito o meu traballo á hora de atopar algunhas equivalencias catalán-galego. Pero eu tiña o deber de imaxinar o que ela queredría dicir en galego<sup>1</sup>. Para contrarrestar estas carencias contei coa inestimable axuda de Francisco Macías, o editor da novela, que sabe catalán, e da miña profesora catalá da facultade, Gemma Avenoza. Revisaron as probas en galego o meu home Xose A. Fernández Salgado e

---

<sup>1</sup> Ademais da edición catalá (Club Editor, 1978) consultei para as miñas dúbidas a versión española de Enrique Sordo (Edhasa, 1989) e unha versión portuguesa de Mercedes Balsemão (Dom Quixote, 1988). Utilicei fundamentalmente o *Diccionari de la llengua catalana* (Enciclopèdia catalana, Barcelona 1989).



unha colega de traballo Rosa Salgueiro. Sen todas estas persoas, esta tradución tería moitos máis erros.

Que tipo de tradución fixen? Segundo Laurence Venuti existen dous tipos de traducións, as que el chama domesticadoras, que intentan achegar o texto orixinal á lingua meta, no noso caso o galego, e as traducións estranxeirizantes, que consistirían en manter a tradución semellante ao texto de partida, é dicir, en conservar os catalanismos. Eu débolles confesar que o meu empeño foi conseguir para a tradución galega un resultado máis domesticador ca estranxeirizante. Como diría o noso escritor Álvaro Cunqueiro, tratei de anosar, é dicir, “de facer noso” o texto catalán, o que me levou a ser unha “traidora” gramatical ou recorrer a algunha que outra adaptación libre. Así:

No exemplo 1 do capítulo 3 (véxase a táboa de exemplos que ofrecemos o final deste traballo) di *una tarda, quan ja era fosc*, a traducción literal *unha tarde, cando xa estaba escuro*, inda que sería correcta, apenas se usa. A miña opción foi traducilo por *unha tarde, á xunta da noite*, máis habitual e con máis forza expresiva para un lector galego.

Outras veces son cuestións culturais, de adaptación á realidade galega, as que me obrigan a non ser literal. Explícome: no exemplo 2, cando falan da *llet Sila* aparecen *dues paperines encerades*, unha especie de botes ou cucurucho usados como medida, non dubidei en traducilo por *dúas canadas*<sup>2</sup>. Porque a canada era a medida de leite habitual en Galicia cando o produto se vendía casa por casa. Realmente é a cantidade de leite que cabe nese recipiente, que era de latón.

O mesmo me sucedeu cos modismos, xiros e frases feitas. Todas estas expresións idiomáticas teñen unha carga semántica propia, distinta en cada lingua. Así, no exemplo 3, cando buscan ao propietario culpable da mancha de humidade, aparece *se'n rentava les mans* sería literalmente “lavaba as mans” pero traducino por “*que se desfecía de todo*” porque nese contexto sería o que contestaría o propietario galego.

No exemplo 4, *la joventut va esperitada* sería literalmente “vai lanzada”, optei por unha frase feita moi expresiva *a mocidade anda a fume de carozo*, que reflicte precisamente esa idea: de ir apresurada ou con rapidez.

No exemplo 5, cando Colometa acaba de comprar unhas xícaras e Quimet enfadase con ela, dille *ganes de pentinar el gat*. Non temos en galego esa expresión nin sequera unha que se lle achegue. Neste caso optei por parafrasear o seu significado figurado *gana de perder o tempo*.

Casos curiosos son as estruturas catalás co verbo soporte *fer* + unha frase substantiva, á cal lle achega a carga léxico-semántica. En galego temos un modismo ou expresión para traducir esa estrutura.

No exemplo 6 Colometa espera por Quimet á entrada do parque Güell e un rapaz faille proposicións desde o seu balcón dicíndolle *farem una dormi-*

---

<sup>2</sup> Páx. 142 Leite Sila: Debía ser como a marca do leite Industria Leiteira SA. Co tempo dedicáranse á produción de leite condensado. Nesta época era transportado en carro.

