

REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN



VICEVERSA



Nº 19-20 – 2013-2014



REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

VICEVERSA

Nº 19 - 20 (2013 - 2014)



DIRECTOR

Alberto Álvarez Lugrís

SECRETARIA

Ana Luna Alonso

CONSELLO DE REDACCIÓN

Isabel Boullón Agrelo, Teresa Caneda Cabrera, Manuel Forcadela, Leandro García Bugarín, Gonzalo Constenla Bergueiro, Anxo Fernández Ocampo, Xosé María Gómez Clemente, Camiño Noia Campos, Antón Palacio Sánchez

COMITÉ ASESOR

Joan Argenter, Barcelona – Teresa Barro, Lancaster – José Bento, Lisboa – Francisco Xavier Fernández Polo, Santiago de Compostela – Américo Ferrari, Xenebra – Xesús Ferro, Santiago de Compostela – Maria Filipowicz-Rudek, Cracovia – Johannes Kabatek, Tübingen – Bego Montorio, Vitoria – Albert Rivas, Barcelona – José María Rodríguez, Ithaca – John Rutherford, Oxford – Josu Zabaleta, Donostia – Juan Zarandona, Soria

Viceversa en internet

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

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)

[logotipo ATG]

DESEÑO DA CAPA: Antón Pulido

REDACCIÓN: Dpto. De Filoloxía Galega e Latina da Universidade de
Vigo

36310 Vigo – Galicia

ISSN: 1135-8920-19-20

ISSN dixital: 1989-2853

IMPRESIÓN: Nome da imprenta

Enderezo da imprenta

D. Legal: VG.371-1995

SUMARIO

TEORÍA E HISTORIA

- BEATRIZ VÁZQUEZ ROSALES
& XOSÉ LUÍS JANEIRO ESPÍNEIRA.
Interpretación das fórmulas xurídicas
empregadas por Álvaro Cunqueiro na
súa prosa literaria e tradución ao
francés: *Xente de aquí e de acolá*.....9
- ROBERT NEAL BAXTER.
Dúas décadas e tres planos despois:
a evolución da formación en
interpretación na Galiza.....37
- ASSUMPTA CAMPS. Xénero e
política de tradución na Cataluña
contemporánea.....63
- CARLOS YU ZENG. Un estudo
comparativo da tradución dos animais
de *Cien Años de Soledad*.....83
- MORUWAWON BABATUNDE
SAMUEL. O reto de traducir literatura
africana: *Things Fall Apart*.....103
- DIANA GARCÍA COUSO. A tradución
para dobraxe inglés-galego das
referencias culturais extralingüísticas
de *Gran Torino*.....115
- BÁRBARA ÁLVAREZ FERNÁNDEZ.
Tradución e paratradución no legado
de perpetradores, criminais e testemuñas.
O caso de *The Dark Room*.....155
- M^a TERESA AMADO RODRÍGUEZ.
Unha tradución inédita de Evaristo de
Sela: Demóstenes, *Filípica I*.
Edición e estudo.....172

PAULA QUERIDO. A comunicación dos portugueses com as poboacións africana, asiática(s) e brasileira, aquando da época dos descubrimentos / «achamentos».....209

INSTRUMENTA

ANDREA GONZÁLEZ PEREIRA.
Os procesos de animalización en expresións figuradas galegas235

RAMÓN MÉNDEZ GONZÁLEZ.
As portadas dos videoxogos: epitexto visual por antonomasia.....281

ELISABETE ARES LICER.
Paratradución jurídica entre o portugués e o español: o sistema judiciário e administrativo brasileiro.....303

TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS

ALEJANDRO TOBAR. Da tarefa de verter ciencia ficción do inglés ao galego.....337

ISABEL SOTO & XAVIER SENÍN.
Reflexións sobre o labor de tradución das aventuras de Astérix ao galego.....353

CRÍTICAS E RECENSIÓNS

De Coramantien a Galicia, pasando por Surinam. JORGE FIGUEROA DORREGO.....393

Comunicación intercultural e comercio internacional. IGNACIO URRUTIA.....401

A recepción da literatura italiana no ámbito hispánico. ANA LUNA ALONSO....407

A tradución en éuscaro. ANA LUNA ALONSO.....413

Recensión do capítulo “Políticas de tradución inglés-galego-inglés desde os anos noventa: diálogos de ida e volta”, de María Jesús Lorenzo Modia. LILIANA VALADO.....	421
OANA MIHALCEA. A versión romanesa de <i>O lapis do carpinteiro</i> , de Manuel Rivas.....	429

INFORMACIÓN

ANA LUNA ALONSO. Tempo de resistencia en tradución (2011-2012).....	445
ANTÍA VERES GESTO. Informe Como traducimos nas cidades divididas? Conferencia de Sherry Simon na Universidade de Vigo	479
Instrucións para os autores.....	487
Convocatoria de artigos.....	493

TEORÍA E HISTORIA DA TRADUCIÓN

Interpretación das fórmulas xurídicas empregadas por Álvaro Cunqueiro na súa prosa literaria e tradución ao francés: *Xente de aquí e de acolá*.

Beatriz Vázquez Rosales & Xosé Luís Janeiro Espiñeira

Dúas décadas e tres planos despois: a evolución da formación en interpretación na Galiza.

Robert Neal Baxter

Xénero e política de tradución na Cataluña contemporánea.

Assumpta Camps

Un estudo comparativo da traducción dos animais de *Cien Años de Soledad*.

Carlos Yu Zeng

O reto de traducir literatura africana: *Things Fall Apart*.

Moruwawon Babatunde Samuel

A tradución para dobraxe inglés-galego das referencias culturais extralingüísticas de *Gran Torino*.

Diana García Couso

Tradución e paratradución no legado de perpetradores, criminais e testemuñas. O caso de *The Dark Room*.

Bárbara Álvarez Fernández

Unha tradución inédita de Evaristo de Sela: Demóstenes, *Filípica I*. Edición e estudo.

M^a Teresa Amado Rodríguez

A comunicação dos portugueses com as populações africana, asiática(s) e brasileira, aquando da época dos descobrimentos / «achamentos».

Paula Querido

**INTERPRETACIÓN DAS FÓRMULAS XURÍDICAS
EMPREGADAS POR ÁLVARO CUNQUEIRO NA SÚA
PROSA LITERARIA E TRADUCCIÓN AO FRANCÉS:
XENTE DE AQUÍ E DE ACOLÁ**

Beatriz Vázquez Rosales
Xosé Luís Janeiro Espiñeira
Universidade de Vigo
janeiroxl@uvigo.es

[Recibido 10/05/13; aceptado 14/06/13]

Resumo

Este artigo aborda a análise das expresións xurídicas que aparecen na escolma de relatos de Álvaro Cunqueiro *Xente de aquí e de acolá* e na súa versión francesa, *Galiciens Corbeaux et Parapluies*, feita por François Maspero. Non se trata de comparar o texto galego co texto francés, senón de descubrir as solucións propostas polo tradutor para designar as realidades xurídicas do microcosmos galego, achegando así, de xeito orixinal e intelixente, dous códigos lingüísticos e dous sistemas xurídicos menos próximos do que semella a primeira vista. A realidade extralingüística para un lector francés é diferente á dun lector galego e as expresións tecnoloxiais do ámbito xurídico que son obxecto deste traballo conceptúan dúas realidades extralingüísticas.

Maspero recorre a múltiples técnicas de tradución: adaptación, equivalencia, omisión, transposición, explicación, compensación,... O microcosmos cunqueiriano de preiteantes, avogados, procesos e xuízos reescríbese na versión francesa nun novo código lingüístico para unha cabal recepción de lectores cunhas coordenadas culturais ben diferentes.

Nos relatos de *Xente de aquí e de acolá* atópase unha frondosa selva de termos e expresións de natureza xurídica. É neste texto literario e neste campo semántico nos que se centra esta proposta de análise contrastiva, que pretende amosar o acerto de Maspero na súa tradución.

Palabras clave: Cunqueiro, tradución, francés, galego, linguaxe xurídica, relatos.

Abstract

This paper analyzes legal expressions in the anthology of short stories by Alvaro Cunqueiro *Xente de aquí e de acolá* and its French version, *Galiciens Corbeaux et Parapluies*, written by François Maspero. This is not a comparison of the Galician text with the French text, but a search for the solutions proposed by the translator to designate the legal realities of the Galician microcosm, and to offer in an original and intelligent way two linguistic codes and two legal systems which are less similar to what they seem at first. For a French reader, the extra-linguistic reality is different from a Galician reader, and legal expressions that are the subject of this paper reflect two extralinguistic realities.

Maspero uses multiple translation techniques: adaptation, equivalence, omission, transposition, site preparation, clearing. The world of Cunqueiro, with plaintiffs, lawyers, prosecutions and trials, is rewritten in the French version in a new linguistic code for readers who have a very different cultural background.

In the stories of *Xente de aquí e de acolá* lies a lush jungle of terms of a legal nature. This proposal of analyses focuses on this literary text and this semantic field, and aims to show the success of Maspero in his version.

Key words: Cunqueiro, translation, French, Galician, legal language, short stories.

O punto de partida desta pescuda é a escolma de relatos de *Xente de aquí e de acolá* na tradución ao francés verquida baixo o título de *Galiciens Corbeaux et Parapluies*¹ por François Maspero. Con ela preténdese achegar unha análise contrastiva que pon o foco de atención na adaptación das expresións xurídicas rexistradas no orixinal *corpus* literario galego de Álvaro Cunqueiro e as dificultades derivadas da versión en francés.

Este tradutor da obra de Cunqueiro ao francés² tivo que enfrontar unha tarefa que, naturalmente, foi máis aló da reverbalización lingüística. O pouso cultural do texto orixinal ten que se reescribir nun novo código lingüístico para unha cabal recepción de lectores cunhas coordenadas culturais ben diferentes. Se ben a mudanza lingüístico-cultural é denominador común en todo proceso de tradución literaria, no caso da prosa de Cunqueiro —e, sobre todo, nas narracións curtas— a dificultade propia da tradución literaria acentúase pola fonda pegada etnográfica das súas figuracións. Non son os cunqueiranos seres comúns, non son utópicos nin son ucrónicos. Teñen fonda raigame cultural, son dun país e dun tempo, e debe ser obxectivo capital dunha coidada tradución literaria que eses seres non perdan a súa idiosincrasia, que non deixen de seren cunqueiranos cando se trasladan —lingüísticamente— fóra do mundo onde Cunqueiro os creou.

O propio Álvaro Cunqueiro era ben consciente dos desafíos que supón toda tradución. De feito, a tradución sempre suscitou nel un enorme interese. Nun dobre sentido, como autor traducido e como autor de traducións. Desde logo, a súa obra foi traducida a numerosas linguas e el mesmo ten traducido obras de autores estranxeiros e tamén obras da súa propia autoría. Para ese papel de tradutor, Cunqueiro desdoubrouse en ocasións baixo pseudónimos como Álvaro Labrada, Patricio Mor, Manuel María Seoane, S. Seoane, S.S. e outros. Pero, claro está, como autor ou

1 A edición manexada é a seguinte: CUNQUEIRO, Á.: *Galiciens Corbeau et Parapluies*, Arles, Actes Sud, 1992. Este título da versión en francés alude a dúas historias: *Penedo de Rúa* e *O paraugas Xacinto*. O tradutor Maspero manexou a edición en español de *La otra gente*; nestas páxinas, as referencias á tradución en español teñen como fonte a edición publicada por Destino, Barcelona, 1975.

2 Escritor e tradutor francés, creador da editorial que leva o seu nome, cunha longa traxectoria profesional. Ten traducido do español, do inglés ou do italiano. Entre outras, recentemente publicou traducións de Ruiz Zafón e Joseph Conrad.

como tradutor, con pseudónimo ou non, Cunqueiro sempre é Cunqueiro. Así e todo, mesmo cando Cunqueiro traduce a Cunqueiro, como autotradutor do galego ao español, e aínda sendo pai dos personaxes e dono das fabulacións, ten que asumir un código cultural esóxeno, aquel que vén imposto polo sistema da lingua de chegada. A crítica ten sinalado a difícil tesitura en que a recepción sitúa ao autotradutor: «Ás veces, como acontece no libro *La otra gente*, o Cunqueiro tradutor asume o papel de intermediario facendo de ponte entre dous universos referenciais diferentes». Dese xeito, comprenderase mellor o esforzo levado adiante por François Maspero ao ter que facer de ponte entre dous universos referenciais aínda máis distantes, o galego e o francés. Trasladar a obra de Cunqueiro, chantada nun país e nunha cultura propia, cara a un código lingüístico e cultural alleo, o francés, sen que mude a esencia orixinal, constitúe tarefa que esixe grande empeño e fidelidade na intermediación.

Lembrando a Saussure, as dificultades da tradución poden situarse principalmente en dous planos: o formal e o semántico. A expresión formal da creación literaria esixe ao tradutor uns coidados estéticos que xa son de por si un reto importante. No prefacio doutra tradución ao francés de Cunqueiro, en concreto, na tradución feita por Claude Bleton de *As crónicas do Sochantré* atopamos unha desacougante pregunta retórica formulada por Gonzalo Torrente Ballester: «Je me demande ce qu'une traduction peut conserver de sa langue simple et riche qui fourmille d'éléments visuels et possède en même temps une musicalité prodigieuse». Foi o propio Cunqueiro quen, ademais, puxo énfase na importancia da lingua, o material creativo que constitúe a razón última de toda a súa obra en galego:

As miñas invencións i as miñas maxias teñen, nembargantes, un senso máis fondo, por riba e por baixo do que eu fago. Eu quixen e quero que a fala galega durase e continuase. Porque (...) a duración da fala é a única posibilidade de que nós duremos como pobo. Eu quixen que Galicia continuase, i ó lado da patria terrenal, da patria que son a terra i os mortos, hai esta outra patria que é a fala nosa³.

3 Do discurso pronunciado por Cunqueiro o 26 de abril de 1980 na homenaxe que se lle tributa en Vigo con motivo da publicación do volume I da súa *Obra*

Polo tanto, a vontade estilística da tradución literaria de Cunqueiro supón un compromiso ético, ademais de estético.

Noutro plano, o plano conceptual ou semántico, aínda que a literatura sempre é arte formal, literatura, non deixa de ter interese a análise propedéutica da obra literaria como recreación dun microcosmos no que é doado achar fontes de coñecemento sociolóxico, etnográfico e antropolóxico. Achégase desde esta beira unha análise da tradución que focaliza en especial o contido semántico do texto fonte, complementada co tratamento da tradución como comunicación centrada na comprensión e na recepción do texto. Segue esta perspectiva, en boa medida, a conceptualización formulada polo teórico Peter Newmark, para quen no traballo de tradución ética e estética, comunicación e significado, van da man. Citando a Keats: *Beauty is truth, truth beauty*. A beleza é a verdade, a verdade é beleza. A tradución ao francés dos textos de Cunqueiro esixen a erudición dun científico, a habilidade dun bo tradutor e a arte dun literato, conforme a suma da tarefa multifacética da tradución proposta por Newmark, a tradución como ciencia, a tradución como habilidade e a tradución como arte.

Nos relatos de *Xente de aquí e de acolá* atópase unha frondosa selva de termos e expresións de natureza xurídica. É neste texto literario e neste campo semántico nos que se centra esta proposta de análise contrastiva. A inserción de nocións propias da linguaxe tecnolectal xurídica, polo xeral allea ao máis convencional xénero literario de ficción, é un feito que xa merece ponderación, tanto dende unha perspectiva estética como funcional. Abraia neste eido o cumprimento coñecemento que demostra Álvaro Cunqueiro desas fórmulas xurídicas que emprega con tanta profusión como acerto. Na comparación do orixinal coa tradución en lingua francesa salienta mellor aínda esta notoria presenza, cuantitativa e cualitativa.

Cómpre termos en conta que a transposición idiomática de fórmulas tecnolectais require en moitos casos de especiais adaptacións culturais. Entran en xogo, a maior gloria do tradutor, expresións xenuínas do *modus vivendi* dun pobo —culturemas— que dan conta de nocións culturais sen doado ou sinxelo acomodo nunha estrutura semántica e pragmática de diferente contorna. Dous códigos

completa e a inauguración dunha rúa que leva o seu nome.

lingüísticos —galego e francés—, e dous sistemas xurídicos —galego e francés— poderían abrir unha fenda interlingüística e intercultural que ameazase de ruína a obra de tradución entre dous textos *a quo* e *ad quem*, mais François Maspero foi quen de levantar con ciencia, habilidade e arte, por medio de *La otra gente*, unha ponte de *Xente de aquí e de acolá* a *Galiciens Corbeaux et Parapluiés*.

Imos reparar en primeiro lugar nalgúns exemplos de adaptación. A realidade na que se producen os relatos de Cunqueiro non é a mesma que a dos textos da autotradución ao español e da tradución ao francés. Isto provoca a necesidade de realizar na tradución do texto orixinal adaptacións a favor da intelixibilidade da súa recepción alén das fronteiras culturais de orixe. A lingua ten recursos para poder facer unha tradución máis literal ou, máis doadamente aínda, traducións palabra por palabra. Agora ben, esa posibilidade de trasvase interlingüístico non é o máis aconsellable cando por medio da transposición idiomática non se dá asemade unha transposición cultural. Daquela cómpre facer adaptación. É o caso, por exemplo, no que o detallismo da prosa narrativa do fabulador Cunqueiro para en datos de interese moi local que resultan insignificantes para o lector non galego e mesmo poden ser ruído na lectura. Ese detallismo tan querido do realismo fantástico do noso escritor aparece en *Somoza de Leiva* cando relata: «e que pra un abogado de Lugo coma Pepe Benito, ou de Madrid como Soto Reguera, non tiña precio». Nas versións española e francesa desaparecen os datos referentes aos topónimos de Lugo e de Madrid, así como os antropónimos: «para un abogado famoso» (Cunqueiro, 1975: 14); «et que ce chien aurait fait la fortune d'un maître du barreau» (Cunqueiro, 1992: 13). Desaparecen datos que poden ter significado referencial e valor nunha recepción literaria autóctona, pero que dificultan máis do que favorecen nunha lectura alóctona.

En *Mel de Vincios* conta o narrador:

Mel falaba en verso moitas veces, e días enteiros. Escribía crimes pra cegos (Cunqueiro, 1983: 174).

Mel parlait souvent en vers, et pendant des jours entiers. Il versifiait les faits divers (Cunqueiro, 1992: 36).

Reparemos en que desaparece por completo a referencia aos “crimes pra cegos”. Mais non se trata só dunha simple omisión, senón que aquí o tradutor mantén a congruencia interna do relato e se primeiro

di de Mel de Vincios que fala en verso, despois aponlle que versificaba “faits divers”, é dicir, ‘sucesos’. A alusión aos crimes para cegos de Cunqueiro —que se mantén literalmente na versión en castelán: “escribía crímenes para ciegos” (Cunqueiro, 1975: 36), esvaécese na tradución por mor dunha falta de coincidencia nas realidades extralingüísticas referenciais de que parten Cunqueiro e Maspero. Para Álvaro Cunqueiro esta sinxela alusión a “crimes pra cegos” doadamente evoca os carteis de cego, os que trataban dos ‘sucesos’ a que di o tradutor. Deixemos que sexa Isaac Díaz Pardo quen os lembre:

Ocorréuseme recordarme dos cegos que, cuns carteis debuxados coas secuencias dos crimes que eles cantaban nas feiras dos xoves en Santa Susana, me serviron de inspiración para facer uns cantos carteis de cego⁴.

Álvaro Cunqueiro habería ter en mente o cartel de cegos “Paco Pixiñas”, creado por Díaz Pardo xa en 1970. Outro cartel de cegos feito tamén por Díaz Pardo titúlase precisamente “O crimen de Londres”.

Ver Anexo, Fig. 1

Ver Anexo, Fig. 2

Figueiras de Bouzal é outro relato de *Xente de aquí e de acolá* adobiado con ensulla xurídica. O Figueiras, grande pleiteante⁵ que pasou toda a vida de avogado en avogado, morre estando no xulgado:

Un día adoeceu Figueiras, e foise nunhas horas, nas que tivo poucos intres lúcidos, o máis do tempo pasado en delirar, recitando as sentencias contrarias que recibira ao longo da dúa vida de litigante, e que as sabía de corrido (Cunqueiro, 1983: 185).

Figueiras tomba malade un beau soir, et il partit après

4 Alusión aos carteis de cegos de Isaac Díaz Pardo en «Os fracasos polo medio», publicado no catálogo da exposición “Isaac Díaz Pardo. Pinturas e fracasos”, Santiago, Xunta de Galicia, 2011.

5 Os castelanismos xurídicos (“pleiteante”, “abogado”, “herencia”...) presentes nestes relatos de Cunqueiro son consecuencia lóxica da hexemonía esmagante que ten daquela o castelán como lingua de instalación no eido da Xustiza.

quelques heures d'une fièvre qui ne lui laissa que quelques rares instants de lucidité, tout juste le temps de marmotter divers attendus, jugements et arrêts (Cunqueiro, 1992: 50).

Hai neste proceso de tradución unha adaptación do termo “sentenzas”. Estas “sentencias” do orixinal convértense na versión en castelán en “considerandos de sentencias” (Cunqueiro, 1975, p. 51) e na tradución francesa en “attendus, jugements et arrêts”. Maspero fai unha explicación do significado de sentenza que no sistema xudicial francés permite diferenciar na terminoloxía xurídica conforme a resolución xudicial proveña dun xulgado ou tribunal de segunda instancia (“arrêts”) ou non (“jugements”) e, ademais, emprega o termo específico “attendus”, a parte onde se conteñen os ‘considerandos’ da sentenza⁶, conforme o teor literal da autotradución de Cunqueiro.

Finalmente, un exemplo máis de adaptación imposto pola intraducible realidade extralingüística ofrécenolo o relato *Seixo de Parderrubias*. «Seixo era home de moita verba, e gostáballe de contar os pleitos, dente o comezo, cando a conciliación en Meira ou en Cospeito» (Cunqueiro, 1983: 226). A conciliación é unha actividade de resolución dun conflito que tenta atinxir unha transacción ou arranxo satisfactorio para as partes litigantes. A conciliación pode ter grande interese procesual, interrompe a prescrición e cando é intraprocesual e se realiza con avinza perante autoridade xudicial competente ten o valor de título executivo⁷. Cunqueiro sábeo.

6 Vid. PARRA GALIANO, S.: «La terminología como herramienta en la didáctica de la traducción jurídica (francés-español): el campo terminológico-conceptual de las resoluciones judiciales», en Gallardo Salvador (director), *Terminología y traducción: un bosquejo de su evolución*. Granada, Atrio, 2003, pp. 277-291. Nesta comunicación a autora clasifica as resolucións xudiciais francesas segundo a competencia e o tipo de órgano xurisdiccional (unipersoal ou colexiado) que a dita, diferenciando así “ordonnance” (‘auto’ ou ‘sentenza’), “jugement” (‘sentenza de órgano colexiado’) e “arrêt” (‘sentenza de órgano colexiado superior’).