*deta* adapteino na miña versión como *botaremos unha sestiña*. Máis adiante, empreguei de novo *botaban a sesta* que é tradución case literal do catalán *feien la migdiada*.

No exemplo 7 Rita di que como o seu prometido é do barrio vén *fer el tafaner*. O literal sería “facer o fisgón” pero eu traducino como *atusmar*, adaptación libre de *figar* porque me pareceu o máis apropiado para ese contexto.

Non obstante, tamén tiven moi clara a miña fidelidade ao orixinal catalán noutros contextos que agora lles enumero:

En canto aos topónimos e antropolónimos tomei a decisión de non traducilos, por unha cuestión de respecto cara á lingua catalá. Soábame mellor o Antoni, o Mateu, a Julieta, que non o Antonio, o Mateo, a Xuliña. No caso da protagonista *Colometa*, a súa adaptación perdía moitas connotacións que só transmitía o nome catalán. *Colometa* traducido sería “Pombiña”, “Combiña” ou incluso sendo un pouco máis libres “Ruliña”, que sería o que mellor lle acaería na versión galega. De feito, as rulas son un tipo de pomba, símbolo da fidelidade, porque as parellas non se abandonan mentres viven. “Ruliña, miña Ruliña” emprégase en galego como expresión de cariño e afecto referíndose á persoa a quen se ama. Pero a equivalencia con Ruliña non era en todos os contextos a adecuada, sobre todo porque moitas veces *Colometa* na novela ten unha carga emocional que eu non atopo en *Ruliña*. Por iso quedou *Colometa*.

Tamén optei por manter o artigo ante os nomes propios, porque así aparecían en catalán: *en Quimet, en Pere* pasaron a *o Quimet, o Pere*. Actualmente, no galego estándar este uso do artigo antes dos nomes tende a considerarse como familiar e dialectal. O recomendado é non empregar o artigo (Quimet), non obstante a miña decisión de mantelo respondeu a (ademais de seguir ao catalán) para recoller tamén esta característica habitual nunha boa parte de Galicia.

Igualmente, mantiven en catalán os nomes de lugares e rúas: Passeig de Gràcia, Astillero, Travessera, Provença. O único que traducín foi *a Praza do Diamante*, porque era o título da obra.

Mantiven a literalidade con certos recursos estilísticos do texto. Refirome ás habituais repeticións e anáforas con que Mercè Rodoreda crea esa atmosfera de ritmo monótono e lento, mesmo ás veces musical e rimado do orixinal. É o que sucede no exemplo 8 *...entre violeta e violeta, el nasarró de la Colometa*, en galego *...entre violeta e violeta, o nariciño da Colometa*. E no onomatopeico verbo *tocar* do exemplo 9: *no et toquis, i, si et toques, toca't el darrera, non te toques e, se te tocas, tócate no traseiro*.

Ese concepto de traducir, de anosar de Álvaro Cunqueiro do que antes falei, motivoume a introducir construcións galegas enxebres, e que non existían no texto catalán, co fin de contribuír a que estas estruturas se asentasen na variante estándar do galego que nos anos noventa comezaba a consolidarse. Por outra banda, permitinme estas licenzas, evidentemente, co fin de achegar o texto catalán á pragmática do galego. O contexto conversacional, así coma o ambiente simple e fresco destes diálogos animáronme a facelo.

Referireilles algúns deles:

- Introducín nalgúns fragmentos o chamado *el* expletivo galego, que non ten significado gramatical e só serve de reforzo, entre outras, ás oracións interrogativas que inaugura. No exemplo 10 o catalán *¿Què feies, tan quieta?* pasou ao galego *El que facías, tan calada?*, outro caso sería o catalán *¿quin mal es?* en galego *el que mal ten?*.
- Tamén utilicei e logo?, un marcador discursivo de matiz causal que indica, entre outros valores, inicio de interrogación. É un recurso moi frecuente en galego coloquial para avisar o interlocutor que vai ser preguntado. O exemplo 11 ilustráno: catalán *¿no hi ha cap novetat?*, que adaptei en galego: *e logo, non hai novidade?*.
- De gran sabor galego pola ironía que encerran, sobre a certeza dos enunciados son tamén as locucións conxuntivas, disque e seica, non sempre de significado definido.

Exemplo 12: *He sabut que va al darrera de les dependentes*, a miña tradución, despois de saber que case é unha intuición de Quimet, foi *Seica anda detrás das dependentas*: o *seica* indica que hai unha certeza encuberta. O exemplo 13 é un exemplo de *disque*: *Es veu que la filla.... Disque a filla.....* Non hai a certeza de que o que se diga da filla sexa real ou non.

- Tamén entraría neste grupo de recursos pragmáticos do galego o uso do pronome de solidariedade, lle, na súa forma de respecto. Con este clítico búscase facer partícipe ao oínte na conversa. É moi habitual na lingua coloquial. No exemplo 14 en catalán di *era la seva gran mania*, e, en galego *éralle a súa gran teima*; ou tamén catalán *és jardiner: élle xardineiro*.

Espero non aburriros con este apartado que empezo a continuación, pero como diría Colometa agora vén a parte que me deu máis “*maldecaps*”, traducido *crebacabezas*, que agora lles conto.

A novela está escrita en 1ª persoa. Nárrasenos todo dende a perspectiva da protagonista, o cal xera moitas oracións subordinadas, enunciados introducidos por nexos como *que, cando, porque...* etc. Este tipo de discurso (“*Li vaig dir que*”) de estilo indirecto, carrega en galego bastantes vacilacións en canto á posición do pronome átono que, por se vostedes non o saben, pode ir antes ou despois do verbo segundo a énfase e entoación que se lle dea ao enunciado subordinado. Foi sen dúbida unha das miñas maiores complicacións gramaticais na tradución: decidir onde colocar ese pronome. Un exemplo é o número 15 *perquè en Pere s’havia quedat com un llumí quan, després d’haver-lo encès, el bufen: porque o Pere quedara como un misto cando, despois de acendelo, lle sopran*; outra lectura posible sería *sópranlle*.

A tradución das partículas *hi e en*, no seu uso pronominal e adverbial, tamén me ocasionaron dificultades, xa que non sempre teñen equivalencia

exacta en galego. O contexto dirimía moitas veces a elección: a través dun adverbio, dun complemento prepositivo ou ás veces, eliminándoo.

Outros *maldecaps* ou *cismaduras* na miña tradución tiveron que ver con cuestións da realidade cultural, social ou xeográfica catalá daquel tempo. Esa época era descoñecida para min, porque eu non a vivín e iso obrigoume a facer un traballo de investigación exhaustivo para entender a que se refería cada cousa no libro. Non se esquezan que parte do contexto da novela é a guerra civil e hai moitísimas cousas relacionadas con este acontecemento bélico: as milicias republicanas<sup>3</sup>, a radio galena<sup>4</sup>, tipos de armas<sup>5</sup>, *les passejades* ou *paseos*<sup>6</sup>, as colonias de refuxiados, os fusilamentos<sup>7</sup> etc.