7 O “acte de conciliation” regúlase nos arts. 127-131 do Code de Procédure Civile francés; trátase dunha figura diferente da conciliación do noso sistema xudicial. En certos litixios de orde civil, o xuíz pode designar un “conciliateur” ou “médiateur”, persoa encargada de atopar unha solución amistosa ao caso; o acto no que se fai este nomeamento chámase “procédure de conciliation”. No ámbito penal, utilízase o termo “médiation pénale”, e aplícase a infraccións leves como contenciosos, roubos de pouca entidade e sen violencia, danos menores, inxurias ou calumnias ... Require a iniciativa do Ministerio Fiscal.

Pero é pertinente tentar traducir esta enxurrada de información dun sistema xurídico cara a outro nun texto literario?

A resposta dada polo tradutor Maspero é a seguinte: «Seixo était fort bavard et il aimait raconter ses procès, qui étaient nombreux, depuis la justice de paix jusqu'à la cour d'appel de La Corogne et même la cour de cassation» (Cunqueiro, 1992: 107). A “conciación” do orixinal devén en “justice de paix”, afortunada correspondencia por razón de competencia material. Como a Seixo lle gustaba contar os preitos e era home de moita verba, suponse que os preitos remataban na “cour d'appel”, tribunal de segunda instancia, ou mesmo na “cour de cassation”, o que vén sendo, *mutatis mutandis*, o Tribunal Supremo do sistema xudicial español, instancia que xa empregara como equivalente Cunqueiro na súa adaptación: “Seixo era muy hablador, y le gustaba contar de sus pleitos, que fueran muchos, comenzando por la conciliación, hasta la apelación en La Coruña y en el Supremo” (Cunqueiro, 1975: 107).

Moitas veces a dependencia do sistema xurídico español pola falta dun modelo galego propio conleva tamén unha dependencia e mimetismo lingüístico. Así ocorre con castelanismos como “herencia”, “casarse” ou “picapleitos”, termo este último que no galego popular equivale a “avogado das silveiras”, e que no texto de chegada é traducido de dúas maneiras diferentes: “redoutable procédurier” no relato *Somoza de Leiva* e “redoutable maître ès chicanes” en *Seixo de Parderrubias*. En ambos os dous casos engádese o adxectivo redoutable (‘temible’), que recalca a intensidade da afección dos personaxes. Agora ben, en *Somoza de Leiva* estamos a falar dunha tradución literal na que o termo “procédurier” é a exacta equivalencia do termo *a quo*, tanto no sentido de ‘mal avogado’ como no de ‘persoa afeccionada a preitear’, mentres que a expresión “maître ès chicanes” resulta máis irónica, se se ten en conta que “maître” (do latín *magister* ‘mestre’) é o título que se dá en Francia aos avogados, procuradores e notarios; aínda máis, tamén é o tratamento que substitúe a “Monsieur, Madame”, cando se fala dos profesionais da lei ou cando hai que dirixirse a eles. Neste senso, a partícula “ès”, de uso estrictamente académico, aplicable a títulos universitarios como “docteur ès lettres, licence ès sciences”, unida ao substantivo “chicanes”, que é un termo peyorativo, pertencente a un rexistro lingüístico moi familiar, produce un efecto claramente paradoxal que enriquece a tradución do texto.

Por outra banda, a expresión “maître procédurier”, que aparece en *Figueiras de Bouzal*, retoma partes das dúas propostas precedentes para traducir “grande pleiteante”. É un magnífico exemplo de equivalente descritivo, dos moitos que ofrece esta tradución. “Procédurier” a secas, é tamén utilizado para trasladar “xurisperito”, que carece de connotacións irónicas ou subxectivas. A instalación do tecnolecto xurídico na linguaxe popular é un reflexo do maior poder de penetración castelanizadora pola solemne posición de dominio e o respecto reverencial cara ao mundo xurídico e xudicial. Mesmo “pleito”⁸, o máis abundante dos termos xurídicos recollidos neste *corpus* (10 ítems), castelanismo en vez de “preito”, non é sempre traducido da mesma maneira. Na meirande parte dos casos aparece como “procès”, un equivalente axeitado dende un punto de vista puramente conceptual: así en *Liñas de Eiris*, *Penedo de Rúa* (4 veces), *Figueiras de Bouzal* e *Seixo de Parderrubias*. En dous relatos nos que utiliza a palabra en plural o tradutor opta por “chicane”, termo xenérico e abstracto, de uso máis popular que “procès” e que engade unha valoración negativa:

Si Somoza andaba correndo cos pleitos dalgún veciño (Cunqueiro, 1983: 156).

Si Somoza andaba corriendo con los pleitos de algún vecino... (Cunqueiro, 1975: 14).

Imaginez que Somoza ait à régler quelque chicane d'un voisin (Cunqueiro, 1992: 13).

Nos derradeiros anos da súa vida, Mel retiróuse da menciña e adicóuse aos pleitos (Cunqueiro, 1983: 174).

En los últimos años de su vida, Mel se retiró de la medicina y se dedicó a los pleitos (Cunqueiro, 1975: 36).

Dans les dernières années de sa vie, Mel abandonna la médecine pour se consacrer à la chicane (Cunqueiro, 1992: 36).

8 A orixe da voz “preito” é o antigo provenzal *plait* (S. XI) ‘assembléa reunida para deliberar, fazer justiça; julgamento, causa’. Curiosamente, aínda que a lingua francesa mantén o termo “*plaid*”, da mesma orixe que “pleito”, como sinónimo de “procès”, non aparece en ningún caso “*plaid*” na tradución dos relatos de Cunqueiro feita por Maspero.

E soamente nunha ocasión Maspero se decanta polo termo “affaire”, sinónimo de “pleito” e de “proceso”, que neste contexto vén esixido estilisticamente por “de bornage”, locución que completa o seu significado mediante unha transposición gramatical ao mudar unha cláusula subordinada nun complemento de nome:

(...) que andaba aconsellando aos seus contrarios nun pleito que tiña por uns derregos (Cunqueiro, 1983: 227-228).

(...) que andaba aconsejando a los contrarios de Seixo en uno que tenía por unos lindes (Cunqueiro, 1975: 109).

(...) qui prodiguait justement ses conseils aux adversaires de Seixo dans une affaire de bornage (Cunqueiro, 1992: 108).

Abundando nos casos de diversidade de opcións para traducir un só termo, cómpre citar o castelanismo gráfico “abogado”, que se converte en “avocat” en case todos os textos⁹, tanto cando se fai referencia a un personaxe concreto: “son avocat” (*Penedo de Rúa*), “un avocat de La Corogne” (*Figueiras de Bouzal*), “un avocat de Lugo” (*Cando Penedo foi de caza*), como cando se recolle literalmente na expresión feita “d’avocat en avocat” (*Figueiras de Bouzal*). Notións como as de ‘avogado’, ‘mestre do foro’ ou ‘letrado experto’ acadan na versión final de Maspero semellante énfase por medio da expresión “maître du barreau”¹⁰.

Falando de avogados e preitos, non se pode esquecer que a litixiosidade derivada de cuestións de propiedade e posesión dunha terra moi esnaquizada polo minifundismo provocou a nosa xenuína desconfianza como pobo cara ao poder xudicial. Moitos refráns testemuñan esta visión popular:

9 Tamén aparece dúas veces a voz culta “letrado”, que coñede dúas traducións distintas: “letrado cruñés” (Cunqueiro, 1983: 186) e “letrado coruñés” (Cunqueiro, 1975: 51) convértense en “avocat de La Corogne” (Cunqueiro, 1992: 51) mentres que “discutir cos letrados” (Cunqueiro, 1983: 174-175) e “discutir con los letrados” (Cunqueiro, 1975: 36) correspóndense con “ergoter avec des hommes de la loi” (Cunqueiro, 1992: 36). O tradutor é fiel ao significado do concepto acudindo a termos non idénticos pero que reflicten a mesma realidade.

10 O termo “barreau” designa en principio o espazo, noutrora pechado cunha barreira, que está reservado ao banco dos avogados nos tribunais. Pero tamén pode significar ‘foro, tribuna’, ‘avogacía’ ou ‘Colexio de avogados’.

O labrador entre avogados está como a sardiña entre os gatos.
De teimosos e porfiados viven os avogados.

Tamén hai proverbios franceses que recollen unha realidade pouco amable con esta profesión, aínda que non fagan referencia ao mundo dos labregos, de tan diferente condición social aos nosos:

Il n'est bon avocat qui ne mente en plaidant.
Que tu sois battu ou content, ton avocat est toujours gagnant.

Como non podía ser doutra maneira, Cunqueiro fáise eco desta desconfianza; así, en *Penedo de Rúa*, o punto de partida do relato é o receo do protagonista fronte ao seu avogado:

Non te fies do teu abogado!, díxolle dende un chanto un corvo a Penedo, quen andaba sementando.

E precisamente Penedo desconfiaba do seu abogado, que lle parecía que parrafeaba algo coa parte contraria (Cunqueiro, 1983: 167).

Méfie-toi de ton avocat! avait dit le corbeau, penché sur une borne, à Penedo qui était en train de semer.

Or, précisément, Penedo avait quelques doutes sur la loyauté de son avocat, qui lui semblait faire un peu trop les yeux doux à la partie adverse (Cunqueiro, 1992: 26).

Nótese a correspondencia da expresión idiomática “faire les yeux doux” (que é mirar a alguén con agarimo de namorado) e “parrafear”, que conta entre as súas acepcións a de ‘conversaren das súas cousas un mozo e unha moza, en especial de amores’, manténdose con fidelidade na tradución a imaxe orixinaria. Curiosamente, esta idea desaparece da versión en castelán, xa que nela o avogado, sen máis, “tenía muchos miramientos con la parte contraria” (Cunqueiro, 1975: 27).

Ás veces, o tradutor suprime intervencións do narrador que podían supoñer unha valoración sobre os feitos “cousas que pasan” (Cunqueiro, 1983: 187), ou introducir informacións que desaparecen na autotradución e na versión francesa. Menciónanse aquí algúns fragmentos que inclúen termos relacionados co mundo xurídico:

(...) entre as súas páxinas, o parecer do letrado cruñés, que era favorable (Cunqueiro, 1983: 186).

(...) y un parecer de un abogado de La Coruña (Cunqueiro, 1975: 51).

(...) et glissa entre les pages la consultation de l'avocat de La Corogne (Cunqueiro, 1992: 51).

Nos derradeiros anos da súa vida, Mel retirouse da mención e adicouse aos pleitos. Tivo moitos e perdeu os máis. Aficionouse a andar polos despachos dos abogados. Iba de Oscos a Ribadeo a cabalo, pasando a escura Garganta. Inventaba servidumes... (Cunqueiro, 1983: 174).

En los últimos años de su vida, Mel se retiró de la medicina y se dedicó a los pleitos. Tuvo muchos, y perdió los más. Inventaba servidumbres... (Cunqueiro, 1975: 36).

Dans les dernières années de sa vie, Mel abandonna la médecine pour se consacrer à la chicane. Il eut beaucoup de procès et les perdit presque tous. Il inventait des servitudes... (Cunqueiro, 1992: 36).

Neste último exemplo, os datos xeográficos son quizais o motivo da omisión, ao seren pouco relevantes para a comprensión. As traducións tentan trasladar o peculiar mundo creado por Cunqueiro conservándoo o máis posible e suprimindo todo o que poida provocar confusión no lector non galego por exceso de datos.

No relato “Figueiras de Bouzal” danse outros dous exemplos de omisión ben diferentes:

(...) recitando as sentencias contrarias que recibira ao longo da súa vida de litigante, e que as sabía de corrido. (...) Pedíulle á muller que lle metese na caixa, que era seguro que morría, un Código Civil que tiña, e que fora dun escribano de Bretoña, e un parecer dun abogado (...) (Cunqueiro, 1983: 185-186).

... recitando considerandos de sentencias (...) le dijo a la mujer que no se alegrase, que era seguro que moría, y que le pedía que le metiese en la caja el Código civil, y un parecer de un abogado de La Coruña (Cunqueiro, 1975: 51).

(...) marmotter divers attendus, jugements et arrêts. (...) Il dit à sa femme qu'il savait qu'il allait mourir et lui demanda de mettre dans son cercueil le Code civil ainsi que la consultation d'un avocat (...) (Cunqueiro, 1992: 50-51).

As versións española e francesa suprimen, en primeiro lugar, unha explicación que daba ao lector máis datos sobre a teima do protagonista, pero que non achegaba nada novo. Non obstante, despois pasan por alto unha alusión ao dono anterior do Código Civil que fai referencia á Bretoña, é dicir, que fai supoñer que se trata dun Código francés; ao desaparecer esta información nas traducións, fica na versión francesa unha certa ambigüidade no tocante á fonte normativa do Código que se cita, aínda que o artigo escollido (*le Code civil*) parece indicar que se trata do francés¹¹, co que a omisión vén sendo tamén unha tradución máis exacta do que semellaba a primeira vista.

Tamén no relato “O segredo Don José” faise desaparecer unha expresión de protesta do personaxe Delfin cando lle conta o seu soño ao narrador:

E chegou o Estado e levóuse o caldeiro e as trébedes, e non me deixaba máis que os ósos da galiña. El hai dereito? (Cunqueiro, 1983: 190).

cuando llegó el Estado y se llevo el caldero y las trébedes, y sólo quedaron de muestra los huesos de la gallina (Cunqueiro, 1975: 57).

(...) l'État arrivait et emportait le chaudron et le réchaud: il ne restait que les os de la poule (Cunqueiro, 1992: 57).

Por outra banda, de xeito contrario, o tradutor Cunqueiro tamén é quen de intervir de novo como creador, engadindo máis datos ao texto de partida:

11 Chamado indistintamente “Code civil” ou “Code Napoléon”, quen encargou a súa elaboración para poñer fin ao réxime feudal, del dixo o escritor Stendhal: «en composant la Chartreuse, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil”. Dito polo mesmo Napoleón: “Ma vraie gloire n'est pas d'avoir gagné quarante batailles; Waterloo effacera le souvenir de tant de victoires. Ce que rien n'effacera, ce qui vivra éternellement, c'est mon Code civil”.

Morréu Figueiras, e foise ao outro mundo co Código nun bolso da chaqueta nova (...) (Cunqueiro, 1983: 186).

Murió Figueiras, y Gumersinda cumplió su última voluntad, metiéndole el Código civil en un bolsillo de la chaqueta nueva (Cunqueiro, 1975: 51).

Figueiras mort, Gumersinda exécuta ses dernières volon-tés, mit le Code civil dans une poche de son manteau neuf (...) (Cunqueiro, 1992: 51).

Confióuse co cura de Bretoña, e iste díxolle que aínda que se atopara o tesouro que cáseque non lle valía de nada, que o Estado tiña a teima de quedarse con todo. (Cunqueiro, 1983: 189).

Se confió Delfín con el cura de Bretoña, quien le dijo que aunque encontrara el tesoro, que no le valdría de nada, que ahora el Estado tenía la manía de quedarse con todo, o casi todo. (Cunqueiro, 1975: 56).

Il se confia au curé de Bretoña qui lui dit que même s'il trouvait le trésor ça ne lui rapporterait rien, car de nos jours l'État a la manie de tout prendre pour lui, ou presque tout. (Cunqueiro, 1992: 56).

Neste procedemento de explicación os novos textos reforzan, no primeiro exemplo, a importancia do personaxe de Gumersinda atribuíndolle a realización dos desexos de Figueiras, que no texto de partida se describían como feitos sen máis (sen suxeito; ou, mellor dito, sendo o suxeito o propio Figueiras, xa morto...) e achega un dato práctico, conseguindo un efecto máis realista. No segundo caso, as traducións acentúan a ironía da historia, engadindo unha opinión se cadra máis cunqueiriana cá orixinal.

Ao tratarse dunha tradución entre linguas románicas, moi achegadas, pódese producir un fenómeno de magnetismo dun termo do texto de orixe, por proximidade fónica, formal ou gráfica, dando lugar mesmo á aparición dos chamados “falsos amigos”. É o caso da palabra “interdito”, recollida na páx. 174, que corresponde a “interdicto” en castelán (Cunqueiro, 1975: 36) e a “interdiction” na versión francesa. A proximidade destes termos débese sen dúbida ao feito de teren a mesma orixe etimolóxica (lat. *interdictio*).

Agora ben, no noso sistema xurídico o interdito é un xuízo posesorio de carácter sumario, con varios obxectos segundo o pedimento: interdito de adquirir, interdito de recobrar, interdito de reter, interdito de obra nova e interdito de obra ruínosa. En francés non xurídico, “interdiction” significa “prohibición”. Como termo de dereito, aparece en 1690 na expresión “interdiction judiciaire”, que indica a acción de privar a unha persoa maior de idade da libre disposición e administración dos seus bens, así como o conxunto das medidas de protección tomadas en favor dela. Polo tanto “interdiction” corresponde a outra realidade diferente, o que no noso sistema xudicial se coñece como incapacitación, non “interdito”. A realidade xurídica equivalente ao termo galego é a “action possessoire” (con tres tipos segundo o obxecto: *l’action en complainte*, *la dénonciation de nouvel oeuvre* e *l’action en réintégration*). Cabe, pois, falar neste caso de tradución inexacta, feita desta maneira probablemente por mor do achegamento formal das palabras en xogo ou para evitar os termos franceses, excesivamente longos e técnicos, máis que por descoñecemento da realidade xurídica.

Tamén é moi interesante o emprego deste termo “interdito” no contexto seguinte:

Grande pleiteante, soñador de interditos, pasou toda a vida de abogado en abogado. (Cunqueiro, 1983: 185).

Gran pleiteante, soñador de interdictos, pasou toda a vida de abogado en abogado. (Cunqueiro, 1975: 51).

Maître procédurier, ne rêvant que d’interdictions et de sommations, il avait passé sa vie d’avocat en avocat. (Cunqueiro, 1992: 50).

Trátase neste caso dun vocábulo (“sommation”) engadido ao texto orixinario que conleva unha acumulación de voces xurídicas e reforza a evocación do mundo dos preitos no que se move o personaxe. De feito, a “sommation” é un requirimento, acto xudicial polo que se obriga a alguén a facer ou deixar de facer algo, pero nun senso máis técnico significa “citación xudicial”, xeralmente coa forma de carta certificada. A técnica de transposición empregada polo tradutor, na que o substantivo “soñador” cambia de categoría gramatical e convértese no verbo “rêver”, conleva a esixencia esti-

lística dun complemento múltiple, producindo o efecto de acumulación terminolóxica.

Neste mesmo ámbito do dereito non podía faltar no retrato social do mundo galego que pinta Cunqueiro a alusións ás herdanzas. O castelanismo “herencia” aparece directamente traducido ao francés polo termo “héritage” en dúas ocasións:

Pontes, que se chamaba Manuel, volvéu da Arxentina por mor dunha herencia (...) Pontes nunca se repuxo do golpe, iso que o Adolfo desapareceu e non tivo que soltarlle a parte que lle tocaba na herencia. (Cunqueiro, 1983: 159).

Pontes, que se llamaba Manuel, regresó a su aldea desde la Argentina a causa de una herencia (...) Pontes nunca se repuso del golpe, aunque al desaparecer Adolfo, tras comunicarle el suceso de la boda, se quedó con la parte de la herencia que le correspondía a su hermano. (Cunqueiro, 1975: 16).

Pontes, qui se prénommaît Manuel, était revenu de son exil argentin pour un héritage (...) Pontes ne s'en était jamais remis, même si en disparaissant, son coup fait, Adolfo l'avait laissé à la tête de la totalité de leur héritage. (Cunqueiro, 1992: 15-16).

A voz “héritage” fai referencia ao patrimonio (formado por dereitos, bens e as accións xudiciais que conlevan) deixado por unha persoa tras o seu falecemento e transmitido por sucesión. Agora ben, en francés existe outro termo, moi semellante a este, e mesmo emparentado con el etimoloxicamente, que é “hérédité”; designa a cualidade de herdeiro ou o dereito de adquirir unha herdanza, e utilízase na expresión “accepter/ refuser l'hérédité”. O tradutor decántase polo termo concreto “héritage”, máis suxeito á realidade do patrimonio, os bens materiais, que aos dereitos abstractos (“hérédité”) que aquel conleva.

Noutro caso aparece “legs” como equivalente a “herencia”:

Inventaba servidumes, herencias... (Cunqueiro, 1983: 174).

Inventaba servidumbres, herencias... (Cunqueiro, 1975: 36).

Il inventait des servitudes, des legs... (Cunqueiro, 1992: 36).

Aparentemente hai aquí un cambio de significado, xa que o “legs” equivale dende un punto de vista estritamente xurídico a “legado”, é dicir, a unha disposición a título gratuito feita nun testamento. Pero nun sentido máis amplo, que é o interpretado polo tradutor, pode significar tamén “herdanza”. Trátase pois dunha sinécdoque, figura estilística na que a parte substitúe ao todo, e que aquí podería considerarse como un procedemento de equivalencia funcional.

Semellante ao que acontece con “herencia” é o que se pode observar na tradución do concepto de “servidume”:

(...) con quen tivera un pleito por unha servidume de carro, e perdérao... (Cunqueiro, 1983: 165).

(...) con quien el señor Ramón tuviera un pleito por una servidumbre de carro, y lo perdiera... (Cunqueiro, 1975: 24).

(...) avec qui M. Ramón avait eu, à propos de certain droit de passage, un procès qu’il avait perdu... (Cunqueiro, 1992: 24).

Trátase dunha versión literal estrita, semántica e xuridicamente, na primeira ocasión en que aparece. A servidume, que consiste dun dereito real que limita o dominio dun predio en favor das necesidades doutro que pertence a outra persoa¹², pode ser de varios tipos, sendo un deles a servidume de paso. Nela obrígase ao propietario dun predio a deixar pasar por el ao propietario do predio veciño. Está regulada extensamente polo dereito civil de Galicia¹³; en Francia é o Code civil o que regula, dentro das “servitudes ou services fonciers”, a servidume en xeral, e o “droit de passage”, que é xustamente o termo escollido para traducir a expresión “servidume de carro”¹⁴. Aquí a

12 O art. 530 do Código Civil español fai esta definición: “A servidume é un gravame imposto sobre un inmovible en beneficio doutro pertencente a distinto dono. O inmovible a favor do cal está constituída a servidume chámase predio dominante e o que a sofre, predio servente”.

13 Lei 2/2006, do 14 de xuño, de dereito civil de Galicia (DOG 29 de xuño de 2006), arts. 82-94.

14 No Code civil suízo si se recolle o “droit de passage à char”, que debe ter a extensión sinalada pola lexislación do cantón e o uso do lugar («l’étendue que leur assignent la législation cantonale et l’usage des lieux»). A expresión “servi-

propiedade no uso da linguaxe literaria de Cunqueiro reflicte unha realidade que se adianta á regulación feita polo lexislador galego, e que tamén é descoñecida polo dereito civil francés, o que obriga ao tradutor a recorrer a unha adaptación que emprega unha expresión xenérica no canto do termo específico.