Sen dúbida un dos máis “*grosos maldecaps*” foi o léxico referido aos animais, non sempre coñecidos para min. Algúns peixes foron traducidos case sen problemas pois os *lliseres*, *lluernes*, *llobaros*, *escórpores* cataláns son os nosos *muxos*, *moreas*, *róbalos* e *escarapotes*. Pero xa máis complicado foi descubrir a equivalencia dun parasito que ten Quimet: o *cuc solitari* (a *solitaria* ou *lombriga*)<sup>8</sup> e os animais por excelencia da novela: *els coloms*<sup>9</sup>. Un verdadeiro pesadelo! Permítanme, pois, que alardee do que aprendín sobre a vida destas aves e dos seus nomes: *els coloms monja* son as nosas *pombas monxas*, *coloms de cua de gallgindi* acabei determinando que eran as *pombas con rabo de pavo real*, *els coloms corbata* foron na miña versión *pombas gravata*, etc. Despois descubrín como eran os apareamentos (exemplo 16: *i ell s'hi va acostar, va obrir la cua i vinga fer la roda, volta que volta*, en galego *e o macho achegouse, abriu o rabo e veña facer a roda, volta e volta*); a súa reprodución, (exemplo 17: *tancats a les fosques van fer ous i els van covar/pechadas ás escuras puxeron ovos e chocáronos*); e a súa alimentación, fundamentalmente de *veces* ou ervellacas<sup>10</sup>, pero tamén (exemplo

---

<sup>3</sup> As milicias eran grupos armados que actuaron no bando republicano, efectuando misións militares e de orde pública. Cap. 25, p. 133/112.

<sup>4</sup> Radio galena (cap. 26) escóitaa o dono da casa onde serve Colometa. O aparato receptor da radio galena é o máis sinxelo e económico, xa que non necesita de ningún xerador eléctrico. Só se pode escoitar a través dun auricular, e a audición non sempre era boa e clara p. 143.

<sup>5</sup> Escopetas, pistolas, parabellum, canó do Cintet.

<sup>6</sup> Paseos de guerra: Paseaban as vítimas polas rúas, torturábanas de diversas maneiras e fusilábanas nas aforas da poboación. No cap. 26 (p. 145) pasean o sogro da casa onde traballa Colometa, pero non o torturan nin o matan.

<sup>7</sup> Fusilamentos dos republicanos, nárrese na obra o fusilamento do Mateu, o seu grande amigo, mátno no medio dunha praza indeterminada, anónima, só por ser republicano.

<sup>8</sup> Tamén as cascudas, descritas polo seu cheiro no piso en que van vivir (feía pudor d'escarbats, p. 24).

<sup>9</sup> No cap. 2 Quimet di que os paxaros negros, os merlos (merlots), traían desgraza segundo súa nai. Non obstante non pensa iso das súas pombas. No cap. 13 unha das primeiras pombas do pombal é negra.

<sup>10</sup> *Les veces* é o equivalente do galego *ervellacas*, froitos dunha pranta coma un chícharo negro que serven de comida para as pombas.

18) *ortigues farien ous amb colom a dintre/darlles ortigas secas e poñerían ovos con pombiños dentro.*

*I quan vaig acabar amb els coloms,* empezaron os problemas terminolóxicos referidos á tipoloxía de casas que con todo detallismo se nos describen: a *casa*, a *torre*, o *pis* e todo o seu contorno, así coma as súas distintas partes e materiais. Sen dúbida a que máis problemas me deu foi o caso de *torre* que traducín por *chalé*, pero aínda hoxe en día dubido de se sería máis apropiado traducilo por *quinta* ou manter o catalán *torre*.

Entre os materiais, os tipos de madeiras saen moito, xa que Quimet é carpinteiro. Nun caso recorrín á tradución libre porque non coñecía o seu equivalente en galego. Na páxina 28 Quimet fala de facer un armario *amb fusta d'arbre ampolla* (unha árbore australiana (*Brachychiton populneus*) que traducín como *carballo*, aínda sabendo que non era *roure ou* carballo. De novo a adaptación á realidade galega fíxome elixir esta madeira tan habitual nos armarios dos cuartos galegos naquela época.<sup>11</sup>

Outro labirinto lexicográfico foron as partes da casa, entre outras: *balcó*, *galeria*, *golfa*, e *pati*. A elección máis complicada foi entre *terrazza* e *azotea*, que en galego utilizamos case como sinónimos. Tentei ser algo sistemática no uso do catalán *terrat*, galego *azotea*; e cando era en catalán *terrassa* traducilo en galego por *terrazza*.

*I quan ja pensaba* que non podía haber máis complicacións, apareceron os distintos tipos de persianas *de ballesta* (persiana *de tiras*), *de canaleta* (*canelada*), *de ferro canaleta*, (de *ferro canelada*), *corredera* (*corredeira*), estas dúas últimas específicas de comercios. De novo outra realidade distinta, xa que lles aseguro que en Galicia non temos tanta diversidade como en Cataluña. En certo modo é normal porque o clima catalán, con moito máis calor e sol, precisa máis delas ca Galicia.

Merece unha mención especial o uso tabú do embarazo e parto, nos que seguimos a proposta do orixinal. Enterámonos do embarazo de Colometa cun eufemismo (exemplo 19) *jo, estaba així*, que traducín como *eu, estaba así*, e mesmo parece ter vergoña do seu estado polo ton burlesco de Quimet cando lle di a alguén, *ja va plena* que eu adaptei como *xa está gorda*. Xa que de traducir literalmente *vai chea*, entenderíase en galego que ía *borracha*.

Xa para acabar, quería dicirlles que lle debo moito a Mercè Rodoreda, entre outras cousas, estar falando hoxe aquí. A súa obra marcoume para sempre e do mesmo modo ca na novela *ficar-se... com un corc dins d'una fusta/meterse como unha couza dentro da madeira* (p. 246/213) así se foi metendo Colometa na miña vida de tradutora. Cheguei a sentirme como ela: neses anos non soportaba as pombas *i no sabia ben bé per què era al mon*. Tamén coñecín *el fred*

---

<sup>11</sup> Con respecto ás madeiras fixen unha tradución libre en *carbó d'alzina*, (p. 141) poñendo *carbón de madeira*, que é co que fan o lume os ferreiros galegos. O literal sería *carbón de aciñeira*.

*a dins del cor (o frío dentro do corazón) e el cor de neu (o corazón de neve).*  
 Grazas a esta tradución son un pouco máis sensible e sentimental, por iso cada vez que a leo namórome un pouco máis dela. Moltes gràcies.

Exemplos comparativos dos textos catalán e galego

EX.	TEXTO CATALÁN	POSIBLE TRADUCCIÓN LITERAL	TEXTO GALEGO
1	una tarda, quand ja era fosc... (p. 31)	unha tarde, cando xa estaba escuro	unha tarde, á xunta da noite... (p. 18)
2	dues paperines encerades... (p. 142)		dúas canadas... (p. 121)
3	se'n rentava les mans (p. 47)	lavaba as mans	que se desfacía de todo (p. 32)
4	la joventut va esperitada (p. 50)	a mocidade vai lanzada	a mocidade anda a fume de carozo (p. 35)
5	ganas de pentinar el gat (p. 57)		gana de perder o tempo (p.40)
6	farem una dormideta (p. 26) feien la migdiada (p. 134)		botaremos unha sestiña (p. 12) botaban a sesta (p. 113)
7	fer el tafaner	facer o fisgón	atusmar
8	... entre violeta i violeta, el nasarró de la Colometa (p. 94)		... entre violeta e violeta, o nariciño da Colometa (p. 75)
9	no et toquis, i, si et toques, toca't el darrera (p. 72)		non te toques e, se te tocas, tócate no traseiro (p. 55)
10	¿què feies, tan quieta? (p. 36) ¿quin mal es? (p. 133)		el que facías, tan calada? (p. 39) el que mal ten? (p. 112)
11	¿no hi ha cap novetat? (p. 59)		e logo, non hai novidade? (p. 43)
12	He sabut que va al darrera de les dependentes.... (p. 31)		Seica anda detrás das dependentas (p.18)
13	Es veu que la filla... (p. 106)		Disque a filla... (p. 86)
14	Era la seva gran mania (p. 130) és jardiner (p. 130)		Éralle a súa gran teima (p. 108) élle xardineiro (p. 108)