Unha opción para traducir textos de linguas achegadas pode ser o afastamento, escollendo precisamente os termos máis afastados da fonte orixinaria para evitar a literalidade e a aparición dos “falsos amigos”. É o caso de “sentencias contrarias” (Cunqueiro, 1983: 185), “considerandos de sentencias” na versión castelá (Cunqueiro, 1975: 51), que corresponde a “attendus, jugements et arrêts” (Cunqueiro, 1992: 50) xa comentado con anterioridade. O tradutor fai neste caso unha adaptación na que opta por unha serie de voces xurídicas que recollen en parte o significado do castelanismo “sentencia”.

Na nosa realidade tamén hai que ter moi en conta a Galicia emigrante, onde non son poucos os casos nos que hai que acudir a unha figura xurídica, a actuación “por poderes”, que permite facer negocios xurídicos sen a presenza física da persoa que exerce un dereito. Cunqueiro conta en *Pontes de Meirado* un caso de matrimonio por poderes:

(...) e mandoulle poderes a seu irmán Adolfo para que se casase con ela no seu nome, pro ao Adolfo gustoulle a moza, tiróu os poderes á barredura, e casóuse el mesmo coa calabresa (Cunqueiro, 1983: 159).

(...) le mandó poderes a su hermano Adolfo para que se casase con ella en su nombre (...) Pero a Adolfo (...) le gustó la novia de su hermano, tiró los poderes en la bolsa de la basura, y se casó él mismo con la calabresa (Cunqueiro, 1975: 16).

(...) il n'avait rien eu de plus pressé que d'envoyer à son frère Adolfo les papiers nécessaires pour l'épouser par procuration (...) Mais Adolfo (...) avait trouvé la fiancée de son frère à son goût, mis la procuration au panier et marié la Calabraise pour de bon (Cunqueiro, 1992: 16).

dume de carro”, ausente da citada Lei galega, figura tamén na Compilación do Dereito Consuetudinario Asturiano, onde a “servidumbre de paso con carro, con tractor y con multicultor” ten un ancho determinado (de 2,50 a 5 metros, “salvo costumbre del lugar”, según el art. 167).

A “procuracion” en francés designa ao mesmo tempo o poder (facultade que unha persoa dá a outra para que obre no seu nome) e o documento da autorización; “pouvoir” é sinónimo de “procuracion”, pero se o negocio xurídico que se fai é o matrimonio a expresión adoita ser “épouser / se marier par procuration”, recollida nesta versión. Esta voz “procuracion” está emparentada etimoloxicamente con outro termo que tamén aparece na tradución obxecto deste estudo: “le procureur”, que equivale ao fiscal (Cunqueiro, 1983: 174; Cunqueiro, 1975: 36), tal como recolle a versión francesa. É interesante o feito de que o sistema xudicial galego (tamén o español) se refira ao Ministerio público con esta palabra, “fiscal”¹⁵, referida orixinariamente ao sistema impositivo (sentido que segue a ter hoxendía), en tanto que na meirande parte dos países da nosa contorna utilízanse os derivados de *procurator*, e así temos “procurador” en Portugal, “procuratore” en Italia e “procureur” en Francia, Suíza e Bélxica¹⁶. Noutroira o termo “procureur” en francés designaba a persoa encargada de representar a outra perante os tribunais¹⁷.

Da análise comparativa entre o texto orixinal e as traducións dedúcese que non sempre se manteñen con equivalencia expresións con interese xurídico. Ás veces as novas versións neutralízanas, e noutros casos pasa xustamente o contrario. O relato *O segredo don José* amosa un procedemento no que a omisión da voz xurídica presente no texto de partida (“ate nun xuicio”) se equilibra coa introdución doutro termo, tamén xurídico, no parágrafo seguin-

15 Palabra que provén do latín *fiscus* ‘cesto para gardar os cartos’.

16 Nótase as diferentes opcións dos países americanos: en México e Arxentina o representante do Ministerio Público adoita chamarse procurador, mentres que en Chile e Colombia é fiscal. Para máis reviravoltas, na República Dominicana chámase procurador fiscal. En Perú diferénciase o fiscal do Estado, que é o acusador público no ámbito penal, e o procurador do Estado, quen actúa nas demais xurisdicións.

17 A escisión entre as profesións de procurador e a de avogado (este encargado da defensa, aquel da representación), remonta ao século XV. Os “avoués” (palabra que ten a mesma orixe que “avocat”) ou procuradores son instituídos nuna lei de 1791 para substituír aos “procureurs”, pasando este último termo a designar o representante do Ministerio Público. En Bélxica foi suprimida a profesión de “avoué” en 1968; no ano 1981 fusionáronse en Francia os “avoués” que actuaban ante xulgados de primeira instancia cos avogados; e a lei francesa nº 2011-94, do 25 de xaneiro de 2011, prevé a supresión da profesión de “avoué” nos demais tribunais a partir do día 1 de xaneiro de 2012.

te das traducións (“en un juicio”, “devant un tribunal”), acadándose así unha compensación na descrición.

Que o xastre era pequeno, podía probarse ate nun xuicio, que non sorpasaba a mesa a súa cabeza. A herba cobrialle os pes, pro Delfin tiña unha memoria de que lle pareceron patas de cabra, aínda que non se atrevese a xuralo (Cunqueiro, 1983: 189).

Que el sastre era pequeno, se probaba porque su cabeza apenas sobrepasaba el alto de la mesa. La hierba le cubría los pies, pero Delfin, aunque no podría jurarlo en un juicio, recordaba que el sastre tenía unas patas como de cabra (Cunqueiro, 1975: 55).

Le tailleur était petit, cela ne faisait pas de doute, puisque sa tête dépassait à peine la hauteur de la table. L’herbe lui cachait les pieds, mais Delfin croyait se rappeler, encore qu’il n’eût pu le jurer devant un tribunal, qu’il avait des pattes de chèvre (Cunqueiro, 1992: 55).

A esixencia dun coñecemento especializado da linguaxe xurídica no eido da creación literaria queda ben acreditado polo Cunqueiro tradutor e autotradutor e tamén por Maspero, quen ten que botar man axeitadamente de múltiples técnicas de tradución. Entre outras, e cando é preciso, o recurso ao cambio de categoría gramatical: a transposición. Acontece en casos como “soñador de interditos” (Cunqueiro, 1983: 185), “foi de testigo” (íd. 213), “un picapleitos que andaba aconsellando aos seus contrarios nun pleito ...” (íd. 227-228), que se converten mediante transposición, respectivamente, en “ne rêvant que d’interdictions et de sommations” (Cunqueiro, 1992: 50), “il était allé témoigner” (íd. 88) e “un redoutable maître ès chicanes, qui prodiguait justement ses conseils aux adversaires de Seixo dans une affaire ...” (íd. 108). Nos dous primeiros casos os substantivos “soñador” e “testigo”, tamén presentes na autotradución (Cunqueiro, 1975: 51 e 87), adoptan a forma dos verbos “rêver” e “témoigner”, e no último exemplo a solución é a oposta, xa que o verbo “aconsellar” “aconsejando”, (Cunqueiro, 1975: 109) trócase en nome (“conseil”). As necesidades do texto esixen unha ou outra solución conforme os casos.

Ao tratárense, en suma, de dúas realidades xurídico-políticas tan desiguais nas que se desenvolveron os procesos de creación e de tradución da obra, atópanse nocións xurídicas verdadeiramente intraducibles. Non se pode pasar por alto neste sentido a incorporación do termo orixinal galego “foro” dentro da versión francesa, recollido como préstamo tras reaxustar e adaptar o texto de Cunqueiro do xeito seguinte:

(...) envolvéuno nun xornal que traguía as bases para a codificación do Dereito Foral Galego (Cunqueiro, 1983: 187).

(...) lo envolvió en un periódico que, en la página tercera, precisamente, traía las bases para la codificación del Derecho foral gallego (Cunqueiro, 1975: 53).

(...) elle l’a enseveli dans un journal qui contenait justement, en page trois, un article traitant de l’harmonisation du droit communal et des foros galiciens (Cunqueiro, 1992: 53).

Agora ben, o Dereito Foral de Galicia, hoxe recollido na Lei de Dereito Civil citada anteriormente, é unha cousa e o “droit communal” é outra ben diferente. O adxectivo francés “communal” remite a “commune”, que significa concello; normalmente refírese a normas de ámbito local, e como tal dereito positivo en Francia está recollido no “Code des communes”. Este código regula basicamente a organización e o persoal ao servizo dos concellos, con disposicións aplicables a todos os concellos franceses e con disposicións particulares para certas “communes”. En Bélxica e máis en Suíza tamén hai “droit communal” neste senso puramente administrativo. Non ten nada que ver, pois, co Dereito foral galego, que recolle normas particulares de uso do país en materia civil (dereitos reais, contratos, sucesións e outros). Isto significa que a realidade xurídica galega non ten equivalencia exacta neste eido. Pero a tradución, así e todo, acada a súa meta, pois co préstamo “foro” traslada sen dúbida ao lector francés ao singular mundo das leis propias de Galicia, que é do que se trata.

Cunqueiro nos seus relatos emprega unha linguaxe sinxela, precisa, que recolle a realidade sen excesivos adobíos. Ás veces é moi complicado manter este trazo estilístico cando se trata de actuacións xudiciais que teñen pouco ou nada que ver co sistema legal francés. Poñamos como mostra estes parágrafos:

Mel foi a Oviedo cando se celebróu o xuício oral, e a xente aplaudiuno na Audiencia. Pasóu catro días en Oviedo, convidado pola acusación privada (Cunqueiro, 1983: 174). Mel fue a Oviedo cuando se celebró el juicio oral, y la gente lo aplaudió en la audiencia. Pasó cuatro días en la capital de Asturias, invitado por la acusación privada (Cunqueiro, 1975: 36).

Mel se rendit à Oviedo pour le procès et fut ovationné par le public du tribunal. Il passa quatre jours dans la capitale des Asturies aux frais de la partie civile (Cunqueiro, 1992: 36).

(...) cando vía ben, gracias a unhas gafas que lle recetara Gasalla en Lugo unha vez que foi de testigo a un xuício oral... (Cunqueiro, 1983: 212-213).

(...) cuando veía bien, gracias a unas gafas que comprara en Lugo de segunda mano, yendo de testigo a un juicio oral... (Cunqueiro, 1975: 87).

(...) du temps où il y voyait bien, grâce à des lunettes achetées à Lugo un jour qu'il était allé témoigner devant le juge de paix... (Cunqueiro, 1992: 88).

(...) estaba no xuzgado percurando a nulidade do testamento (Cunqueiro, 1983: 185).

(...) tenía en el juzgado una demanda, intentando la nulidad del testamento (Cunqueiro, 1975: 51).

(...) il venait de déposer en justice une requête en nullité du testament (Cunqueiro, 1992: 50).

Nos mesmos textos que nos ocupan contamos con dous casos nos que Cunqueiro fala directamente do concreto, do lugar onde suceden os feitos, “na Audiencia” e “no xuzgado”, indo sen máis ao práctico, aos datos materiais. Na tradución, pola contra, empréganse solucións que fan referencia as accións realizadas nestes sitios, co que implicitamente se mantén o dato e se achega tamén algo máis. Así: “fut ovationné par le public du tribunal” e “il venait de déposer en justice une requête”.

O traballo de tradución agocha sen dúbida numerosas horas de formación e documentación que pasan desapercibidas ao lector común. Reparemos noutro exemplo de uso de expresións técnico-xurídicas que non son doadamente traducibles e que esixen un estudo demorado nunha tradución coidada. O xuízo oral é no noso sistema unha fase do proceso na que, perante o xuíz ou tribunal, se practican as probas solicitadas polas partes, e admitidas, e que constituirán a base probatoria da resolución xudicial. No primeiro dos textos franceses substitúese a parte polo todo converténdoa en “procès”, xa que no sistema galo a estrutura do proceso é diferente, e así, o *Code de Procédure civile* regula a fase equivalente ao xuízo oral co nome xenérico de “administration judiciaire de la preuve”, sen máis. E no segundo dos textos tamén se podería dicir que a parte deixa o seu sitio á totalidade nun senso máis laxo, xa que os “juges de paix” franceses constituían unha instancia que coñecía de asuntos, de carácter civil preferentemente, de pouca entidade¹⁸.

Por outra banda, a acusación privada, exercitada polo ofendido nos delitos que só poden perseguirse a instancia de parte, como a inxuria ou a calumnia, non se corresponde exactamente coa “partie civile”, que en Francia é todo aquel que se considere danado por un delito e que se constitúe como parte coa finalidade de obter unha reparación pola vía civil, ao mesmo tempo que se desenvolve o proceso penal. Neste caso faise unha tradución de equivalencia funcional partindo de dous sistemas xurídico-procesuais diferentes.

Reparemos, por último, nun exemplo que supón un desafío para a traslación dunha referencia cultural especializada nunha tradución de prosa literaria:

(...) non me deu tempo a decirlle, no soño, onde tiña que ir a buscarme o Medina e Marañón, que o percisaba pra unha consulta... (Cunqueiro, 1983: 228).

(...) No me dio tiempo a decirle (...) y que tenía que ir a leerme un artículo y unas sentencias en el Medina y Marañón, que precisaba ese texto para unas consultas... (Cunqueiro, 1975: 109).

18 Estes xulgados desapareceron en 1958, sendo parte das súas funcións asumidas polos xulgados “de proximité” creados en 2002.

(...) Je n'ai pas eu le temps de lui dire (...) qu'il devait me lire dans le Medina y Marañón un article et plusieurs jugements dont je dois avoir connaissance avant de donner ma consultation (Cunqueiro, 1992: 109).

“O Medina e Marañón” é un libro que durante máis de sesenta anos foi o texto de referencia no Dereito español. Os seus autores (León Medina e Manuel Marañón) coescribiron unha serie de famosos compendios de lexislación¹⁹. Trátase, pois, dun manual ben coñecido por todos os xuristas e mesmo moitos preiteantes da época, pero naturalmente ignorado fóra. Maspero acerta mantendo esta referencia bibliográfica, española e especializada, porque a mención dos autores do libro achega datos abondos que permiten suxerir ao lector, francés e profano na materia, que se ha tratar dun libro (“lire”, “article”) de autoridade relativo ao Dereito (“jugements”). Deste xeito, o detallismo narrativo de Cunqueiro non sofre mingua.

* * *

En Mondoñedo, no San Xohán (sic) de 1971, Álvaro Cunqueiro asina un texto que se incorpora á edición de *Xente de aquí e de acolá* como un elocuente limiar que leva por título “Carta que o autor mandou ao Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba iste libro”. Nesa carta-prefacio fai Cunqueiro, entre outras reflexións de interese, unha declaración de intencións co seguinte teor literal: “Eu quero saber si el hai moita diferenza entre o vivo e o pintado, ou máis craro aínda: si estes de meu son ou non son galegos, e que é o que predicán do galego, si é que son dista nación”. Con similitudencia, Cunqueiro repite na súa autotradución esta mesma retórica. Pola contra, desta volta o tradutor francófono, quizais afastado dun máis que necesario sentimento de empatía, arrédase da perspectiva galega do autor mindoninense e achega unha tradución que neutraliza a concepción identitaria do orixinal. «Je veux savoir s'il y a de grandes différences entre la vie et la peinture, je veux savoir

19 “Leyes Civiles de España”, “Leyes Sociales de España”, “Leyes Penales de España”, “Leyes Sociales de España”, “Leyes Administrativas de España” e “Leyes de Hacienda de España”, publicados en edicións que van de 1902 ata 1964, moito despois da morte dos autores.

si mes personnages sont vraiment galiciens et, dans ce cas, ce qu'ils nous apprennent de la Galice». Onde o autor e autotradutor dixo e repetiu “nación”, o tradutor só di “Galice”. Sen máis comentarios.

Referencias bibliográficas

- BLANCO, L. (1990) *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: USC, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- CUNQUEIRO, A. (1983) *Obra completa*, Vigo: Galaxia.
- CUNQUEIRO, A. (1992) *Galiciens Corbeaux et Parapluies*, Arles: Actes Sud.
- CUNQUEIRO, A. (1992) *Les chroniques du sous-chantre*, Arles: Actes Sud.
- GARCÍA, C. et al. (1991) *Contribución ó léxico de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Real Academia Galega.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. (1990) *Álvaro Cunqueiro, traductor*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- NEWMARK, P. (1995) *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra.
- NICOLÁS RODRÍGUEZ, R. (1994) *Entrevistas a Cunqueiro*, Vigo: Nigra.
- PARRA GALIANO, S. (2003) “La terminología como herramienta en la didáctica de la traducción jurídica (francés-español): el campo terminológico-conceptual de las resoluciones judiciales”, en *Terminología y traducción: un bosquejo de su evolución* Gallardo, S. (dir.), Granada: Atrio.
- RODRÍGUEZ VEGA, R. (2000) “O galeguismo como préstamo léxico nas autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro”, en *Ensinar e pensar con liberdade e risco. Homenatge a Basilio Losada* (2000), Barcelona: Publicacións de la Universitat de Barcelona, p.p. 628-629.
- RODRÍGUEZ VEGA, R. (2002) “Un jardinero en la frontera: las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro”, en *Quimera: Revista de Literatura*.

ANEXO: imaxes

CARTEL DE CEGO
de
PACO PIXINAS
ROMANCI
de
ARISTIDES SILVEIRA
con ilustracións de
de canda de **YVES TROUSSER**
e un apoio de
CELSO EMILIO FERREIRO
MÚSICA DE
ISIDRO B. MAIZTEGUI
DINO PIRRO



1. Unha muller de maxilares...
Un pai e un fillo...
Unha muller de maxilares...
Un pai e un fillo...



2. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



3. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



4. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



5. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



6. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



7. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



8. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



9. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



10. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



11. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



12. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



13. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...



14. Un home e un animal...
Unha muller e un animal...
Un home e un animal...
Unha muller e un animal...

Fig. 1.

DÚAS DÉCADAS E TRES PLANOS DESPOIS: A EVOLUCIÓN DA FORMACIÓN EN INTERPRETACIÓN NA GALIZA

Robert Neal Baxter
Universidade de Vigo
jstefanlari@yahoo.com

[Recibido: 02/013/14; aceptado: 06/06/14]

Resumo

Co obxectivo de analizar a evolución da formación en interpretación na Universidade de Vigo ao longo de 20 anos, abrangendo 3 planos de estudos, tras un breve repaso das mellorías na infraestructura (laboratorios específicos), o presente traballo presenta unha serie de cálculos comparativos baseados en datos cuantitativos oficiais. Estabelécense dous tipos de análise: unha relativa aos outros grandes bloques temáticos (tradución, linguas e instrumental); e outra que traza a evolución do número de materias e horas de docencia dedicadas á interpretación, distinguindo sempre entre obrigatorias e optativas. Todo indica que a marxinalidade da interpretación se foi exacerbando ao longo dos sucesivos planos de estudos. Co fin de paliar as eivas detectadas, o autor fai unha proposta baseada na flexibilización da oferta de materias optativas para aproveitar o potencial de converter a Universidade de Vigo nun referente en interpretación, non só no norte peninsular, mais tamén en todo o Estado.

Palabras clave: formación, interpretación, marxinalización, evolución, planos de estudos.

Abstract

In order to analyse the evolution of interpreter training at the University of Vigo over the last 20 years, covering 3 different curricula, following a brief review of the improvements in the facilities (specific laboratories), this paper provides a series of comparative calculations based on official quantitative data. Two types of analysis are presented: a comparison of interpreting with the other main thematic blocs (translation, languages and instrumental subjects); and a second tracing the evolution of the number of subjects and teaching hours devoted to interpreting, always distinguishing between compulsory and optional subjects. The data clearly indicate that interpreting's marginal position has been exacerbated with each successive curricular change. In order to offset the shortcomings detected, the author makes a proposal geared to increasing flexibility regarding the range of optional subjects in order to harness the potential to convert the University of Vigo into an interpreting benchmark not only in the north of the Peninsula but in the whole of the Spanish State.

Key words: training, interpreting, marginalisation, evolution, curricula.

1. Introducción

A Universidade de Vigo é a única universidade na Galiza que ofrece estudos universitarios específicos de tradución e interpretación (T&I) e serve, ademais, de referencia para todo o noroeste da Península Ibérica, deste Asturias até León (véxase mapa en Baxter, 2014: 224), polo que a formación que se proporciona ten unha relevancia singular.

Xa transcorreron máis de 20 anos desde que a Universidade de Vigo abriu en 1992 as portas da carreira de T&I, pola que pasaron milleiros de estudantes e en que se sucederon tres planos de estudos moi diferentes. O curso 2012-2013 marcou o final dun ciclo completo na historia dos estudos de T&I na Universidade de Vigo, ao se extinguiren as antigas licenciaturas para deixaren paso aos novos planos do actual sistema de graos elaborados conforme ao *Libro branco* correspondente (ANECA, 2004).

Así, resulta oportuno botar a ollada atrás para comprobar como foron evolucionando os diferentes campos que compoñen

esta carreira universitaria destinada a formar profesionais da tradución e da interpretación, facendo especial fincapé nesta última, non só co simples afán de comparar e medir as mudanzas na compoñente da interpretación, mais tamén para indicar o camiño a seguir para a súa potencial melloría no cadro dunha eventual modificación do actual plano de estudos.

Cabe recalcar que durante este período se consolidou un profesorado especializado estábel nucleado ao redor dos tres primeiros profesores de interpretación, o que permite unha continuidade pedagóxica, xunto coa renovación que supón a incorporación paulatina ao longo do tempo de varios profesores novos con cadansúa especialidade e combinación lingüística e cunha destacada experiencia como intérpretes profesionais. Isto imprime un marcado carácter práctico á formación que se imparte nesta rama da carreira, chegando mesmo até a supresión da compoñente teórica no deseño do actual grao co fin de tirar o máximo proveito das sesións prácticas, dentro das limitacións existentes que se comentan de xeito pormenorizado a continuación.

Por outra banda, tamén hai que salientar as continuas mellorías efectuadas nas infraestruturas específicas destinadas á docencia das materias de interpretación, partindo dun único laboratorio inicial con 20 cabinas e un total de 24 postos de traballo (16 individuais e 4 duplas), totalmente remodelado e provisto de equipos dixitais, até a situación actual de 4 laboratorios dixitais dedicados exclusivamente á docencia da interpretación simultánea. Isto suma un total de 78 postos de traballo, ademais das tres cabinas duplas situadas no salón de actos, que se utilizan para prácticas, e dos tres laboratorios de linguas equipados con software específico para o ensino da interpretación consecutiva (72 postos en total). Esta dotación en equipamento específico sitúa a Universidade de Vigo á cabeza do Estado en canto a número de laboratorios e só por detrás da Universitat Autònoma de Barcelona en canto a total de cabinas, sabendo, para alén de máis, que nesta última universidade xa non se imparte a interpretación simultánea no grao (Baxter, 2014: 230).

O potencial da Universidade de Vigo é, pois, moi grande no que se refire á formación de intérpretes, o que vén avalado polo feito de moitos dos egresados exercerem hoxe como intérpretes profesionais, quer no mercado local, quer en institucións internacionais.

O obxectivo da presente investigación non é comparar ou avaliar os méritos dos diferentes planos que se sucederon no tempo, senón centrarse na presentación e análise da evolución da compoñente específica da formación en interpretación, tanto en termos absolutos (natureza das materias impartidas) como en termos cuantitativos relativos a respecto dos outros tipos de materias impartidas.

Antes de proseguir, resulta preciso expor as diferenzas esenciais que distinguen os tres planos que se sucederon no tempo. A organización dos dous primeiros planos é, no esencial, moi similar, ao tratarse en ambos os casos de licenciaturas. Mais, aínda así, existe entre estes dous planos unha diferenza fundamental que radica en que, no momento da reforma, se apostou por unha licenciatura de cinco cursos, no canto dos catro orixinais, cunha especialización a partir do cuarto curso, con itinerarios específicos de tradución e interpretación. Por outra banda, a estrutura do novo grao, que representa o terceiro plano de estudos actualmente vixente, é radicalmente diferente das anteriores licenciaturas, polo que, ao longo do traballo, resultou preciso modificar determinados aspectos (nomenclatura, cálculo do valor do crédito, etc.) para axustar os elementos do grao á estrutura das antigas licenciaturas co fin de os poder comparar entre si. Todos estes axustes serán debidamente comentados e xustificadas no seu debido momento ao longo do traballo. Finalmente, existen outras diferenzas estruturais que non se comentan, no entanto, ao non teren ningún impacto relevante sobre as análises elaboradas, como son, por exemplo, a estrutura en ciclos propia das licenciaturas ou o feito de determinadas materias seren anuais ou cuatrimestrais nas antigas licenciaturas, fronte ao actual sistema de materias exclusivamente cuatrimestrais no actual grao.

2. Metodoloxía

O presente traballo presenta unha serie de cómputos comparativos baseados en datos cuantitativos obxectivos procedentes de dúas fontes oficiais: os planos de estudos detallados, tal e como foron aprobados e publicados no Boletín Oficial do Estado (BOE), e os extractos dos planos de estudos publicados pola propia Universidade de Vigo.

Como se pode constatar ao longo do traballo, en varias ocasións resulta esencial cotexar estas dúas fontes para identificar as eventuais discrepancias, co fin de proporcionar unha visión o máis fiel posible dos estudos de interpretación tal e como se impartiron na práctica ao longo dos tres períodos obxecto de análise. No caso de detectar diferenzas salientábeis entre estas dúas fontes oficiais, o traballo ofrece unha presentación comentada de calquera punto de diverxencia.

Os datos presentados permiten establecer dous tipos de comparación en canto á evolución da compoñente interpretativa nos estudos de T&I na Universidade de Vigo: por un lado, unha comparación relativa a respecto dos outros grandes bloques temáticos que conforman a carreira; e, polo outro, un seguimento da evolución do número de materias e horas de docencia presencial específicas de formación en interpretación ao longo do período analizado.

Para a primeira análise foi preciso establecer unha diferenza entre os grandes ámbitos temáticos que conforman os estudos de T&I, partindo das seguintes catro categorías temáticas básicas, que resultan suficientes para este estudo:

- Tradución: materias especificamente de tradución escrita en calquera das combinacións lingüísticas e en calquera dirección.
- Linguas: materias relacionadas directamente coa docencia e perfeccionamento das diferentes linguas de traballo, sen elementos de tradución e/ou interpretación.
- Interpretación: materias especificamente de interpretación en calquera modalidade, combinación lingüística e dirección.
- Instrumentais: as restantes materias, entendidas como ferramentas para a tradución e/ou a interpretación, desde a terminoloxía e a informática até a documentación e a lingüística, pasando pola antropoloxía (segundo o plano en cuestión).

En ocasións resulta difícil asignar unha determinada materia a un campo ou a outro, como, por exemplo, no caso de materias de teoría da tradución que se poderían clasificar como materias de tradución ou como materias instrumentais. Con todo, estes casos son marxinais e non alteran en absoluto as proporcións globais tal e como se expoñen a continuación.

O traballo tamén establece unha distinción binaria básica entre as materias que debe cursar o conxunto do alumnado, sen distinguir entre materias obrigatorias e troncais no caso das antigas licenciaturas e formación básica no caso do actual sistema do grao, por unha banda, e materias optativas, que reflicten nun certo modo e até certo punto unha intención de especialización temática, pola outra.

En ocasións, o peso relativo do número de materias dunha determinada categoría non se corresponde coa repartición de créditos, posto que non todas as materias teñen o mesmo número de créditos. Sempre que for preciso e relevante, estas diferenzas tamén se sinalan no estudo no seu debido momento.

Non se computan nin os traballos de fin de carreira ou de grao nin as prácticas que contemplan varios planos por se poderen realizar dentro de calquera dos ámbitos acima referidos e, por tanto, escaparen ás posibilidades dunha análise realizada a partir das mesmas fontes oficiais.

3. Comparación dos planos de estudo

3.1 Primeiro plano

Licenciatura de catro cursos. Ano de comezo: 1992.

Relación completa das materias de interpretación impartidas¹:

Denominación	Cr.	Tipo	Técnicas ²
Técnicas de interpretación consecutiva B>A>B	9	OB	IC
Técnicas de interpretación simultánea B>A>B	9	OB	IS
Interpretación de congresos científico-técnicos B>A>B	6	OP	IS

3.1.1 Materias obrigatorias

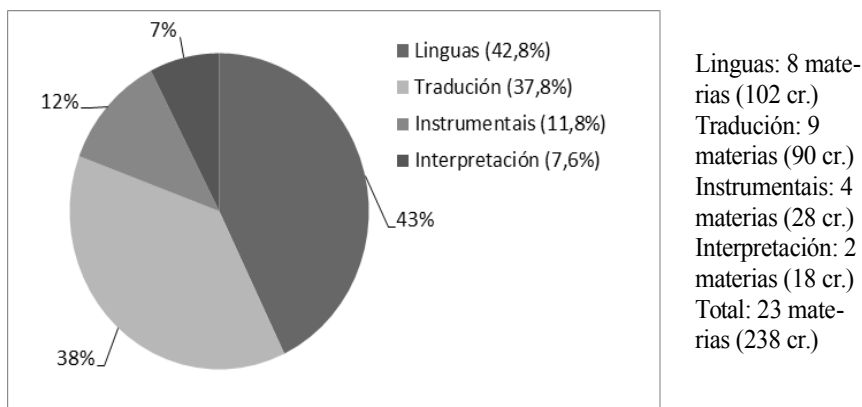
Coinciden *grosso modo* os datos publicados no BOE cos datos que recolle o extracto publicado pola Universidade de Vigo.

1 Segundo o extracto publicado pola Universidade de Vigo. Véxanse máis adiante as explicacións a respecto das discrepancias entre as materias que recolle este documento e a relación publicada no BOE.

2 Abreviaturas empregadas: IS = interpretación simultánea; IC = interpretación consecutiva; IB = interpretación bilateral.

En todo o caso, aínda que as porcentaxes de créditos e materias non sexan totalmente coincidentes entre ambos os documentos, estas diferenzas non alteran no substancial a repartición proporcional que se detalla a continuación e que se basea nos datos oficiais do BOE.

Fig. 1 Materias obrigatorias: porcentaxe de créditos por temática (lic. 1992. Fonte: BOE)



Constátase un enorme desequilibrio no número de materias de interpretación, con case 5 veces máis materias obrigatorias de tradución que de interpretación, o ámbito temático co menor número de créditos. A interpretación é claramente marxinal na formación básica que debe cursar o conxunto do alumnado.

Para relativizar, cabe recalcar, no entanto, que o bloque dedicado ao ensino e perfeccionamento das linguas resulta sobredimensionado, ao abranguer un abano moi amplo de linguas, nomeadamente galego (A), español (A), inglés (B, C), francés (B, C), alemán (C), portugués (C) e ruso (C)³.

3.1.2 Materias optativas

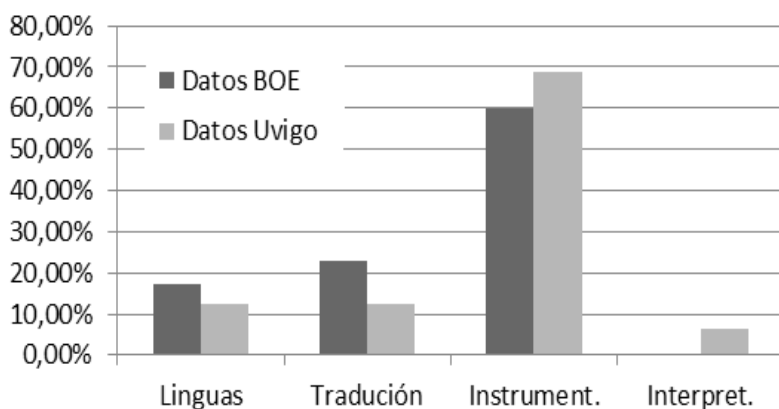
Neste caso existe unha diverxencia importante entre as dúas fontes de datos, con diferenzas salientábeis a todos os niveis (pro-

3 Coa excepción do ruso, que se deixou de impartir como lingua C, esta reflexión aplícase do mesmo xeito a todos os planos no que se refire á importancia que reviste este bloque temático nas análises.

porción de materias e créditos) e ausencia total de calquera materia optativa no plano publicado no BOE, a pesar da súa existencia real no momento da súa implantación efectiva.

En ambos os casos, as porcentaxes son idénticas ou moi similares tanto para o número de materias como para o número de créditos de cada bloque temático, polo que a seguinte gráfica só recolle os datos referidos ao número de créditos.

Fig. 2 Materias optativas: porcentaxe de créditos por temática (lic. 1992. Datos BOE e Uvigo comparados)



BOE

Linguas: 6 (cr. 36)

Tradución: 8 (cr. 48)

Instrumentais: 21 (cr. 126)

Interpretación: 0 (cr. 0)

Total: 35 (cr. 210)

UVigo

Linguas: 2 (cr. 12)

Tradución: 2 (cr. 12)

Instrumentais: 11 (cr. 66)

Interpretación: 1 (cr. 6)

Total: 16 (cr. 96)

Como se pode constatar, a pesar da inclusión dunha materia optativa, a formación en interpretación fica moi marxinal, non só en termos relativos, mais tamén en termos absolutos, isto é, o número total de créditos e materias que se poden cursar ao longo da carreira.

No entanto, cabe recalcar que, como xa ficou dito, mesmo nesta situación precaria e malia as evidentes limitacións, chegouse a formar varios intérpretes profesionais que levan tra-

ballando desde a primeira promoción no mercado local e tamén nas institucións internacionais, grazas, en boa medida, á docencia de orientación eminentemente práctica da modalidade simultánea como materia obrigatoria e optativa, xunto cunha preparación sólida na modalidade consecutiva.

3.2 Segundo plano

Licenciatura de cinco cursos. Ano de comezo: 2001. Relación completa das materias de interpretación incluídas neste plano. Nota: As materias marcadas cun asterisco non se chegaron a implantar⁴:

Curso	Denominación	Cr.	Tipo	Técnicas
4	Técnicas de interpretación consecutiva B>A>B	9	OB	IC
4	Técnicas de interpretación simultánea B>A>B	9	OB	IS
5	Interpretación consecutiva B>A>B	6	OP	IC
5	Interpretación simultánea B>A>B	6	OP	IS
5	Interpretación consecutiva C>A*	6	OP	IC
5	Interpretación simultánea C>A	6	OP	IS
5	Interpretación ante os tribunais B>A>B*	6	OP	IS, IC, IB
5	Interpretación nas institucións B>A>B*	6	OP	IS, IC
5	Interpretación simultánea de conferencias científicas e técnicas	6	OP	IS
5	Interpretación ante os medios B>A>B*	6	OP	IS, IC, IB
5	Interpretación nos servizos públicos B>A>B*	6	OP	IB, IC

Neste caso, a porcentaxe de créditos é ostensiblemente similar á porcentaxe de materias tanto no que respecta ás obrigatorias como ás optativas, con tan só diferenzas mínimas que non afectan a proporcionalidade global.

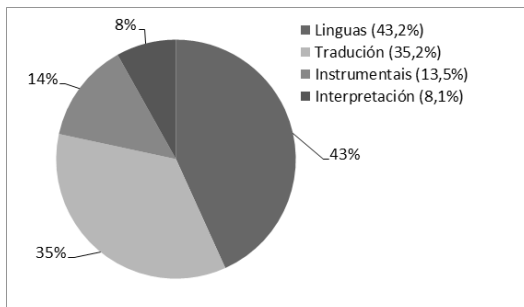
3.2.1 Materias obrigatorias

A proporción de tradución baixa lixeiramente fronte á

4 Cabe indicar que, malia manter a denominación 'Interpretación simultánea C>A', a materia coñecida con este nome neste plano constituía en realidade unha fusión con 'Interpretación consecutiva C>A', polo que na materia de 'Interpretación simultánea C>A' se impartiron tanto a modalidade simultánea como a consecutiva indistintamente.

interpretación a respecto das materias equivalentes do plano anterior, situándose agora en 4,35% (-0,62%) máis de créditos de tradución que de interpretación. No entanto, o desequilibrio segue a ser flagrante, e nin o número de materias obrigatorias nin o correspondente número de créditos de interpretación varían.

Fig. 3 Materias obrigatorias: porcentaxe de créditos por temática (lic. 2001)

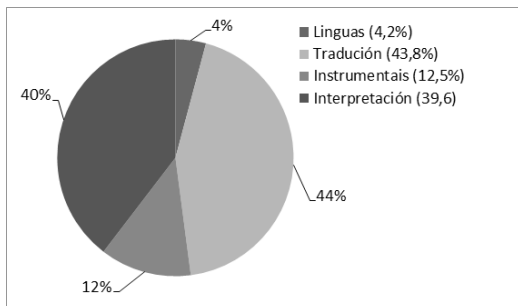


Linguas: 10 (96 cr.)
 Tradución: 9 (78 cr.)
 Instrumentais: 4 (30 cr.)
 Interpretación: 2 (18 cr.)
 Total: 25 (222 cr.)

3.2.2 Materias optativas

Para alén de incluír a maiores un curso completo –o terceiro– concibido en principio para os alumnos realizaren estadias no estranxeiro antes de iniciaren as especializacións, a novidade deste segundo plano a respecto da licenciatura anterior radica na creación de itinerarios específicos de tradución e interpretación no último curso. Así, o déficit de materias de interpretación no que respecta ás materias obrigatorias vese compensado, no caso do alumnado que escolla dedicarse a esta vía, polo número de materias optativas inicialmente previstas, que, segundo o publicado no BOE, abranguen un variado abano de campos temáticos. Esta intención explícita vese plasmada no seguinte gráfico:

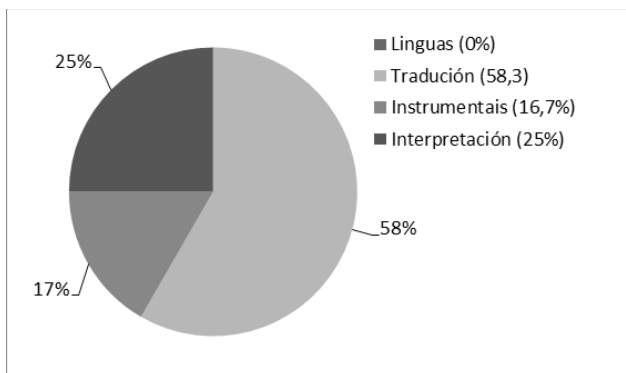
Fig. 4 Materias optativas aprobadas no BOE: porcentaxe de créditos por temática (lic. 2001)



Linguas: 1 (6 cr.)
 Tradución: 9 (63 cr.)
 Instrumentais: 3 (18 cr.)
 Interpretación: 9 (57 cr.)
 Total: 22 (144 cr.)

Porén, moitas das optativas específicas de interpretación, así como algunhas outras materias doutros bloques como, por exemplo, unha lingua D, non se chegaron a implantar por razóns loxísticas. Deste xeito, a oferta real e efectiva dista considerabelmente do previsto inicialmente, tal e como se pode observar no seguinte gráfico, que recolle as porcentaxes sen ter en conta as materias non implantadas:

Fig. 5 Materias optativas implantadas: porcentaxe de créditos por temática (lic. 2001)



Linguas: 0 (0 cr.)
 Tradución: 9 (63 cr.)
 Instrumentais: 3 (18 cr.)
 Interpretación: 4 (27 cr.)
 Total: 16 (108 cr.)

En suma, a situación real non cumpre coas intencións do plano tal e como fora aprobado no seu día, xa que, aínda que aumenta substancialmente o número de materias (de 1 a 4) e

créditos (de 6 a 27) de interpretación, segue a haber un desequilibrio importante a respecto das materias de tradución ofertadas, que rexistran unha porcentaxe máis de dúas veces maior.

3.3 Terceiro plano

Grao de catro cursos. Ano de comezo: 2010. Relación completa das materias de interpretación impartidas⁵:

Curso	Denominación	Cr.	Tipo	Técnicas
3	Interpretación de enlace B>A>B	6	OB	IB
3	Interpretación consecutiva B>A>B	6	OB	IC
3	Interpretación simultánea B>A>B	6	OB	IS
4	Interpretación consecutiva avanzada B>A>B	6	OP	IC
4	Interpretación simultánea avanzada B>A>B	6	OP	IS
4	Interpretación C>A	6	OP	IS, IC

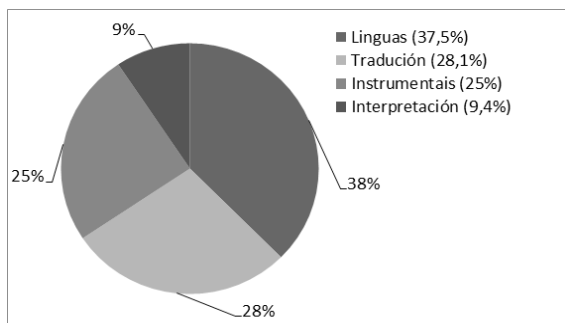
3.3.1 Materias obrigatorias

Aumenta o número de materias obrigatorias coa introdución da interpretación de enlace. Aínda así, non aumenta o número total de créditos (6+6+6 no caso do grao, fronte a 9+9 no caso das anteriores licenciaturas) e, debido á redución no grao do número de horas de docencia presencial por crédito en comparación coas licenciaturas (pasando de 10 a 8 horas por crédito), o número total de horas dedicadas á formación en interpretación rexistra unha mingua efectiva de 36 horas, pasando de 180 a 144 horas de docencia totais⁶.

5 Neste caso, todos os datos coinciden entre o publicado no BOE e as materias efectivamente implantadas, agás no caso da activación de determinadas combinacións lingüísticas (véxase máis adiante, Sección 3.3.2), que non afecta a oferta global de materias en cada bloque temático.

6 Este fenómeno está analizado máis polo miúdo na Sección 5.

Fig. 6 Materias obrigatorias: porcentaxe de créditos por temática (grao 2010)



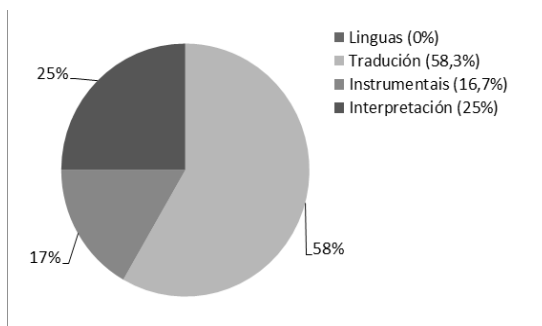
Linguas: 12 (72 cr.)
 Tradución: 9 (54 cr.)
 Instrumentais: 8 (48 cr.)
 Interpretación: 3 (18 cr.)
 Total: 32 (192 cr.)

3.3.2 Materias optativas

Aínda que, debido á baixada no número de materias e créditos de tradución, non hai mudanzas na proporción de materias optativas de interpretación (25%) fronte ás de tradución (58,3%) en comparación co plano da licenciatura anterior, o número total de materias ofertadas diminúe tamén en interpretación, pasando de 4 a 3 coa correspondente redución de créditos (de 27 a 18), o que se traduce nunha perda real de 126 horas de formación presencial.

Tamén cabe indicar que, a diferenza do que acontecía anteriormente, non todas as optativas de interpretación se ofrecen en combinacións con ambas as linguas A, de xeito que a interpretación de lingua C só se oferta en galego mentres que as restantes optativas de interpretación avanzada (consecutiva e simultánea) só se ofrecen en español.

Fig. 7 Materias optativas: porcentaxe de créditos por temática (grao 2010)

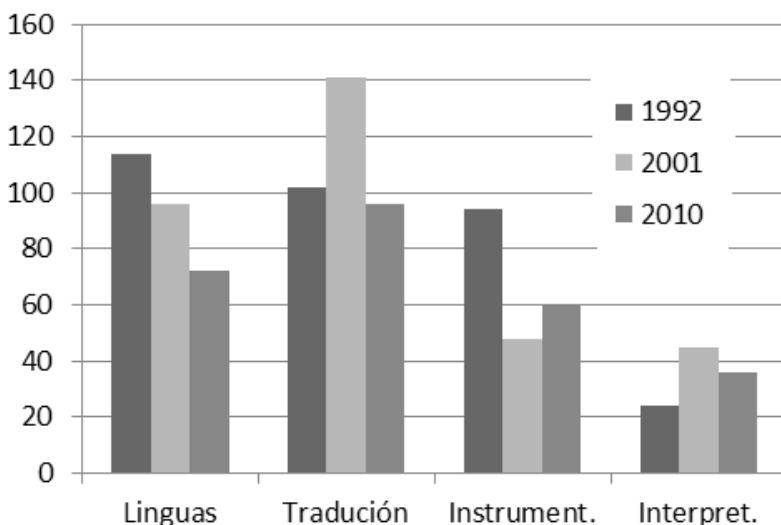


Linguas: 0 (0 cr.)
 Tradución: 7 (42 cr.)
 Instrumentais: 2 (12 cr.)
 Interpretación: 3 (18 cr.)
 Total: 12 (72 cr.)

Ofrecemos finalmente unha visión global de cada ámbito temático mediante a suma das materias obrigatorias e optativas en cada caso para obtermos así unha cifra aproximada da oferta total á que pode optar un/ha estudante que se queira dedicar á tradución ou á interpretación.