<b>15</b>	perquè en Pere s'havia quedat com un llumí quan, després d'haver-lo encès, el bufen. (p. 27)		porque o Pere quedara coma un misto cando, despois de acendelo, lle sopran / sópranlle. (p. 14)
<b>16</b>	i ell s'hi va acostar, va obrir la cua i vinga fer la roda, volta que volta (p. 86)		e o macho achegouse, abriu o rabo e veña face-la roda, volta que volta (p. 67)
<b>17</b>	tancats a les fosques van fer ous i els van covar (p. 123)		pechadas ás escuras puxeron ovos e chocáronos (páx. 102)
<b>18</b>	(ortigues)... i farien ous amb colom a dintre (p. 83)		(ortigas)... e poñerían ovos con pombiños dentro (p. 64)
<b>19</b>	jò, estava així (p. 71) ja va plena (p. 73)	vai chea (p. 56)	eu, estaba así (p. 54) xa está gorda (p. 56)





## CONVOCATORIA DE ARTIGOS

*Viceversa. Revista galega de tradución*

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

ISSN: 1135-8920 | ISSN dixital: 1989-2853

Editada por:

- Asociación de Tradutores Galegos (ATG)

- Departamento de Filoloxía Galega e Latina, Universidade de Vigo

*Viceversa* é unha revista académica que cumpre os estándares de revisión por pares e diríxese a investigadores de todo o mundo, tanto recoñecidos como en formación. *Viceversa* é unha revista transdisciplinar que dá cabida a unha grande variedade de estudos e acepta contribucións relacionadas coas moitas disciplinas e perspectivas que conflúen no campo da tradución e da interpretación.

*Viceversa* é unha revista integradora que ten por obxectivo publicar artigos e estudos orixinais e de calidade, informados por revisores externos e que describan as últimas investigacións no campo da tradución e da interpretación. As áreas de interese da revista inclúen, entre outras:

- Historia da teoría e da práctica da tradución e da interpretación
- Teoría da tradución e da interpretación
- Desenvolvemento e utilización de ferramentas de tradución e interpretación (dicionarios, glosarios, programas informáticos, etc.)
- Críticas e recensións de traducións literarias e non literarias
- Críticas e recensións de ferramentas de tradución e interpretación
- Reflexións dos tradutores sobre as súas obras
- Problemas específicos de tradución e interpretación

Os traballos débenselle enviar ó Secretario da revista por correo electrónico ([alugris@uvigo.es](mailto:alugris@uvigo.es)). Tamén se lle poden solicitar as normas de estilo da revista, dispoñibles na páxina web <http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/consello.htm>, na sección “Consello - Instrucións para os autores”.

Os artigos pódense enviar en calquera lingua europea, pero a revista traduciraos ó galego para a súa publicación en papel. A versión electrónica de *Viceversa* ofrecerá tanto a versión orixinal como a galega.

## PRAZOS:

- Número 15 (previsto para outubro de 2009): abril de 2009
- Número 16 (previsto para xaneiro de 2010): outubro de 2009

## CONTACTO

Máis información: Alberto Álvarez Lugrís <alugris@uvigo.es>.

Prégase difusión desta convocatoria e máis da páxina web da revista:

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

*Viceversa. Revista galega de tradución*

*Viceversa. Galician Translation Journal*

## CALL FOR PAPERS

*Viceversa. Revista galega de tradución*

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

ISSN: 1135-8920 | electronic ISSN: 1989-2853

Edited by:

- Galician Translators Association (ATG)
- Department of Galician Philology, University of Vigo

*Viceversa* is an academic journal that adheres to the highest standards of peer review and engages both established and emerging scholars from around the world. *Viceversa* is a transdisciplinary journal focusing on a wide spectrum of scholarship and welcomes contributions from the many disciplines and approaches that intersect translation as a whole.

*Viceversa* is a broad-based journal whose aim is to publish refereed, well-written original research articles, and studies that describe the latest research and developments in the area of translation. The areas of interest include (but are not limited to):

- History of translation and interpreting theory and practice
- Theory of translation and interpreting
- Development and use of translation and interpreting tools (dictionaries, glossaries, software, etc.)
- Critical reviews of literary and non-literary translations
- Critical reviews of translation and interpreting tools
- Translators' reflections on their work
- Specific translation and interpreting problems

Manuscripts may be sent to the Editor, *Viceversa*, via e-mail (alugris@uvigo.es). Detailed instructions on how to prepare your manuscript are available from the editor or under “Committee-Author Instructions” at <http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/consello.htm>

Papers may be submitted in any major European language but will be translated into Galician for the print publication. The electronic version of *Viceversa* will contain both the original and Galician versions.

#### DEADLINES:

- Number 15 (due October 2009): April 2009
- Number 16 (due January 2010): October 2009

#### CONTACT

You may contact the editor for questions: Alberto Álvarez Lugrís <alugris@uvigo.es>.

Please circulate this information and visit our website at:  
<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>



## INSTRUCCIÓN PARA OS AUTORES

1. Os autores deberán enviarlle os seus orixinais en formato .doc, .docx ou .rtf ó secretario da revista (Alberto Álvarez Lugo. *Viceversa. Revista Galega de Tradución*. <alugris@uvigo.es> Facultade de Filoloxía e Tradución. Lagoas - Marcosende s/n 36213 Vigo). Os autores recibirán confirmación da data de recepción do seu traballo, que seguidamente pasará a ser avaliado por dous censores externos que emitirán un informe vinculante sobre a pertinencia da súa publicación. Unha vez aceptada a súa publicación, comunicáraselle tamén ó autor.

### 2. Estrutura interna

O traballo debe estar encabezado polo título do mesmo, nome do autor ou autores, filiación, enderezo postal e enderezo electrónico. A continuación inclúese un resumo de non menos de 120 palabras do seu traballo xunto coa súa tradución ó inglés. Nel débense explicar os puntos máis importantes da contribución: obxectivos, metodoloxía, conclusión. A seguir débense especificar, tamén en galego e inglés, as palabras clave que definen o traballo.

#### 2.1. Formato do texto

O traballo debe estar composto en Times New Roman, cun corpo de letra de 12 puntos e interliñado sinxelo. A primeira liña de cada parágrafo terá unha sangría de 1,5 cm., excepto os correspondentes a citas literais de máis de dúas liñas (vid. 2.2.). Non se deben empregar tabulacións nesta primeira liña.

#### 2.2. Citas literais

As citas de dúas liñas ou menos deben ir dentro do texto, con comiñas angulares («, »). As citas superiores a dúas liñas deben ir fóra do texto, con sangrado pola esquerda de 1,5 cm. e cun corpo de letra de 11 puntos.

#### 2.3. Citas bibliográficas

Débese utiliza-lo sistema da referencia ó primeiro elemento e á data. No texto faise referencia ó autor e ó ano de publicación. Se o nome está citado no texto, aparecen o ano e as páxinas entre parénteses:

Figuroa (1994, p. 12-13) afirma que...

Se o nome do autor non vai citado no texto, a referencia entre parénteses inclúe o nome do autor, a data e as páxinas separadas por comas:

Os membros da Xeración Nós tiveron un intenso contacto cos escritores franceses (Garrido, 1994, p. 44).

Este sistema implica que ten que haber unha referencia bibliográfica coma a que se explica máis abaixo. Xa que no texto se cita a páxina, na listaxe final de referencias non debe aparecer de novo.

Se se citan varias obras dun mesmo autor publicadas no mesmo ano, hai que engadirlle unha letra (a, b, c, d...) ó ano, tanto na cita que se fai no texto (Figueroa 1994a, p. 30) coma na lista bibliográfica final (FIGUEROA, A. 1994a. *Diglosia e texto.*).