Utilizamos neste caso unicamente as cifras correspondentes á oferta real tal e como se implantou en cada plano e independentemente das intencións iniciais recollidas e publicadas no seu día no BOE. Incluímos por tanto a materia optativa de interpretación do primeiro plano de licenciatura (1992) que non figura no BOE, mais excluimos todas aquelas optativas de interpretación que nunca se chegaron a implantar no segundo plano de licenciatura (2001).

Fig. 8 Comparativa global: oferta de créditos totais (suma de obrigatorias e optativas)



1992
Linguas: 114
Tradución: 102
Instrumentais: 94
Interpretación: 24
Total: 334

2001
Linguas: 96
Tradución: 141
Instrumentais: 48
Interpretación: 45
Total: 330

2010
Linguas: 72
Tradución: 96
Instrumentais: 60
Interpretación: 36
Total: 264

4. Evolución relativa

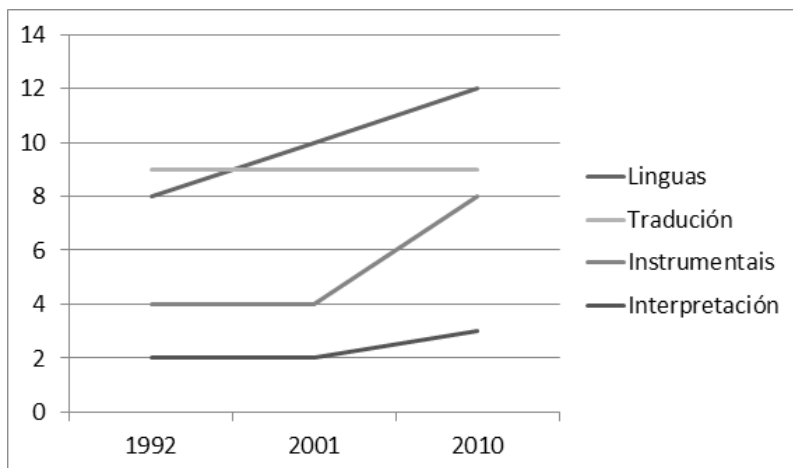
Para rematar, esta sección final analiza a evolución ao longo do tempo da oferta de materias obrigatorias e optativas en cada campo temático, así como a oferta total (suma de optativas e obrigatorias).

Para evitar distorsións derivadas da diferenza en valor do crédito entre as antigas licenciaturas (1 crédito = 10 horas presenciais) e o actual grao (1 crédito = 8 horas presenciais), e co obxectivo de homoxeneizar os datos e ofrecer unha visión máis fiel da situación, todos os créditos se expresan en termos de horas de formación presencial.

4.1 Materias obrigatorias: evolución relativa

A comparación da evolución do número de materias asignadas a cada campo temático (Fig. 9) parece mostrar que todos os campos, agás a tradución, experimentaron un aumento ao longo do tempo e que mesmo alcanzaron o seu punto máximo no actual grao, sobre todo no caso das materias de tipo instrumental. Esta primeira achega indica que mesmo o número de materias de interpretación aumentou en termos reais, o que tende a contradicir as análises anteriores. Este aparente paradoxo resólvese non obstante ao calcular o número de horas presenciais dedicadas a cada temática (Fig. 10) tomando en consideración o número de créditos e o valor de cada crédito.

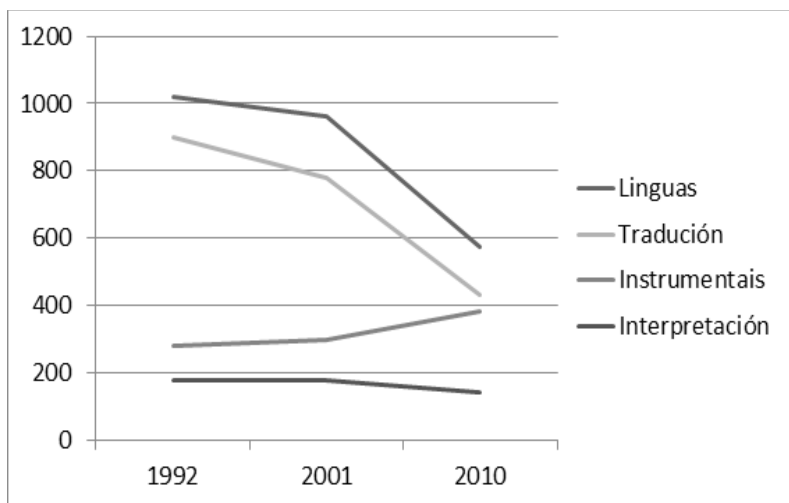
Fig. 9 Materias obrigatorias: evolución do número de materias por temática



	1992	2001	2010
Linguas	8	10	12
Tradución	9	9	9
Instrumentais	4	4	8
Interpretación	2	2	3

Vese aquí claramente como, unha vez expresado o número de créditos correspondentes a cada bloque temático en horas presenciais reais, o panorama muda radicalmente e revela un claro descenso en todos os campos agás as materias instrumentais. A baixada no caso da interpretación é menos pronunciada do que no caso da tradución, mais o impacto é maior se se toma en consideración que o punto de partida resulta moi inferior no caso da interpretación, o que supón que o número de horas dedicadas ao ensino obrigatorio de materias de tradución siga a ser, de lonxe, moi superior ao da interpretación.

Fig. 10 Materias obrigatorias: evolución do número de horas presenciais por temática



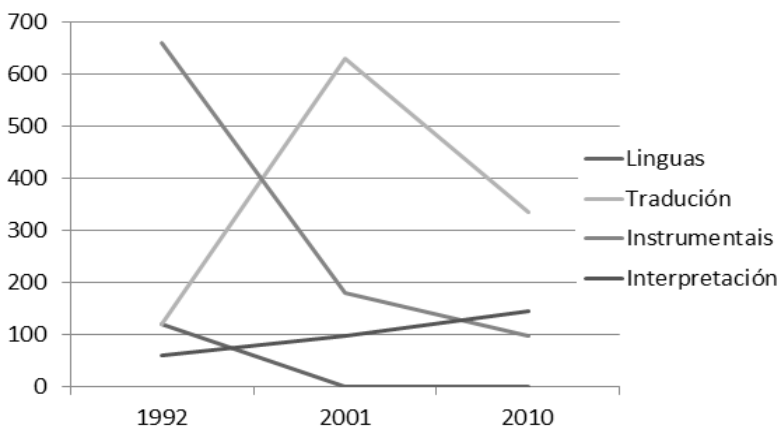
	1992	2001	2010
Linguas	1020	960	576
Tradución	900	780	432
Instrumentais	280	300	384
Interpretación	180	180	144

4.2 Materias optativas: evolución relativa

Como xa se indicou anteriormente, para establecermos unha comparación fiel da oferta real recollemos aquí os datos referidos exclusivamente a materias implantadas, independentemente, no seu caso, das previsións iniciais publicadas no BOE.

Neste caso, á diferenza das materias obrigatorias, o gráfico do número de materias é ostensiblemente similar (aínda que non de todo idéntico) ao gráfico correspondente ao número de horas presenciais. Polas razóns aludidas anteriormente recóllese aquí a evolución de cada campo temático expresado en número de horas de docencia presencial.

Fig. 11 Materias optativas: evolución do número de horas presenciais por temática



	1992	2001	2010
Linguas	120	0	0
Tradución	120	630	336
Instrumentais	600	180	96
Interpretación	60	270	144

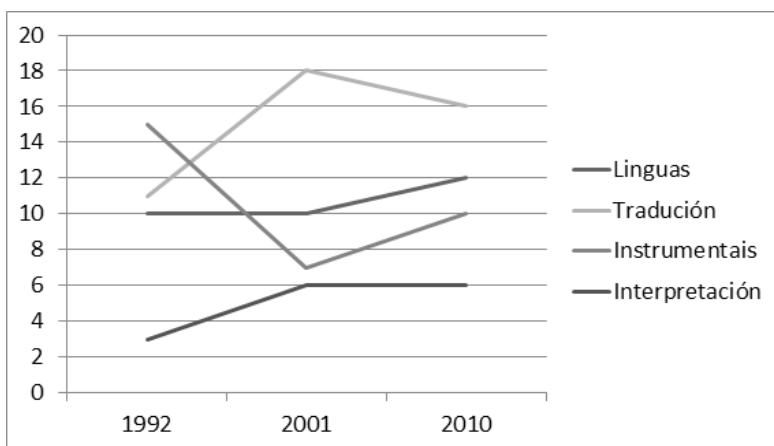
Constátase que o número de horas asignadas tanto ao ensino da tradución como da interpretación experimentou un auxe no segundo plano, seguido dunha caída similar en ambos os casos coa implantación do actual grao, aínda que en ningún dos casos descendeu até os niveis do primeiro plano da licenciatura (1992). Isto supón unha melloría global en termos reais

desde os inicios da carreira de T&I, aínda que o nivel actual se achegue máis aos niveis iniciais no caso da interpretación do que no da tradución.

4.3 Evolución relativa global

Como na análise anterior e co obxectivo de obtermos unha visión global da evolución da oferta total por campos temáticos, sumamos o número de materias e o número de horas de docencia correspondentes ás materias obrigatorias e optativas.

Fig. 12 Oferta total: evolución do número de materias por temática (suma de obrigatorias e optativas)

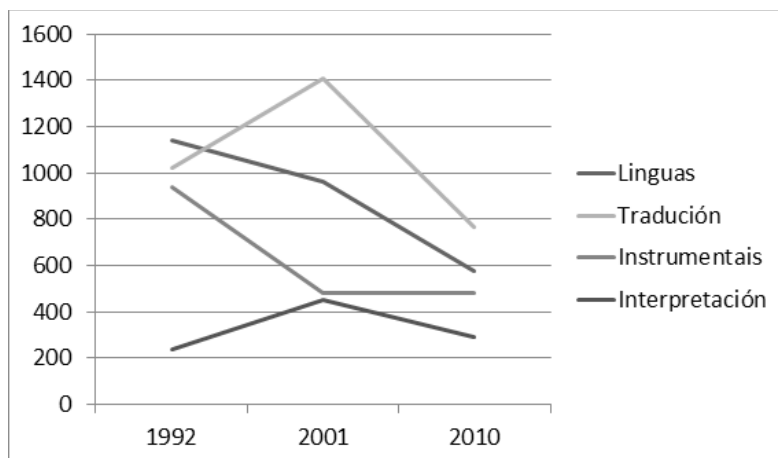


	1992	2001	2010
Linguas	10	10	12
Tradución	11	18	16
Instrumentais	15	7	10
Interpretación	3	6	6

O gráfico indica unha subida no segundo plano tanto no ámbito da tradución como na interpretación, seguido, no caso da tradución, dunha caída coa implantación do grao, mentres a interpretación se mantén estábel. No entanto, malia a melloría relativa na interpretación en canto ao número de materias totais ofertadas, a súa relevancia

segue a estar moi por debaixo non só da tradución, mais tamén dos outros ámbitos, o que indica que a súa situación marxinal segue inalterada en termos xerais.

Fig. 13 Oferta total: evolución do número de horas presenciais por temática (suma de obrigatorias e optativas)



	1992	2001	2010
Linguas	1140	960	576
Tradución	1020	1410	762
Instrumentais	880	480	480
Interpretación	240	270	288

Tal e como acontece no caso das materias obrigatorias antes comentado (véxase Sección 5.1, Figs. 9 e 10), o gráfico anterior (Fig. 12) ofrece unha imaxe distorsionada da evolución real da oferta total, o que esixe unha confrontación dos datos concernentes ás materias cos relativos ás correspondentes horas presenciais. Aínda que non experimentou variacións entre os planos segundo e terceiro, o número de materias de interpretación impartidas aumentou desde o primeiro plano, o que indica unha maior variedade temática, mais a cantidade de horas presenciais sufriu unha mingua substancial, o que revela unha menor profundación en cada materia/especialidade. Mentres esta diminución global de horas lectivas afecta todos os campos temáticos (agás as materias instrumentais), a situación vese unha vez

máis agravada no caso da interpretación como consecuencia do menor punto de partida inicial en canto ás horas de docencia, polo que esta disciplina fica dentro da carreira nunha posición claramente minoritaria que se acentúa máis aínda coa implantación do actual grao.

Mais a situación é aínda máis grave se se toman en consideración a flexibilidade dos antigos planos da licenciatura, especialmente o segundo, e as restricións do novo grao no que a combinacións lingüísticas se refire. Se ben no plano do grao cada estudante está limitado en canto á escolla de materias en función da súa combinación de linguas (A, B e C), polo que o cómputo total acima referido (Figs. 6 e 7) non muda, no caso das licenciaturas; pola contra, cada estudante podía escoller calquera optativa de calquera combinación lingüística, coa única restrición de que non podía cursar como lingua C a súa correspondente lingua B se xa completara as materias correspondentes. É máis, para obter o título de tradutor/a xurado/a da outra lingua A, o alumnado tiña que superar un determinado número de materias de interpretación nesta outra combinación coa súa habitual lingua B.

Para alén de máis, enténdese que, no caso do segundo plano (2001), tampouco se permitía que un/ha estudante cursase as materias optativas de interpretación noutra lingua B (inglés ou francés) como se tratase unha lingua C por tratarse dunha materia de especialización deseñada para afondar nas técnicas adquiridas nas materias obrigatorias.

Finalmente, cabe destacar que, se ben non resultaba posíbel cursar as materias de interpretación na lingua C en combinación tanto co galego como co español debido á fusión da docencia das dúas linguas A na práctica (aínda que computaban como materias e combinación diferentes, á diferenza do que acontece no grao, onde se ofertan determinadas optativas só en español e outras só en galego, tal e como foi referido acima), esta restrición só se aplicou nos últimos anos do plano de 2001, polo que non se contempla nos cálculos que seguen a continuación.

Así as cousas, a seguinte táboa indica a hipotética oferta total á que se podía acoller en teoría calquera estudante (tomando como exemplo a combinación de base inglés-galego), aínda que, na práctica, ningún/ha estudante, mesmo cursando créditos de máis, se valesse de todas as posibilidades ofertadas. Enténdese en todos os

casos que non se cursan as materias troncais doutras combinacións como materias optativas.

Plano licenciatura 1992

Materia	Tipo	Combinacións	Créditos
Técnicas IC	OB	ing-gal	9
Técnicas IS	OB	ing-gal	9
Congresos	OP	ing-gal	12
TOTAL			30

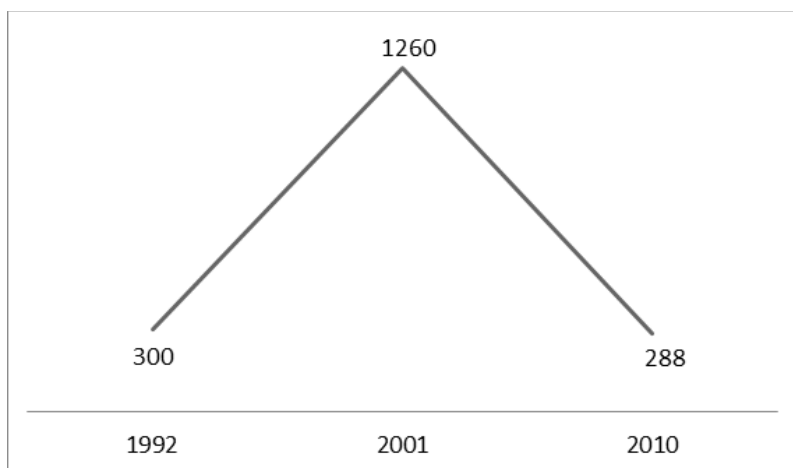
Plano licenciatura 2001

Materia	Tipo	Combinacións	Créditos
Técnicas IC	OB	ing-gal	9
Técnicas IS	OB	ing-gal	9
IC	OP	ing-gal ing-es fr-gal fr-es	24
IS	OP	ing-gal ing-es fr-gal fr-es	24
IS conferencias	OP	ing-gal ing-es fr-gal fr-es	24
Int. lingua C	OP	fr-gal fr-es al-gal al-es pt-gal pt-es	36
TOTAL			126

Materia	Tipo	Combinacións ⁷	Créditos
IB	OB	ing-gal	6
IC	OB	ing-gal	6
IS	OB	ing-gal	6
IC avanzado	OP	ing-es	6
IS avanzado	OP	ing-es	6
Int. lingua C	OP	ing-gal	6
TOTAL			36

Como resumo, o seguinte gráfico (Fig. 14) mostra a evolución da oferta total de horas de formación presencial en interpretación segundo os cálculos recollidos nas táboas anteriores:

Fig. 14 Hipotética oferta total en horas



5. Conclusións

Todos os datos indican que a formación específica en interpretación ocupa un lugar moi marxinal na carreira de T&I, mais ta-

⁷ Como xa se indicou, as optativas non están dispoñíbeis en combinación con ambas as linguas A (galego e español).

mén que esta posición se foi agravando ao longo dos sucesivos planos de estudos como consecuencia da diminución do número de horas lectivas obrigatorias e totais (incluíndo a oferta de materias optativas) dedicadas á docencia da interpretación. Se ben é certo que, coa implantación do novo grao, esta baixada afecta incluso de xeito máis pronunciado o campo da tradución, a súa incidencia é, aínda así, maior no caso da interpretación dado o punto de partida moi inferior en canto o número de horas de docencia.

Tamén cabe indicar que, aínda que durante o segundo plano da licenciatura (2001) se rexistrou un aumento salientábel na oferta de optativas tanto de tradución como de interpretación, grazas á creación de itinerarios específicos e á introdución dun curso completo adicional, as expectativas iniciais non se cumpriron na realidade, xa que nin sequera se chegou a implantar a metade das materias previstas.

Con todo, hai que recoñecer que, lonxe de resultar anómala, a situación marxinal da rama de interpretación dentro dos estudos universitarios de T&I constitúe a norma, tal e como recolle o propio *Libro blanco* (ANECA, 2004: 37 e 123).

De feito, existen universidades no Estado español que non ofrecen ningunha materia de interpretación dedicada á práctica de modalidades concretas e cuxa oferta se limita unicamente a materias esencialmente teóricas e/ou introdutorias. Así, menos da metade das universidades do Estado (véxase Baxter, no prelo) inclúen a modalidade de IS na categoría de materias obrigatorias, mentres que catro delas non ofrecen ningunha materia optativa de interpretación nos novos graos⁸.

Estes modelos de deseño curricular reflicten unha filosofía segundo a cal se entende que interpretación constitúe un ámbito de especialización que se debe desenvolver en cursos de posgrao. No caso da Universidade de Vigo, porén, tal opción fica descartada por

8 Universidades sen IS obrigatoria: Universidad Complutense (Centro de Estudios Superiores Felipe II), Universidad de Málaga, Euskal Herriko Unibertsitatea, Universidad Pontificia Comillas, Universidad San Jorge, Universitat de València. Universidades sen optativas de interpretación de ningún tipo: Universitat d'Alacant, Universidad de Córdoba, Universidad Pontificia Comillas, Universitat de València.

Universidades sen IS nin obrigatoria, nin optativa: Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad Pablo de Olavide, Universitat Pompeu Fabra.

dúas razóns principais: ante todo, porque, por motivos administrativos, non se chegou a implantar o *magister* de interpretación previsto, de forma que se se mantén a denominación Grao en Tradución e Interpretación debe manterse asemade un mínimo de formación suficiente en ambas as ramas; e, por outra banda, porque a experiencia ten demostrado que, mesmo dentro das limitacións existentes e grazas a un enfoque pedagóxico axeitado, é posíbel formar intérpretes profesionais en todas as modalidades (IB, IC e IS) ou, polo menos, ofrecer unha formación básica sólida nesta rama.

Así as cousas, a redución substancial de horas de docencia presencial fai que paire unha dúbida sobre a eficacia da formación en interpretación dentro do marco do novo grao. No entanto, as eivas e deficiencias detectadas poderían paliarse sen necesidade de grandes reestruturacións mediante a creación dunha especialización e co exercicio dunha maior flexibilidade no momento da escolla de materias optativas.

En primeiro lugar, pois, cabe indicar que a creación dun itinerario específico de interpretación encaixa perfectamente na concepción dos novos graos:

[...] los nuevos diseños de planes de estudios deberían plantearse la implantación de itinerarios de interpretación que [...] den cabida a esta demanda de los estudiantes [...]. Esta demanda, por otra parte, es conforme a diversos estudios de mercado que aconsejan una diversificación en los perfiles de interpretación (Collados Aís, 2007: 219-220).

De feito, xa existen nove universidades no Estado que ofrecen tales itinerarios, das cales tres ofrecen substancialmente menos materias e créditos específicos de interpretación do que a media das restantes universidades. A Universidade de Vigo, pola contra, sitúase encima da media neste respecto (Baxter, 2014: 230) e podería contar con máis créditos mediante unha flexibilización da oferta.

A flexibilización da oferta de materias optativas funcionaría do mesmo xeito que durante a segunda licenciatura, cando se instaurou co fin de paliar a falta de implantación de varias das materias especializadas de interpretación. Isto consistiría en permitir que o estudantado curse materias de combinacións lingüísticas dife-

rentes á súa propia combinación, o que multiplicaría o abano de posibilidades. Para efectivizar esta posibilidade ao máximo cabería tamén contemplar a opción de activar as combinacións que faltan, de xeito que se poida escoller todas as optativas de interpretación en ambas as linguas A (galego e español) e todas as linguas B (inglés e francés) e C (inglés, francés, alemán e portugués).

En definitiva, a aplicación dunha serie de mudanzas concretas que non alterarían no substancial a estrutura básica do actual grao, xunto co aproveitamento máximo dos recursos humanos e das infraestruturas específicas existentes, podería converter a Universidade de Vigo nun referente en materia de formación en interpretación, non só no norte peninsular, mais tamén ao nivel de todo o Estado.

Referencias Bibliográficas.

- ANECA. 2004. *Libro blanco. Título de grado en traducción e interpretación*. Madrid: Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA). [Dispoñíbel en liña: <http://www.aneca.es/var/media/150288/libroblanco_traduc_def.pdf>. Última consulta: 01/02/2014].
- BAXTER, R.N. 2014. 'Undergraduate Interpreter Training in the Spanish State: An Analytical comparison'. En *Sendeban* vol. 25, pp. 219-246. <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/651/261>>.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1992. *Resolución de 5 de noviembre de 1992, de la Universidad de Vigo, por la que se ordena la publicación del plan de estudios conducente a la obtención del título de Licenciado en Traducción e Interpretación*, N° 291 (04/12/1992). Madrid: Gobierno de España, Ministerio de la presidencia, pp. 41422-41431. [Dispoñíbel en liña: <<http://www.boe.es/boe/dias/1992/12/04/pdfs/A41422-41431.pdf>>. Última consulta: 01/02/2014].
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 2001. *Resolución de 19 de julio de 2001, de la Universidad de Vigo, por la que se ordena la publicación de los planes de estudio conducentes a la obtención de los títulos de Licenciado en Filología Inglesa, Licenciado en Filología Hispánica, Licenciado en Filología Gallega y Licenciado en Traducción e Interpretación, de la Facultad de*

Filología y Traducción del Campus de Vigo, Nº 198 (18/07/2001). Madrid: Gobierno de España, Ministerio de la presidencia, pp. 31168-31178. [Disponible en línea: <<http://www.boe.es/boe/dias/2001/08/18/pdfs/A31168-31213.pdf>>. Última consulta: 01/02/2014].