No texto complementario que se introduza na nota ó pé debe ir unha referencia abreviada que se refira á lista bibliográfica do final (Auger & Rousseau, 1987).

#### 2.4. Uso de comiñas

- Angulares («ALT-0171, »ALT-0187): para citas literais dentro do texto (dúas liñas ou menos).
- Inglesas (“”): para resaltar palabras, títulos, etc.
- Simples (‘’): para resaltar palabras dentro dunha cita máis importante, introducida por comiñas angulares.

#### 2.5. Uso de cursiva

O uso da cursiva limitarase a resaltar palabras doutras linguas. Eventualmente pode utilizarse para introducir texto que non é estritamente unha cita, por exemplo unha tradución (inérita ou para distinguila do orixinal).

#### 2.6. Uso da negriña

Poderase empregar para resaltar no texto conceptos importantes, pero procurarase sempre evitar un uso abusivo. Os epígrafes nos que se divida o traballo ou, no seu caso, a numeración de parágrafos, consígnanse sempre en negriña.

#### 2.7. O subliñado

Evitarase sempre o uso do subliñado nos traballos, substituíndoo por cursiva, negriña ou outras formas de resaltar, marcar e enfatizar.

#### 2.8. Estruturação do traballo

Os traballos poderanse dividir en apartados e subapartados, preferentemente con numeración aniñada correlativa. Tanto a numeración como o título do epígrafe, se o houbese, consígnanse en negriña (ex.: **3.2.3. Delimitación do concepto de explicitación**).

#### 2.9. Notas ó pé

Reservarase para introducir texto complementario e **nunca** deben servir para introducir referencias bibliográficas. A referencia bibliográfica abreviada que apareza no texto da nota ó pé debe corresponder sempre a unha entrada da **lista de referencias bibliográficas** que aparece ó final do traballo.

## 2.10. Uso dos trazos

Empregarase o trazo medio (–) como alternativa ás parénteses para introducir texto complementario ou prescindible, aclaracións, explicacións, etc.

Empregarase o trazo longo (—) para introducir intervencións en diálogos ou, en grupos de tres (———), para substituí-los apelidos e nomes dos autores das referencias bibliográficas a partir da segunda, no caso de que se citen dúas ou máis obras da mesma autoría.

## 3. Lista de referencias bibliográficas e bibliografía

Débase entender por **referencias bibliográficas** a listaxe de obras que teñen unha conexión directa co texto redactado e que nel se citaron. Á parte, e baixo o epígrafe de **bibliografía**, o autor pode engadir unha serie de referencias, non citadas, pero importantes para a comprensión xeral do traballo.

### 3.1. Referencias bibliográficas

Repárese na sangría francesa de 1,5 cm.

#### a) Libro

AUGER, P. & ROUSSEAU, L. 1987. *Metodología de la recerca terminològica*. Traducció i adaptació de M.T. Cabré i Castellví. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987.

Na referencia bibliográfica débese da-lo maior número de datos sobre a responsabilidade secundaria (editores, tradutores, revisores, etc.).

#### b) Artigo publicado en libro

BOULANGER, J.C. 1989. “L’*évolution du concept de ‘néologie’, de la linguistique aux industries de la langue*”. En SCHATZEN, D. de (ed.) *Terminologie diachronique*. París: Conseil International de la Langue Française, 1989.

#### c) Artigo publicado en revista

MAURANEN, A. 1993. “Contrastive ESP Rhetoric: Metatext in Finnish-English Economics Texts”. En *English for Specific Purposes*. Vol. 12, p. 3-32.

### 3.2. Bibliografía

Idénticas ás anteriores pero coas seguintes modificacións:

- Non se indica a data ó principio da referencia, só ó final
- Indícanse as páxinas, de ser preciso, despois da data (ex.: 1989:p. 56-57).