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 2010. *Resolución de 15 de octubre de 2010, de la Universidad de Vigo, por la que se publica el plan de estudios de Graduado en Traducción e Interpretación*. Nº 264 (01/11/2010). Madrid: Gobierno de España, Ministerio de la presidencia, pp. 91947-91952. [Disponible en línea: <<http://www.boe.es/boe/dias/2010/11/01/pdfs/BOE-A-2010-16736.pdf>>. Última consulta: 01/02/2014].

COLLADOS AÍ, A. 2007. 'La interpretación en la licenciatura de traducción e interpretación: perspectivas desde la especialidad de traducción'. En *Sendebarr* vol. 18, pp. 209-222.

UNIVERSIDADE DE VIGO. 1992. *Extracto Informativo dos Planos de Estudio*. Vigo: Servicios Informáticos de Xestión. [Disponible en línea: <http://webs.uvigo.es/guiasaidasprofesionais/htm/traduccion_e_interpretacion/lex/pl4_12.pdf>. Última consulta: 01/02/2014].

UNIVERSIDADE DE VIGO. 2001. *Extracto Informativo dos Planos de Estudio*. Vigo: Servicios Informáticos de Xestión. [Disponible en línea: <http://www.uvigo.es/opencms/export/sites/uvigo/uvigo_gl/DOCUMENTOS/relacions_institucionais/pl12_301411g.pdf>. Última consulta: 01/02/2014].

UNIVERSIDADE DE VIGO. 2010. *Grao en Tradución e Interpretación*. Vigo: Facultade de Filoxía e Tradución. [Disponible en línea: <<http://www.quequeresserdemaior.uvigo.es/grao3.html>>. Última consulta: 01/02/2014].

XÉNERO E POLÍTICA DE TRADUCIÓN NA CATALUÑA CONTEMPORÁNEA¹

Assumpta Camps
Universitat de Barcelona
a.camps@ub.edu

[Recibido 28/09/12; aceptado 15/03/13]

Resumo

Esta artigo ten como obxectivo o estudo dun caso específico dentro do sistema literario catalán dos últimos anos. Estamos a falar dun tema que concirne directamente a institución literaria e pon de manifesto o que podemos chamar «política de tradución». Centrarémonos no período de tempo que vai dende a transición política española a fin do século XX, que constitúe un período de tempo de 25 anos bastante homoxéneo. Por razóns de espazo, nesta ocasión só tomaremos en consideración a literatura italiana traducida ao catalán durante eses anos.

Palabras clave: tradución ao catalán, literatura italiana, política de tradución

Abstract

This paper aims at the analysis of one specific case within the Catalan literary system of the late years. We are speaking of a topic that concerns directly the literary institution and highlights what we call as 'translation policy'. We will focus on the time span covering from the Spanish politic transition until the end of the XX th. cen-

1 Tradución do castelán ao galego de Marta Araújo González e Beatriz Fariñas Garrote.

tury, which constitutes a quite homogeneous period of time of 25 years. Due to space, this time we will take under consideration only the Italian literature translated into Catalan during those years.

Key words: Translation into Catalan, Italian Literature, Translation policy

I.

Como xa comentei noutras ocasións, a tradución reviste importancia non só no estudo da recepción dun determinado autor ou da produción literaria noutra lingua, senón tamén para a análise da propia literatura meta ou de acollida, a un nivel tanto diacrónico como sincrónico. É dicir, na súa evolución interna así como nas directrices principais que esta amosa nun determinado período histórico².

Neste estudo propoñémonos analizar un caso concreto do sistema literario catalán dos últimos anos. Trátase dun tema que atinxe directamente á institución literaria e pon en evidencia un dos aspectos determinantes do asunto que aquí nos ocupa, aínda que a miúdo se obviase. Refírome ao que chamamos a “política de tradución”. Con tal propósito centrarémonos no arco do tempo que comprende dende a transición política ata o cambio de século³, período que constitúe unha unidade temporal bastante definida, inaugurada en 1975 coa morte de Franco e o conseguinte cambio político. Por outra parte, tomaremos en consideración tan só unha parte do sistema da literatura traducida en catalán, en concreto o que atinxe á literatura italiana, por motivos fundamentalmente de espazo. Con

2 Véxanse outros traballos meus, como, CAMPS, A. (1999). *La recepció de G. D’Annunzio a Catalunya. Traduccions i textos inèdits*. Barcelona: PAM; CAMPS, A. (1995). *La incidència dels gèneres en la traducció literària en català*, “Revista de Catalunya”, n° 95, pp. 109-117; CAMPS, A. (1998). *La littérature catalane en traduction*, en DIMIC & TOTOSY (eds.): *Comparative Literature Today: Theories & Practice*. Paris: H. Champion; e CAMPS, A. (2000). *La traducción literaria en catalán en la segunda mitad del siglo XX*, en *An Approximation to Contemporary Catalan Literature*. New Delhi; entre outros.

3 A investigación que se levou a cabo cobre un arco temporal que finaliza en 2002, e vincúlase ao proxecto de investigación “La traducción en la España contemporánea” (BFF2003-002216), que lle deu continuidade no proxecto FFI2009-10896, ambos os dous con financiamento ministerial, e coa investigadora principal, que en ambos os dous casos, é a mesma autora deste artigo.

este estudo contribuímos á liña de investigación que iniciamos hai anos neste campo, e que recollemos nos últimos tempos en múltiples publicacións.

Como dicíamos, un dos aspectos determinantes nos estudos de tradución, e que a miúdo se ignorou, fai referencia precisamente á fase previa á operación translaticia propiamente dita. Nesta fase, o elemento decisorio non é o tradutor ou tradutora, precisamente, senón a institución literaria, e máis concretamente unha parte da mesma: a responsable da decisión que determinará, ao fin e ao cabo, que se inicie ou se descarte a tradución dunha certa obra, dun/unha autor/a, ou ben dunha parte da obra de dito/a autor/a. A institución literaria, na súa complexidade e multiplicidade, que a miúdo non oculta as súas propias contradicións internas, é, nese sentido, responsable directa da política de tradución que se impón, en maior ou menor medida, nun determinado momento e contexto cultural, e acaba condicionando de maneira ineludible a imaxe dun/unha autor/a, tanto como a historia da tradución nun determinado contexto histórico-cultural. Nesta fase preliminar, será a institución literaria, e xa non o tradutor ou tradutora a cabeza visible (ou invisible) da operación translaticia que desembocará no produto literario —a tradución— que acaba saíndo ao mercado. É a institución literaria quen marca as directrices e toma as decisións fundamentais, as cales se presentan nese momento inicial do proceso baixo a forma da elección da obra que se vai traducir, aínda que a miúdo tamén se reflectirán máis tarde na tradución mesma.

Neste conxunto nin homoxéneo nin cohesionado que chamamos institución literaria hai que diferenciar varios “actores”: os responsables editoriais, os axentes literarios, a crítica literaria (que é de xeito habitual “militante”, e, como tal, moi pouco independente), a universidade, as institucións culturais gobernamentais (de carácter tanto consultivo como executivo), as asociacións profesionais relacionadas coa actividade editorial e a prensa (máis ou menos especializada, por desgraza cada vez menos), entre outros. Non é preciso dicir que non nos atopamos ante un colectivo único e con directrices unívocas, senón, moi ao contrario, ante un escenario onde a miúdo se desenvolven confrontacións entre os diferentes grupos culturais de poder, todos cos seus respectivos intereses en xogo, cando non se trata de verdadeiras batallas campais (polo con-

trol de certos sectores culturais ou, simplemente —aínda que tamén de maneira recorrente—, por multitude de cuestións de orde máis persoal, como envexas ou rivalidades varias). Tales loitas non sempre transcenden ao gran público a través dos medios de comunicación. A miúdo quedan soterradas e enmascáranse baixo discursos que pretenden considerar tan só a “validez” e “calidade literaria” das obras publicadas. O resultado, no caso que nos ocupa, é unha determinada política de edición e, máis concretamente, de tradución, que condiciona por motivos a miúdo non literarios, pero tampouco económicos, senón de xeito frecuente ideolóxicos —ou pretendidamente ideolóxicos—, o perfil dos autores e obras traducidos nunha determinada época, e a imaxe que deles se ofrece ao público lector do momento. Aspectos fundamentais deste proceso previo á tradución propiamente dita afectan, polo tanto, á historia da tradución resultante, e xiran arredor de nocións de carácter socioliterario fundamentais, como o canon e o repertorio literario.

Como a Teoría do Polisistema puxo de manifesto hai xa algúns anos, o conxunto da literatura traducida nunha literatura meta ou de acollida constitúe o chamado sistema da literatura traducida, onde importa tanto o que está traducido como o que non o está, así como tamén a colocación dentro do sistema das traducións realizadas, co seu potencial de difusión e impacto correspondente no contexto de chegada. Dito sistema atópase suxeito a un primeiro elemento de análise que xorde, precisamente, da decisión editorial e da elección da obra, entre o conxunto dos autores e autoras posibles e das obras publicadas no país de orixe. Neste contexto, a decisión, como apuntabamos, non obedece moi a miúdo a criterios de calidade literaria, xa que se pode apreciar de xeito claro que non son as mellores obras as que se acaban traducindo e impondo neste proceso de recepción. Ou polo menos isto non sucede nun primeiro momento na maioría dos casos. Algunhas das mellores obras conségueno ás veces anos máis tarde (quizais moitos anos máis tarde), de xeito que a súa recepción se produce nun contexto histórico-cultural moi diferente que as priva da verdadeira actualidade e que as sitúa nunha especie de “museo” composto pola continuidade acrítica dos “clásicos contemporáneos”. En efecto, como apuntabamos arriba, este proceso non se rexe realmente por criterios literarios, senón por leis sociolóxicas, socio-literarias e/ou so-

cioculturais, as cales resultan, non obstante, determinantes no estudo de toda historia da tradución.

II.

Un dos campos nos que máis se aprecian os efectos da política de tradución é o da chamada “escritura de mulleres” —para algúns, “literatura feminina”, aínda que nós rexeitamos tal denominación—, unha produción máis abundante do que se pensa e que segue sendo unha literatura bastante descoñecida. O que dicimos resulta válido, en liñas xerais, para a produción literaria dos diferentes países e linguas de orixe na historia da tradución no noso país. Non obstante, coa fin de acouatar o tema do noso estudo, imos considerar aquí este aspecto en relación coa literatura italiana escrita por mulleres, a que deu lugar a un subsistema moi reducido de literatura traducida no noso país.

En efecto, as escritoras italianas son aínda hoxe en día, en grande medida, unhas grandes descoñecidas no noso país, e a tradución das súas obras, de xeito esporádico e, sobre todo, moi recente, concéntrase de xeito maioritario na última década do século XX. Este descoñecemento é duplo: en parte, atinxe á colocación da obra destas escritoras no conxunto da produción literaria italiana contemporánea (un aspecto que se desprezou e se despreza aínda hoxe de xeito sistemático por parte dalgúns estudiosos dedicados a este tema, que teñen traballos que carecen de validez por tal motivo, na nosa opinión). E, en parte, deriva da maior ou menor relevancia das súas obras no conxunto da produción dunha determinada autora. No primeiro caso, observamos que se ignoraron autoras italianas sen dúbida importantes, a miúdo por criterios estritamente comerciais, mentres que se privilexiaron a outras autoras cunha calidade literaria moi dubidosa polo simple feito de seren éxitos de vendas en Italia. No segundo caso, en cambio, apreciase que a elección no conxunto da produción dunha determinada autora non sempre responde a criterios literarios, nin reflicte un coñecemento profundo da súa obra, senón que se impoñen outros condicionantes, producíndose, como resultado, importantes lagoas no repertorio, as cales, como ocorreu no pasado, cos anos (e décadas) ás veces vanse completando, polo menos de xeito parcial, cando unha autora consegue consolidarse, ou ben —desgraciadamente— no momento do seu falecemento.

Á marxe destas consideracións previas, non é preciso dicir que a situación do sistema literario catalán reviste unhas características especiais, que tiven a ocasión de tratar de xeito pormenorizado noutros momentos, tamén no que se refire á historia da tradución⁴. Refírome, evidentemente, ás peculiaridades intra-sistémicas do noso contexto literario e cultural en xeral e, máis concretamente, ás relacións entre a produción editorial (incluída a tradución) realizada en catalán e a realizada en castelán dentro do ámbito xeográfico catalán (é dicir, por parte de editoriais con sede en Barcelona, maioritariamente). Ditas relacións son, ao noso entender, de todo punto fundamentais para comprender as directrices e a evolución interna do noso sistema literario, e en modo especial para entender a política de tradución que se levou a cabo no período que aquí nos ocupa, sobre todo nos últimos anos. Non é preciso dicir que neste contexto son, e foron, decisivos algúns procesos recentes de fusións editoriais que se produciron nos últimos tempos no ámbito catalán e no peninsular, e, dun modo máis xeral, os cambios que se experimentaron nesta época polo sector editorial a un nivel internacional. Neste senso, obsérvase que nos últimos tempos tendeu a editar de xeito conxunto, por parte dunha mesma editorial catalá, a tradución en castelán e catalán dunha mesma obra, cunha duplicación da oferta que se ben conta con certas vantaxes comerciais, tamén presenta algúns inconvenientes. Esta situación pódese apreciar fundamentalmente no caso da tradución de obras que constituíron éxitos de vendas, ou ben que obtiveron algún galardón ou premio literario (por desgraza, cada vez máis dependentes de criterios propios da mercadotecnia, como sabemos). Sen dúbida, os acordos entre as nosas editoriais (que editan nunha lingua ou en ambas) e as italianas, no caso que nos ocupa, facilitou unha maior celeridade de recepción e o acurtamento dos tempos de tradución, reducíndoos a miúdo ao mínimo. Un feito, a dicir verdade, bastante común nos últimos anos, e polo cal se poden atopar varios lanzamentos simultáneos do orixinal (en Italia) e da tradución ou traducións (en Barcelona) dunha mesma obra.

4 Ademáis dos estudos citados na nota 1, véxase tamén CAMPS, A. (1996). *Pourquoi est-ce qu'ils n'ont pas traduit Zola?*, "Revue Canadienne de Littérature Comparée", nº 23, pp. 577 e ss.; e CAMPS, A. (2002). *Per a una història de la traducció de la narrativa del s. XIX en el món hispànic*, en: *Miscel·lània en homenatge a J. Molas*, Barcelona: Edicions i Publicacions UB, pp. 265-272; entre outros.

O estudo comparativo entre a tradución das autoras italianas contemporáneas en castelán e en catalán non deixa en moi bo lugar ao sistema catalán, ben sexa polo que atinxe á cantidade (en termos absolutos), como ben ás lagoas que se poden constatar, algunhas delas moi relevantes. Non obstante, hai que sinalar que este fenómeno se observa á marxe das consideracións de xénero, é dicir, apreciase no conxunto da literatura traducida producida en Cataluña nos últimos anos, como xa puxen de manifesto noutras ocasións⁵.

III.

Nas traducións ao catalán de literatura italiana escrita por mulleres que se realizaron nos últimos vinte anos podemos establecer catro grandes bloques:

– A literatura infantil, que ocupa un papel importante, aínda que a miúdo se viu pouco valorada, e está considerada como unha literatura “menor” no conxunto da produción literaria. Neste sector, as autoras seguen a ser maioritarias, feito que se reflicte nas traducións, aínda que este non é o conxunto máis abundante, nin en catalán nin en castelán.

– Os *best-sellers*: é o bloque principal pola abundancia de autoras e obras publicadas. Neste bloque incluimos unha certa produción de literatura que poderíamos denominar “reivindicativa”, e que constituíu recentemente éxitos de vendas en Italia.

– A produción narrativa, na que destacan, con diferenza, dúas autoras moi distintas: Natalia Ginzburg e Francesca Duranti. Non obstante, moitas outras permanecen nun discretísimo terceiro lugar. Sen dúbida, constitúe o bloque máis numeroso.

– As traducións de biografías e as de poesía sitúanse a unha grande distancia, dato que non é insignificante, pero é certo que a de poesía presenta grandes lagoas (enormes, atreveríamonos a dicir, se temos en conta a ausencia absoluta dalgunhas autoras de relevo no panorama italiano contemporáneo).

5 Véxase, por exemplo, “*La literatura italiana de la segunda mitad del s. XX y su traducción en ámbito hispánico*”, conferencia lida na “Università di Roma-La Sapienza” (maio de 2001), e publicada en CAMPS, A. (2002). *Estudis Literaris II. La recepció literària*. Barcelona: PPU.

No primeiro apartado, recordaremos as traducións, publicadas pola editorial La Galera, de Gina Basso, iniciadas en 1988, e reeditadas en 1991 e 1993⁶, bastante representativas respecto á tradución da autora ao castelán. En segundo lugar, a de Ginevra Bompiani, tamén dos anos 90⁷, e as de Bianca Pitzorno, que se dan a coñecer en 1997 e chegan ata este século⁸. Todas elas teñen tamén obra traducida ao castelán, e moi especialmente B. Pitzorno, que ten unha presenza nesta lingua que se pode considerar abundante dende 1989 (con ata sete edicións diferentes), dadas as circunstancias que comentabamos ao principio. Hai que engadir a este bloque dúas traducións de Susanna Tamaro (de quen trataremos máis adiante), que son de 1995 e 1996, coas que esta autora se deu a coñecer en España. Incluímoslas neste capítulo porque se trata de publicacións infantís⁹.

Sobra dicir que as traducións dos grandes éxitos de vendas ocupan o lugar máis destacado nesta lista. Neste apartado destaca por encima de calquera outra escritora —en termos absolutos—, a obra de Susanna Tamaro, que gozou dun éxito sen precedentes en Italia fai poucos anos. Á marxe de consideracións sobre a calidade literaria ou a validez das súas obras, que se viu moi discutida no seu país sobre todo dende algunhas posicións ideolóxicas, o certo é que Susanna Tamaro superou con creces todos os éxitos de vendas precedentes, situándose durante meses por diante de grandes nomes do panorama literario italiano, perfectamente consolidados no mercado, como por exemplo Umberto Eco, por citar tan só un deles. Este feito indiscutible, xunto coa repercusión que tivo a súa obra mesmo na vida cotiá

6 BASSO, Gina. (1988). *El coratge de parlar*, trad. Àlvar Valls. Barcelona: La Galera ("Cronos", nº 22). Reeditada en 1991 ("Cronos", 22) e 1993 ("Clip", 11).

7 BOMPIANI, Ginevra. (1996). *Via terra*, trad. de Anna Castells. Barcelona: Editorial Cruïlla ("El vaixell de vapor", nº 68), 2ª. ed.

8 PIZORNO, Bianca. (1997). *La casa de l'arbre*, trad. Beatriu Cajal. Barcelona: Editorial Barcanova ("Sopa de llibres", nº 9), 4ª. Reimpresión: 1999. PIZORNO, Bianca. (2001). *Clorofil·la del cel blau*, trad. Beatriu Cajal. Barcelona: Barcanova ("Sopa de llibres", nº 51).

9 TAMARO, Susana. (1995). *El cavaller molsut*, trad. Josep Julià. Barcelona: Grijalbo-Mondadori ("Tren eléctrico. Catalán", nº 9); e TAMARO. (1996). *El cercle màgic*, trad. Josep Julià. Barcelona: Grijalbo-Mondadori ("O tren eléctrico. Catalán", nº 10).

dos italianos (ata o punto de que algún concurso televisivo parafraseaba os títulos das súas novelas para aproveitar a estela do seu éxito) son, sen lugar a dúbidas, responsables da enorme cantidade de traducións e reedicións de Susanna Tamaro en catalán —por non falar do castelán— que proliferaron no noso mercado a partir de 1995. Cóntanse ata oito edicións distintas, coas súas sucesivas reedicións (nalgúns casos chegaron a 14). A diferenza do que apuntamos máis arriba, a tradución da obra de Tamaro ao catalán presenta unha característica que comparten de xeito habitual as traducións de *best-sellers*, e que consiste na edición simultánea en catalán e en castelán, a miúdo coincidindo no tempo coa publicación do orixinal (neste caso, en Italia). De tal modo que, incluso antes de que a autora entregue a versión definitiva da súa novela, xa se acordaron as traducións da mesma, cos conseguintes problemas que isto pode chegar a comportar no que atinxe ás revisións posteriores e ás variantes de autor.

A historia da tradución das obras de Tamaro viuse con frecuencia moi infatuada. Esta non segue a orde cronolóxica dos seus títulos, senón que foi a publicación de *Va' dove ti porta il cuore* o que actuou como catalizador que deu lugar a múltiples traducións publicadas con posterioridade (especialmente das súas obras anteriores, as cales pasaran case por completo inadvertidas). A partir dese momento, a tradución do conxunto da súa produción disparase e sucédense a gran velocidade publicacións orixinais e traducións, castelás e catalás da mesma. Un proceso que parece que se ralentizou ultimamente, en gran parte polos fracasos dos últimos títulos, incluída a recente edición da novela *Respóndeme*¹⁰.

10 Recollemos, a continuación, as traducións de S. Tamaro en catalán publicadas durante o período analizado: TAMARO, Susana. (1995). *El cavaller molsut*, trad. Josep Julià. Barcelona: Grijalbo-Mondadori ("Tren eléctrico. Catalán", nº 9), edición que xa comentamos máis arriba. TAMARO. (1996). *El cercle màgic*, trad. Josep Julià. Barcelona: Grijalbo-Mondadori ("El tren eléctrico. Catalán", nº 10), edición que xa comentamos máis arriba.

TAMARO. (1995). *Vés on et porti el cor*, trad. Assumpta Camps. Barcelona: Seix Barral (5ª. ed.). Reeditada en 1996, 1998, 2000 (hasta 14 ed.). Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1997.

TAMARO. (1996). *El cap als núvols*, trad. Josep Julià. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 58). Reedición en 1997 (3a. ed.).

TAMARO. (1996). *Per a una veu sola*, trad. Assumpta Camps. Barcelona: Seix Barral.

A situación é moi diferente no caso doutra escritora italiana, tamén autora de *best-sellers*. Referímonos a Oriana Fallaci, que conta con múltiples edicións en tradución castelá, pero cun só título traducido en catalán¹¹. Unha posible explicación deste feito pode atoparse na transformación que experimentou o mundo editorial catalán nos últimos anos. Se ben se observa nos últimos tempos unha tendencia clara a seguir as leis do mercado, no pasado foron prioritarias consideracións doutra índole. Fallaci non mereceu atención en catalán nas décadas anteriores, malia a súa indiscutible presenza no panorama italiano, e todo isto entendemos que aconteceu, de xeito fundamental, por dous motivos: porque era unha escritora (o índice de escritoras italianas traducidas ao catalán antes dos anos 90 é baixísimo, case inexistente) e en segundo lugar porque era unha escritora precisamente de *best-sellers*. Semella obvio o que se desprende da comparación entre Fallaci e Tamaro, escritoras que pertencen a dúas xeracións diferentes. Todo isto fala de xeito bastante claro do cambio producido neste sector nos últimos tempos, como tamén, por que non dicilo, dunha certa misoxinia latente e decote oculta, malia que moi arraigada en moitos ambientes editoriais cataláns. A situación, como dicíamos, cambiou nos últimos tempos de tal xeito que se pode chegar a falar dunha verdadeira inflexión no panorama editorial catalán en canto á presenza de mulleres (con obra propia ou tradución). Non entraremos a valorar aquí se a evolución foi para ben ou para mal porque, sen dúbida, levaríanos demasiado lonxe.

No apartado dos éxitos de vendas destaca nos últimos tempos unha certa literatura de reivindicación que gozou de condicións similares ás observadas a propósito dos *best-sellers*, como tamén dunha fama tan meteórica como efémera. Referímonos, por exem-

_____. (1997). *Anima mundi*, trad. Assumpta Camps. Barcelona: Seix Barral. Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1997.

TAMARO. (1999). *Tobies i l'àngel*, trad. Anna Cassassa Figueras. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 101).

TAMARO. (2001). *Estimada Mathilda, no veig el moment en què l'home es posi a caminar*, trad. Antoni García Santiago. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 166).

TAMARO. (2000). *Cap a casa*, trad. Antoni García Santiago. Barcelona: Empúries ("Biblioteca Universal Empúries", nº 140).

TAMARO. (2002). *Respon-me*. Barcelona: Empúries ("Narratives").

11 FALLACI, Oriana (1992). *Inshallah!*, trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Plaza & Janés. Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1992.

plo, á obra de Laura Cardella, e moi en especial a *Volevo i pantaloni*, título que se impuxo a comezos da década de 1990¹². Porén, autoras moito máis destacadas e recoñecidas en Italia como escritoras feministas, como por exemplo Dacia Maraini, por pór un nome, ignoráronse de xeito sistemático polas editoriais catalás malia a orixinalidade da súa obra e da súa presenza, bastante abundante en castelán, onde se contan ata oito edicións diferentes desta autora. En catalán, pola contra, Maraini só conta cun pequeno volume de poesías: unha obra, por certo, non moi representativa do conxunto da súa produción literaria. Por se isto non fose abondo, trátase dun volume que se presentou nunha edición de escasa difusión¹³.

A poesía é un xénero que gozou tradicionalmente entre nós dun público non moi extenso, mais fiel e moi interesado, o que propiciou, cando menos de xeito indirecto, a tradución de autores estranxeiros tanto como unha produción local sostida. Porén, no tema que nos ocupa ten unha representación escasa. Os baleiros e lagoas significativas no noso repertorio de traducións sorprenden, pois non só se refiren a nomes de escritoras italianas contemporáneas de relevancia como Merini o Rosselli, senón tamén outros nomes importantes de autores -homes- do panorama lírico italiano coetáneo, tan pouco representado en tradución que resulta ata penoso. Mais, retomando o tema que aquí nos ocupa, malia o título de Dacia Maraini que xa comentamos arriba, tan só podemos salienta outro título de Patrizia Cavalli publicado en 1987¹⁴, de difícil distribución no noso país, que pasou case desapercibido.

E que dicir da produción dramática? A presenza é insignificante case por completo, e o baleiro, absoluto, non xa respecto da escritura italiana realizada polas mulleres que se mergullaron no ámbito das tendencias dramáticas máis recentes, senón en calquera tendencia e

12 CARDELLA, Laura. (1990). *Volia dur els pantalons*, trad. Mercè Ubach. Barcelona: Columna edicions. Tamén consta como_. (1991). *Volia dur els pantalons*, trad. [Enric Fontvila]. Barcelona: Columna edicions ("Columna jove", nº 60). Reeditada en 1996. (1992). *El món de Laura*, trad. [Enric Fontvila]. Barcelona: Columna edicions.

13 MARAINI, Dacia. (1992). *Dones meves*, trad. Antoni Arca. València: Institució Alfons el Magnànim ("Poesía", nº 15).

14 CAVALLI, Patrizia. (1987). *Recull*, trad. Josep Ballester Roca. Alzira: Autor-editor ("La foresta d'Arana").

en calquera época. Mesmo no caso dunha figura que se impuxo nos últimos anos a nivel internacional, Dario Fo, cunha produción que, por certo, está presente de forma habitual nos nosos teatros e tamén no que atinxe ás traducións¹⁵, obsérvase que se omite sempre a Franca Rame, un nome que resulta ignorado por completo no ámbito catalán, a diferenza do que acontece en castelán.

A novela ocupa, sen lugar a dúbidas, o primeiro posto nas traducións editadas en Cataluña da literatura escrita por mulleres, e non só por mulleres. Son varias as autoras representadas neste apartado malia que, unha vez máis, o número non resiste a comparación co castelán cando nos topamos ante éxitos de vendas, como vimos máis arriba, e máis aínda se temos en conta que a miúdo son traducións publicadas en castelán por editoriais con sede en Barcelona. A selección, neste caso, resulta determinante: que autoras se publican?, con que criterios?, que obras desas autoras se dan a coñecer, en detrimento doutras, e por que motivos? Unha vez máis, é a institución literaria, no seu heteroxéneo conglomerado, o elemento determinante.

No conxunto das autoras de novelas e relatos que presentan obra traducida en catalán nos últimos anos, que é case como dicir na historia enteira da tradución ao catalán da literatura italiana escrita por mulleres, destacan, por diferentes motivos, dous nomes: Natalia Ginzburg e Francesca Durante. A primeira con tres obras¹⁶, unha delas fundamental no seu repertorio: *Lessico familiare*, traducida como *Vocabulari familiar*, e presente en catalán dende 1989. A segunda, con cinco títulos traducidos¹⁷ e presente dende o mesmo

15 FO, Dario. (1981). *Mort accidental d'un anarquista*, trad. Guillem-Jordi Gralls. Barcelona: Antoni Picazo. Reedición: Proa, Barcelona 1998. FO. (1999). *Misteri buffo*, trad. Josep Ballester. Alzira: Bromera ("Bromera. Teatre").

_. (1993). *¡Ací no paga ni Déu!*, trad. Empar Claramunt & Josep Ballester. Alzira: Bromera ("Bromera. Teatre", nº 7). Reeditada en 1997, 1998, 1999, 2000 e 2001.

16 GINZBURG, Natalia. (1989). *Vocabulari familiar*, trad. Mercè Trullén. Barcelona: Proa ("A tot vent", nº 280). GINZBURG. (1990). *La ciutat i la casa*, trad. Fina Figuerola. Vic: Eumo ("Narratives", nº 22).

GINZBURG. (1999). *Les veus del vespre*, trad. Esteve Farres Berenguer. Barcelona: Columna edicions-L'Eixample ("Espai de dones", nº 1). Reeditada por Columna edicions ("Col·lecció clàssica", nº 323), Barcelona.

17 DURANTI, Francesca. (1989). *Efectes personals*, trad. J. F. Mira. València: Eliseu Climent ("Narratives 3 i 4", nº 14). DURANTI. (1989). *El germanista*, trad. J. F. Mira. València: Eliseu Climent ("Narratives 3 i 4", nº 16). [Traducción

ano. No primeiro caso, trátase dunha data de recepción tardía sen dúbida, se nos detemos a considerar a traxectoria literaria da autora, o que sitúa a súa recepción en grande medida fóra do seu contexto cultural e histórico. O certo é que a súa tradución era case impensable antes da transición política por motivos de censura. Así e todo, a data do inicio da súa recepción resulta singularmente tardía, dada a vinculación de Natalia Ginzburg co mundo editorial italiano e deste co catalán. Mesmo hoxe non cremos que esta autora acadase o lugar que merece, cando menos respecto a outras autoras italianas e, sen dúbida, respecto a outros autores italianos da súa época. Como complemento ao elenco das traducións da súa obra narrativa, cabe mencionar unha tradución dunha obra dramática de Ginzburg publicada en catalán en 1999¹⁸.

O caso de Duranti é diferente como se poderá comprobar. A coincidencia na data de inicio entre as dúas autoras lévanos a lembrar, unha vez máis, a inflexión que comentabamos arriba no que atinxe ás directrices seguidas polo mundo editorial catalán en tempos recentes. A diferenza da de Ginzburg, a obra de Duranti sitúase nun contexto histórico e literario máis próximo ao da primeira aparición da obra en Italia, malia seguir sen resistir a comparación coa presenza da autora en castelán. No caso desta autora, a súa obra comeza a introducirse no ámbito catalán a finais dos 80 e comezos dos 90 en Valencia. Este interese do editor e do tradutor, moi vinculados entre si, semella ser pasaxeiro, xa que a partir de 1993 Duranti comeza a publicarse por parte da Editorial Cruïlla de Barcelona e tamén de xeito parcial na colección “Espai de dones”, é dicir, cun marcado carácter de xénero, que tamén deu a coñecer nos últimos tempos, en solitario ou en coedición, unha parte da obra de Ginzburg como vimos máis arriba.

de *La casa sul lago della luna*].

DURANTI. (1990). *Final felix*, trad. J. F. Mira. València: Eliseu Climent ("Narratives 3 i 4", nº 24).

DURANTI. (1993). *Última escriptura*, trad. Carme Arenas. Barcelona: L'Eixample ("Espai de dones. Col·lecció Contemporània", nº 15).

DURANTI. (1996). *Francesca*, trad. Gustau Raluy i Bruguera. Barcelona: Cruïlla ("Gran angular. Club", nº 16) [Traducción de *La bambina*].

18 GINZBURG, Natalia. (1997). *L'entrevista*, trad. Ignasi Roda Fàbregas. Barcelona: Asociación de Actores e Directores Profesionais de Cataluña ("Entreacte. Traduccions", nº 2).

Cando falamos de inflexión na política de tradución levada a cabo no contexto literario catalán mencionabamos as numerosas lagoas existentes no repertorio relacionado coa literatura italiana escrita por mulleres. Cómpre sinalar tamén algunhas presenzas mínimas, case testemuñais, de escritoras italianas que tiveron moito peso no panorama italiano pola súa abundancia de vendas, malia non gozar da mesma sorte no noso país, como a anteriormente mencionada Oriana Fallaci. Ou ben algunhas que tiveron un peso específico no panorama da literatura italiana da segunda metade do século XIX, se ben pasaron inadvertidas no noso país, ou simplemente ignoradas. É o caso de Elsa Morante, presente no elenco das traducións con só un título publicado en 1981, que non é, por certo, un dos máis representativos da súa abundante produción narrativa¹⁹. Outras, como Francesca Sanvitale, Lalla Romanò, Giuiana Morandini, Anna Maria Ortese ou Rosetta Loi, nin sequera constan nese elenco. E todo isto malia que algunhas destas autoras recibiron premios importantes en Italia e consolidáronse amplamente no panorama narrativo do país veciño. A situación non sorprende en absoluto, xa que se seguísemos os nomes de escritoras italianas que se fixeron un oco na historia literaria italiana noutras épocas, o baleiro no repertorio catalán é total: nin Matild Serao, nin Grazia Deledda, nin Maria Messina, nin Renata Viganò... Se se repasan eses datos, poderíase chegar a pensar que, en opinión das editoriais catalás, as italianas non comezaron a escribir ata antonte. Pódese estar máis ou menos de acordo coas autoras mencionadas por cuestións ideolóxicas, estéticas, políticas, etc. Pero o certo é que o silencio co que se pretendeu ocultar esta produción literaria fala de xeito ben claro da política de tradución que se adoptou en Cataluña, non xa no Franquismo, do que tradicionalmente se responsabiliza a censura, senón dende a Transición e ata épocas bastante recentes. Sen dúbida ningunha, isto evidencia a visión subalterna en que os responsables editoriais colocaron a produción literaria das escritoras italianas, e non só italianas, por certo, recentes ou non tan recentes. Ante este estado de cousas, non ten nin que dicir que a literatura infantil sempre resultou moito máis cómoda, tanto como os libros de cociña ou outras cousas do estilo.

19 MORANTE, Elsa. (1981). *La meva illa*, trad. Joan Oliver. Barcelona: Proa-Aymà, s.a. ("A tot vent", n° 110), 2ª. ed.

Como xa indicamos máis arriba, a maior parte desta escasa presenza literaria feminina concéntrase na década dos anos 90. Con todo, existen algunhas excepcións: as traducións de E. Morante (1981), N. Ginzburg e F. Duranti (ambas de 1989) xa citadas, e a tradución do *Quadern prohibit* de Alba de Céspedes, de 1985²⁰. Entre as restantes, recordaremos, por unha banda, a Carla Cerati, con dúas obras presentadas de xeito simultáneo en castelán e catalán²¹, e por outra banda, a Mariateresa Di Lascia²², Chiara Zocchi²³, Simona Vinci²⁴ e Patrizia Chendi²⁵ cun só título cada unha. Un elenco que, neste apartado como noutros, deixa no máis absoluto esquecemento nomes ben representados, porén, na tradución castelá, como Paola Capriolo, Giovanna Mantegazza, Melania Mazzucco, Dacia Mariani, Maria Bellonci ou Lidia Ravera, todas con varios títulos traducidos ao castelán. Ou Luisa Brancaccio, Rosanna Campo, Rosetta Loi, Anna Banti ou Isabella Bossi. Ou Guilia Fiorn, Nadia Fusini, Gabriela Giandelli, Gina Lagoria, Silvana La Spina, Matilde Serao, Maria Messina ou Sibilla Aleramo. Ou Francesca Mazzucato, Ana Maria Ortese, Pia Pera ou Beatrice Solina. Ou Serena Vitale, Maria Venturi, Elena Soprano, Michela Vuga ou Isabella Santa Croce ... e un longo etcétera.

IV.

Trátase, sen dúbida, dunha boa colección de nomes, de maior ou menor calado e peso literario, de maior ou menor persistencia no tempo, mais nin peores nin inferiores, falando doutros escri-

20 DE CÉSPEDES, Alba. (1985). *Quadern prohibit*, trad. Josep Miracle. Barcelona: Editorial Selecta-Catalònia ("Biblioteca Selecta", nº 514).

21 CERATI, Carla. (1995). *Lligams molt estrets*, trad. Francesc Miravittles. Barcelona: Muchnik ed. ("Novel·la")._. (1993). *La mala filla*, trad. Jordi Jané. Barcelona: Muchnik ("La finestra").

22 DI LASCIA, Mariateresa. (1996). *L'audàcia, el silenci*, trad. Carme Arenas. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 57).

23 ZOCCHI, Chiara. (1998). *Olga*, trad. Joan Casas Fuster. València: Eliseu Climent ("El Grill").

24 VINCI, Simona. (1999). *De la canalla no se'n sap res*, trad. Pau Vidal. Barcelona: Empúries ("Col·lecció Anagrama Empúries", nº 12).

25 CHENDI, Patrizia & PALAZZOLI, Ferruccio. (2000). *El príncep Siddhartha: la fuga de palau*, trad. Mercè Ubach, Columna edicions ("Clàssica", nº 375).

tores italianos dende unha perspectiva literaria, que se traduciron e se traducen aínda hoxe en día entre nós. E, en calquera caso, nomes que dan testemuño dunha escrita en feminino, dunha presenza real contra o baleiro absoluto do silencio, que seguramente é moito peor. E todo isto sen ter en conta que a produción literaria italiana real é aínda superior, non cómpre dicilo, xa que moitas escritoras son, aínda a estas alturas, unhas completas descoñecidas no panorama literario hispánico en xeral, non xa en tradución catalá, senón tamén en tradución castelá, como por exemplo Francesca Sanvitale, Lalla Romanò ou Giuliana Morandini, quen constitúen tan só un dos poucos exemplos deste inxustificable fenómeno. Sen dúbida, non todo o que se produce é susceptible de traducirse, en Italia como aquí, pero, *sobre todo*, no noso país, onde o mercado está totalmente saturado; pero a comparación demostra unha desigualdade clamorosa e pon en evidencia unhas directrices na política editorial da Transición que poderíamos cualificar, de modo benévolo, como condescendentes, cando non directamente paternalistas. Unhas directrices que, se ben admitiremos que variaron nos tempos máis recentes, fixérono nun sentido que obedece case en exclusiva ás leis do mercado impostas en todas partes. É un feito innegable que a produción de libros, na que se inscribe a produción de traducións, é un negocio, pero entre a edición realizada con vocación próxima á resistencia cultural, case por amor á arte e cun forte espírito de “sacrificio” como acontecía no pasado no noso país, e a produción orientada máis á venda que á lectura, rexida en exclusiva por criterios mercantís e animada por campañas publicitarias que “crean” literalmente da nada novos valores literarios, cremos que existe unha marxe de actuación suficientemente digna. Sirvan estas breves notas escritas para a historia da tradución en catalán dos anos da Transición para constatar as tendencias e carencias dun tempo e dun país que, como dicía a canción, tamén é o noso.

Referencias Bibliográficas

BASSO, Gina. 1988. *El coratge de parlar*, trad. Àlvar Valls. Barcelona: La Galera ("Cronos", nº 22). Reeditada en 1991 ("Cronos", 22) e 1993 ("Clip", 11).

- BOMPIANI, Ginebra. 1996. *Via terra*, trad. Anna Castells. Barcelona: Editorial Cruïlla ("El vaixell de vapor", n° 68), 2^a. ed.
- CAMPS, Assumpta. 1999. *La recepció de G. D'Annunzio a Catalunya. Traduccions i textos inèdits*. Barcelona: PAM.
- _____. 1995. "La incidència dels gèneres en la traducció literària en català" en catal "Revista de Catalunya", n° 95, pp. 109-117.
- _____. 1998. *La littérature catalane en traduction*, en Dimic & Totosy (eds.): *Comparative Literature Today: Theories & Practice*. Paris: H. Champion.
- _____. 2000. *La traducción literaria en catalán en la segunda mitad del siglo XX*, en *An Approximation to Contemporary Catalan Literature*. New Delhi.
- _____. 1996. *Pourquoi est-ce qu'ils n'ont pas traduit Zola?*, "Revue Canadienne de Littérature Comparée", n° 23, pp. 577 ss.
- _____. 2002. *Per a una història de la traducció de la narrativa del s. XIX en el món hispànic*, en: *Miscel·lània en homenatge a J. Molas*. Barcelona: Publicacions i Edicions UB, pp. 265-272.
- _____. 2001. "La literatura italiana de la segunda mitad del s. XX y su traducción en ámbito hispánico", conferencia lida na "Università di Roma-La Sapienza" (mayo de 2001), e publicada en: 2002). *Estudis Literaris II. La recepció literària*. Barcelona: PPU.
- CARDELLA, Laura. 1990. *Volia dur els pantalons*, trad. Mercè Ubach. Barcelona: Columna edicions. Tamén consta como. (1991). *Volia dur els pantalons*, trad. [Enric Fontvila]. Barcelona: Columna edicions ("Columna jove", n° 60). Reeditada en 1996.
- _____. 1992. *El món de Laura*, trad. [Enric Fontvila]. Barcelona: Columna edicions.
- CAVALLI, Patricia. 1987. *Recull*, trad. Josep Ballester Roca. Alzira: Autor-editor ("La foresta d'Arana").
- CERATI, Carla. 1995. *Lligams molt estrets*, trad. Francesc Miravittles, Barcelona: Muchnik ed. ("Novel·la").
- _____. 1993. *La mala filla*, trad. Jordi Jané. Barcelona: Muchnik ("La finestra").
- CHENDI, Patrizia & PALAZZOLI, Ferruccio. 2000. *El príncep Siddharta: la fuga de palau*, trad. Mercè Ubach. Barcelona: Columna edicions ("Clàssica", n° 375).

- DE CÉSPEDES, Alba. 1985. *Quadern prohibit*, trad. Josep Miracle. Barcelona: Editorial Selecta-Catalònia ("Biblioteca Selecta", nº 514).
- DI LASCIA, Mariateresa. 1996. *L'audàcia, el silenci*, trad. Carme Arenas. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 57).
- DURANTI, Francesca. 1989. *Efectes personals*, trad. J. F. Mira. València: Eliseu Climent ("Narratives 3 i 4", nº 14).
- _____. 1989. *El germanista*, trad. J. F. Mira. València: Eliseu Climent ("Narratives 3 i 4", nº 16). [Traducción de *La casa sul lago della luna*].
- _____. 1990. *Final feliç*, trad. J. F. Mira. València: Eliseu Climent ("Narratives 3 i 4", nº 24).
- _____. 1993. *Última escriptura*, trad. Carme Arenas. Barcelona: L'Eixample ("Espai de dones. Col·lecció Contemporània", nº 15).
- _____. 1996. *Francesca*, trad. Gustau Raluy i Bruguera. Barcelona: Cruïlla ("Gran angular. Club", nº 16). [Traducción de *La bambina*].
- FALLACI, Oriana. 1992. *Inshallah!*, trad. Antoni Vicens. Barcelona: Plaza & Janés. Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1992.
- FO, Dario. 1998. *Mort accidental d'un anarquista*, trad. Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Antoni Picazo. Reedicció: Proa, Barcelona 1998.
- _____. 1999. *Misteri buffo*, trad. Josep Ballester. Alzira: Bromera ("Bromera. Teatre").
- _____. 1993. *¡Ací no paga ni Déu!*, trad. Empar Claramunt & Josep Ballester. Alzira: Bromera ("Bromera. Teatre", 7). Reeditada en 1997, 1998, 1999, 2000 y 2001.
- GINZBURG, Natalia. 1989. *Vocabulari familiar*, trad. Mercè Trullén. Barcelona: Proa ("A tot vent", nº 280).
- _____. 1990. *La ciutat i la casa*, trad. Fina Figuerola. Vic: Eumo ("Narratives", nº 22).
- _____. 1999. *Les veus del vespre*, trad. Esteve Farres Berenguer. Barcelona: Columna edicions-L'Eixample ("Espai de dones", nº 1). Reeditada en 1999 por Columna edicions ("Col·lecció clàssica", nº 323).
- _____. 1997. *L'entrevista*, trad. Ignasi Roda Fàbregas. Barcelona: Asociación de Actores e Directores Profesionais de Catalunya ("Entreacte. Traduccions", 2).

- MARAINI, Dacia. 1992. *Dones meves*, trad. Antoni Arca. València: Institució Alfons el Magnànim ("Poesía", nº 15).
- MORANTE, Elsa. 1981. *La meva illa*, trad. Joan Oliver. Barcelona: Proa-Aymà, s.a. ("A tot vent", nº 110), 2^a. ed.
- PITZORNO, Bianca. 1999). *La casa de l'arbre*, trad. Beatriu Cajal. Barcelona: Editorial Barcanova ("Sopa de llibres", nº 9) (4^a. Reimpresión: 1999).
- _____. 2001. *Clorofil·la del cel blau*, trad. Beatriu Cajal. Barcelona: Barcanova ("Sopa de llibres", nº 51).
- TAMARO, Susana. 1995. *El cavaller molsut*, trad. Josep Julià. Barcelona: Grijalbo-Mondadori ("Tren eléctrico. Catalán", nº 9).
- _____. 1996. *El cercle màgic*, trad. Josep Julià. Barcelona: Grijalbo-Mondadori ("El tren eléctrico. Catalán", nº 10).
- _____. 1995. *Vés on et porti el cor*, trad. Assumpta Camps. Barcelona: Seix Barral (5^a. ed.). Reeditada en 1996, 1998, 2000 (hasta 14 ed.). Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1997.
- _____. 1996. *El cap als núvols*, trad. Josep Julià. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 58). Reedición en 1997 (3a. ed.).
- _____. 1996. *Per a una veu sola*, trad. Assumpta Camps. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1997. *Anima mundi*, trad. Assumpta Camps. Barcelona: Seix Barral. Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1997.
- _____. 1999. *Tobies i l'àngel*, trad. Anna Cassassa Figueras. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 101).
- _____. 2001. *Estimada Mathilda, no veig el moment en què l'home es posi a caminar*, trad. Antoni García Santiago. Barcelona: Empúries ("Narrativa", nº 166).
- _____. 2000. *Cap a casa*, trad. Antoni García Santiago. Barcelona: Empúries ("Biblioteca Universal Empúries", nº 140).
- _____. 2002. *Respon-me*. Barcelona: Empúries ("Narratives").
- VINCI, Simona. 1999. *De la canalla no se'n sap res*, trad. Pau Vidal. Barcelona: Empúries ("Col·lecció Anagrama Empúries", nº 12).
- ZOCCHI, Chiara. 1998. *Olga*, trad. Joan Casas Fuster. València: Eliseu Climent ("El Grill").

UN ESTUDO COMPARATIVO DA TRADUCCIÓN DOS ANIMAIS DE *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*¹

Yu Zeng

Universidade Rey Juan Carlos
zy7269@hotmail.com

[Recibido 15/10/12; aceptado 14/06/13]

Resumo

A esencia da tradución é unha comunicación intercultural, na que a domesticación e a estranxeirización son dúas estratexias que se sitúan en dous polos opostos. Dado que estas dúas estratexias teñen as súas vantaxes e desvantaxes, deberían empregarse dun xeito flexible na tradución porque moitos factores afectan ao proceso de tradución. A primeira edición chinesa de *Cien años de soledad* publicouse na China a comezos dos anos oitenta e, dende entón, só apareceron tres versións chinesas. Polas grandes diferenzas entre os dous idiomas e os numerosos culturemas, a tradución desta novela, durante un tempo, foi considerada unha misión imposible. Na nosa investigación, concentrámonos na análise das técnicas empregadas ao trasladar os animais que só existen na cultura orixinal e, de acordo cos resultados, atopamos a tendencia a descubrir unha vía intermedia entre domesticación e estranxeirización dos tradutores.

Palabras clave: animais da América latina; técnica de tradución; estratexia de tradución; domesticación; estranxeirización.

1 Tradución do castelán para o galego de Lúa Cruz Fernández.

Abstract

Translation is essentially a cross-cultural communication. In it domestication and foreignization are two strategies which situate in two opposite sides with their own advantages and disadvantages. In fact, they are compatible and should be used in a flexible way because translation is a complex work affected by many factors. The first Chinese edition of *One Hundred Years of Solitude* was published in China in the first 1980s. Since then there only appeared three Chinese versions. Given the great differences between the two languages and the two cultures, the special narrative way, and the numerous *culturemes*, this novel was once considered impossible to be translated. In our work, we concentrated on analyzing the technique used in the translation of those animals which only exist in the original cultural background. And according to our results, we found the tendency of finding an intermediate route between domestication and foreignization in the translator's work.

Key words: animal names in Latin-American; translation methods; domestication; foreignization.

1. Introducción: Traducción e cultura

A traducción non é só unha actividade interlingüística, senón tamén unha comunicación intercultural, porque contén dúas partes esenciais: lingua e cultura. No século pasado, moitos expertos como Roman Jakobson (1959), Nida e Taber (1989), Even-Zohar (1978), Toury (1995) tentaban analizar esta actividade dende os distintos puntos de vista da lingüística descritiva, a teoría comunicativa, a sociolingüista etc. E existía entón unha tendencia evolutiva a tratar a traducción coma fenómeno lingüístico e coma fenómeno cultural. Para Holz-Manttari (Munday, 2001:77), a traducción é unha «cooperación intercultural»; R. Daniel Shaw (1988) mantén que o nome «transculturación» é máis axeitado que «traducción» para esta actividade; namentres André Lefevere (1997) trata á traducción coma «aculturación». Pola súa banda, Lance Hewson e Jacky Martin (1991: 31-132) no libro *Redefining Translation: the Variational Approach* propoñen que un tradutor é un operador cultural e aducen que «cultural equation should be an essential part of translation theory and practice alike».

Ao igual que no proceso de tradución, a cultura inflúe dende o comezo nas estratexias empregadas polo/a tradutor/a. Xorde entón un problema importante e arrevesado, que consiste en como se transmiten as mensaxes culturais dun idioma ao outro ou como se trasladan os elementos culturais que interveñen na tradución. Cal é o método axeitado? Debería o/a tradutor/a tomar unha posición orientada cara á cultura de orixe ou, pola contra, unha posición orientada cara ao idioma de destino? A resposta a estas cuestións suscita un debate sobre que cultura perseguir e cal contradicir. E dende aquí levántase a discusión entre os defensores da domesticación e aqueles da estranxeirización.

2. Domesticación e estranxeirización

Domesticación e estranxeirización son dous conceptos propostos por Venuti (1995), que os emprega para describir dúas estratexias diferenciadas na tradución. En 1995 propuxo por primeira vez estes dous termos no seu libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Podemos explicar estas dúas estratexias do seguinte xeito: a primeira refírese á tradución na que se adopta un estilo fluído, coñecido polos lectores da lingua de destino, a fin de reducir ao mínimo a estrañeza do texto da lingua orixinal; namentres que a segunda designa o tipo de tradución en que un texto meta rompe deliberadamente as convencións do idioma meta a través da retención de elementos exóticos.

Cando o filósofo alemán Schleiermacher (Mark & Moira, 1997) falaba das distintas maneiras empregadas ao traducir un texto, dixo que xeralmente só había dúas:

either the translator leaves the author in peace as much as possible and bring the reader to him, or he can leave the reader in peace as much as possible and bring the writer to him. (Mark & Moira, 1997: 43).

Segundo Venuti (1995), Schleiermacher permitiu aos tradutores elixir entre un método doméstico, que implica unha redución etnocéntrica do texto orixinal, ou un método exótico, que é unha introdución de estranxeirismos no texto meta. Namentres

que no primeiro caso o tradutor achega o autor á cultura meta, no segundo caso o tradutor achega o lector máis ao estranxeiro (cultura de orixe).

3. A discrepancia entre domesticación e estranxeirización

No seu libro en colaboración con Taber, Nida gaba a estratexia doméstica mediante as súas ideas sobre equivalencia dinámica e reacción do lector. Segundo el, a equivalencia dinámica implica que:

the quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptor. Frequently, the form of the original text is changed; but as long as the change follows the rules of back transformation in the receptor language, the message is preserved and the translation is faithful. (Nida & Charles R, 1986: 200).

É el quen afirma que cada lingua ten o seu propio enfoque para expresar o mesmo significado dado que, dende o seu punto de vista, é moi posible que un texto traducido produza reaccións equivalentes, pois todos os tradutores deben esforzarse en lograr a equivalencia natural ou dinámica no seu traballo. No libro *The Theory and Practice of Translation*, Nida e Taber (1986) explican que a equivalencia natural en tradución se debe realizar non só no significado dos termos, senón tamén no estilo. Ademais, no libro *From One Language to Another* (de Waard & Nida, 1986), Nida asegúranos que a equivalencia natural deberá actuar a modo de equivalencia funcional, un termo moito máis convincente debido a que en diferentes idiomas deben existir as mesmas ou semellantes funcións, aínda que os sistemas lingüísticos sexan diferentes. Dende este punto de vista, son as funcións da lingua as que fan posible a tradución.

Baseada no seu concepto «dynamic equivalence» Nida (1964) fai fincapé na idea de «Reader's responses» e considera que o obxecto da tradución é servir aos lectores ou aos receptores do idioma de destino. Deste xeito, o estándar da tradución acádase cando a reacción dos lectores do texto traducido se corresponde coa dos lec-

tores do texto orixinal. O devandito concepto de «Reader's responses» sitúase no centro teórico dos seus últimos escritos e os lectores ocupan sempre o primeiro lugar que hai que considerar. Así Nida mantén que:

Translating means communicating, and this process depends on what is received by persons hearing or reading the translation. Judging the validity of a translation cannot stop with a comparison of corresponding lexical meaning, grammatical classes, and rhetorical devices. What is important is the extent to which receptors correctly understand and appreciate the translated text (1993: 116).

A diferenza de Nida, Venuti (1995) defende a preferencia da tradución estranxeirizada e considera que a tendencia a realizar unha tradución orientada cara á cultura meta (que se caracteriza pola domesticación) é un resultado da práctica da tradución angloamericana. Para el, manter os elementos exóticos na tradución equivale a conservar a cultura estranxeira e tamén a enriquecer a cultura meta. Ademais, destaca que o emprego da estranxeirización impide a violencia etnocéntrica no texto orixinal, e na actualidade esta intervención estratéxica é necesaria para resistir a hexemonía da lingua e cultura inglesas e loitar contra a desigualdade no intercambio cultural. Por iso, Venuti conclúe que:

foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations (1995: 20).

Na China, o debate sobre este tema foi moi semellante, aínda que seguiu un patrón cultural dinámico propio. Dende finais do século XIX até hoxe en día, a loita entre *zhiyi* 质译 (tradución “directa”, “simple” ou “crúa”) e *wenyi* 文译 (tradución “adornada”, “retórica” ou “elegante”) nunca cesou. Segundo a tradición chinesa, subministrar experiencia é máis importante que propor unha teoría abstracta. Os expertos chineses sempre falaban da súa experiencia de tradución e apenas propuxeron un sistema de teoría. No século XIX, Yan Fu foi o pri-

meiro tradutor que presentou os libros científicos occidentais ao pobo chinés e afirmaba (Hai An, 2007) que na tradución o tradutor se debía concentrar en manter os elementos máis importantes seguindo o seu propio criterio e renunciando ao estilo orixinal. Pola súa banda, Lin Shu, que traduciu cento vinte novelas estranxeiras sen coñecer ningún idioma estranxeiro, tamén cría (Qian Zhongshu, 1981) que a reprodución da intención do autor e do contido xeral era máis esencial que preservar a forma. Xa no século XX, Lu Xun (1993), o primeiro escritor que empregaba o chinés moderno, coñecido coma “o pai da literatura moderna chinesa”, criticaba o estilo demasiado libre de Lin Shu e propuña o seu concepto de tradución crúa, argumentando que só este método podería romper as cadeas inherentes da cultura e lingua de destino e abrazar a cultura nova. Posteriormente, o lembrado escritor e tradutor Lin Yu Tang (Hai An, 2007) dixo que era necesario tentar reproducir o espírito do texto orixinal; se iso non fose posible, debíase reproducir tanto o estilo coma o contido coa condición de adaptar ao texto aos costumes dos lectores meta. Outro tradutor, Fu Lei (1957), estaba de acordo con Lin Yu Tang e gababa a combinación da transmisión do estilo orixinal coa fluidez do idioma meta. A idea do tradutor Lin Yiliang (1974) tamén é moi semellante, xa que considera que o máis conveniente é elixir un estilo apropiado no idioma meta namentres se transmite o espírito do texto orixinal. Nos anos setenta Qian Zhong Shu (1993) expresou a súa opinión neste eido, enxalzando a fidelidade de reprodución tanto na intención coma no estilo do texto orixinal, aínda que criticaba a ilexibilidade no texto meta.

4. A nosa análise das técnicas empregadas na tradución de *Cien años de soledad*

Cien años de soledad é a mellor novela escrita en español no século XX e cremos que non fai falla repetir o papel tan importante que tivo na historia da Literatura hispanoamericana. Até hoxe, xa se traduciu a decenas de idiomas no mundo e acadou unha grande sona polo seu xeito especial de narración, pola súa linguaxe exótica, pola presenza ao longo do seu texto de acontecementos fantásticos dentro da cotianidade etc. A primeira edición chinesa apareceu a comezos dos anos oitenta e posteriormente houbo outra edición. En 2010, o profesor de filoloxía española da Universidade Beijing,

Fan Ye, ofrece a terceira edición. Dende a década dos anos noventa, un segmento de *Cien años de soledad* incluíuse no texto para os alumnos de secundaria na China, e o seu característico Realismo máxico influíu nos escritores chineses contemporáneos e penetrou nas súas obras. Na actualidade, case todos os chineses nados despois dos anos oitenta poden lembrar o fantástico comezo desta novela: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.”

Dado que esta obra é tan importante e coñecida en China, coñecer a súa tradución atrae a nosa maior atención e interese. Primeiro, é obvio que a natureza, a sociedade, a cultura etc. da América latina son totalmente diferentes ás da China, porque a dificultade de atopar puntos comúns é tamén moi grande e isto reflíctese concretamente na tradución dos conceptos ou elementos propios da América latina e da China. Segundo, coñecer como os tradutores superan as barreiras é moi útil para a xente nova que quere traballar neste eido. No noso traballo, dadas as limitacións de espazo, centrarémonos na tradución dos animais, posto que este tema reflicte un culturema moi notable e importante. Consideramos, deste xeito, que este tema pode representar unha das maiores dificultades na tradución desta novela e, a partir del, poderemos coñecer as estratexias empregadas para a súa tradución. Co motivo de facilitar a nosa investigación, en primeiro lugar pomos o texto orixinal (TO), despois colocamos os tres textos meta (TM) e tras de cada texto meta ofrecemos a nosa tradución literal do TM correspondente para que os lectores vexan a diferenza entre o TM e o TO.

4.1 Análise da tradución dos animais

1. Caimán

Texto Orixinal (TO): “... sir Francis Drake se daba al deporte de cazar **caimanes** a cañonazos, que luego hacía remendar y rellenar de paja para llevárselos a la reina Isabel”.

Texto Meta 1 (TM1) Fan Ye: 从前有个弗兰西斯·德拉克爵士，曾在那儿开炮轰击鳄鱼消遣；他叫人在轰死的鳄鱼

肚里填进干草，补缀好了就送去献给伊丽莎白女王。

“Érase una vez había un Sir Francis Drake que se divertía allí mediante la caza del **cocodrilo** a cañonazos; y pedía a otras personas rellenaran los **cocodrilos** muertos de paja y remendarlos para entregarlos a la reina Isabel”.

TM2 Huang Jing Yan: 弗郎西斯德雷克爵士曾在那里用炮弹猎鳄鱼取乐，然后在猎到的鳄鱼里塞上干草，缝补好后去献给伊丽莎白女王。

“Sir Francis Drake se divertía allí con la caza del **cocodrilo** a cañonazos, luego rellanaba los **cocodrilos** cazados de paja, los cosía y los entregaba a la reina Isabel.”

TM3 Gao Chang Rong: 从前有个弗郎西斯德雷克爵士，曾在那儿开炮轰击鳄鱼消遣，他叫人在轰死的鳄鱼肚里填进干草，补缀好了就拿去献给伊丽莎白女王。

“Érase una vez había un Sir Francis Drake que se divertía allí cañoneando a los **cocodrilos**; pidió a otras personas rellenar los **cocodrilos** muertos de paja, remendarlos, y entregarlos a la reina Isabel.”

“Caimán” é un xénero da familia dos *Alligatoridae* que pertence a unha familia de réptiles crocodilianos e se distribúe exclusivamente na América latina. É moi semellante ao crocodilo, mais non é o mesmo animal porque esta especie ten un maxilar máis curto. Na China existe só unha especie da familia dos *Alligatoridae* e, ademais, chámasele dragón da terra. Na actualidade, oficialmente chámase caimán chinés. Atopamos que, nos nosos tres textos meta, se traduce “caimán” por “鳄鱼”, que significa crocodilo. Aquí consideramos que os tradutores están de acordo en empregar a técnica da xeneralización da estratexia de domesticación para solucionar un concepto que non existe no idioma meta. E, desde xeito, aseguran a comprensión do lector, xa que a maioría dos chineses nin sabe cal é a diferenza entre caimán e crocodilo nin coñece as subespecies de crocodilos. Se o traducimos por caimán americano, para o noventa por cento dos lectores esta denominación non significará nada, porque ninguén viu un caimán americano na súa vida agás os expertos.

2. Guacamaio

TO: “Trataban de aplazar con esa precaución la necesidad de seguir comiendo **guacamayas**”.

TM1 Fan Ye: 他们采取这个预防措施，是想延缓以**金刚鹦鹉**充饥的时间;...

“Al tomar esta medida preventiva, querían retrasar el tiempo de comer **guacamaya**...”

TM2 Huang Jing Yan: 他们想用这个方法，把不得不连续吃**金刚鹦鹉**的日子推迟一点。

“Ellos quieren usar este método para retrasar la llegada de la jornada continua, en la cual ellos tiene que comer **guacamayas**”.

TM3 Gao Chang Rong: 他们采取这个预防措施，是想延缓以**金刚鹦鹉**充饥的时间。

“Ellos toman esta precaución para posponer un poco el tiempo de comer **guacamayas**”.

Antes do século XX, ningún chinés tivera a oportunidade de ver un “guacamaio” en persoa, porque esta especie de aves da familia dos papagaios só vive en América. Entón, en chinés, só existe a palabra correspondente a “papagaio”, que é “**鸚鵡**”, e cando os expertos tentaron presentar este xénero das aves aos chineses, nomeárono “**金刚鸚鵡**” que se forma con dúas palabras: “**金刚**” e “**鸚鵡**”. A palabra “**金刚**” é unha palabra que, principalmente, aparece nos textos budistas e se adoita empregar nas metáforas. Orixinalmente é o nome alternativo de diamante e indica “poderoso”, “resistente”, e “marabilloso”. Nomeárono así, dado que o “guacamaio” é a especie de papagaio máis grande e con plumaxe de cores vistosas. No noso texto meta, todos empregan a palabra “**金刚鸚鵡**” e a técnica empregada pertence á adaptación da estratexia de domesticación.

3. Lura

TO: “...el cuerpo de Melquíades abandonado al apetito de los **calamares**”.

TM1 Fan Ye: ...也忘了葬身**鱼腹**的梅尔加德斯。

“...también se le ha olvidado Melquíades, que murió en el vientre del **pez**”.

TM2 Huang Jing Yan: ...忘掉了被人丢弃而落入**乌贼**腹内的**墨尔基阿德斯**的遗体。

“... se le olvidan los restos de Melquíades abandonados al vientre de los **calamares**”.

TM3 Gao Chang Rong: ...也忘了葬身**鱼腹**的梅尔加德斯。

“...también se le olvidó Melquíades que murió en el vientre del **pez**”.

Durante moito tempo na historia da China, a civilización foi agrícola. É dicir, que na civilización chinesa había unha agricultura altamente desenvolvida e dende a cal se xeraban as visións do mundo ou ideoloxía, as crenzas, os valores, os costumes, as leis e institucións etc. Comparada coa civilización marítima, comercial e expansiva dos países de Europa como Inglaterra, Holanda etc., existe unha grande diferenza no pensamento e coñecemento sobre o mundo. E máis concretamente, esta diferenza reflíctese na asociación das palabras, por exemplo, na palabra “lura” no noso texto. Na antiga China, a maioría do pobo traballaba no agro para cultivar as plantas como o arroz, o trigo etc. Polo tanto, pouca xente coñece as especies mariñas e iso causa que, nas crenzas ou mitoloxía chinesa, non poidamos atopar os correspondentes aos monstros mariños occidentais. “Lura” no chinés si existe, mais para os chineses esta especie non está vinculada a un monstro que come os restos dos mariñeiros. Con todo, cando alguén morre na mar, na cultura chinesa o devandito suceso xeneralízase como «morrer no ventre do peixe». Neste proverbio, peixe é un nome xeral que se refire a todas as especies mariñas, non importa se é grande ou pequena, se é carnívora ou herbívora.

No TM1 e no TM3, os autores empregaron a técnica de adaptación para solucionar o problema, namentres que o TM2 fai unha tradución literal que leva un matiz exótico. Non podemos dicir que a tradución no TM2 teña un problema grave, porque dende o punto de vista de enriquecer a cultura meta e abrir a vista do lector de destino, o TM2

é unha boa edición. Aínda que se empregamos a lexibilidade e a fluidez da lectura como primeiro criterio, o TM1 e o TM3 son perfectos.

4. Iguana

TO: “Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaron por la vergüenza de engendrar **iguanas**”.

TM1 Fan Ye: 几百年来，两族的人是杂配的，他们生怕这两个健全的后代可能丢脸地生出一只**蜥蜴**。

“Durante siglos, los miembros de las dos familias fueron entrecruzados, y temen que estos descendientes sanos puedan vergonzosamente dar a luz un lagarto”.

TM2 Huang Jing Yan: : 他们担心，几百年来相互联姻的两个家族的这一对健康的根苗，会遭遇生养**蜥蜴**的耻辱。

“Temen que los dos miembros sanos de las dos familias que durante siglos mantenían matrimonio mutuo entre ambas, puedan sufrir vergüenza por dar a luz un **lagarto**.”

TM3 Gao Chang Rong: 几百年来，两族的人是杂配的，他们生怕这两个健全的后代可能丢脸地生出一只**蜥蜴**。

“Durante siglos, las dos familias fueron entrecruzadas, les da miedo que estos dos descendientes sanos den a luz un **lagarto**”.

Nos tres texto meta, “iguana” traduciuse por lagarto, porque é moito máis coñecido que o seu nome formal. No idioma meta existe unha palabra correspondente a “iguana”, pero emprégase só nos textos académicos ou formais e en eidos da investigación científica. En canto a "lagarto", é un nome moi xeral que designa un grupo amplo de réptiles e non é igual que “iguana” no idioma orixinal, dado que esta última incluso se pode referir a outra especie de réptil: por exemplo, na América Central esta palabra emprégase para denominar aos crocodilos. Parécenos que nesta situación os tres tradutores chegaron ao acordo de domesticar a palabra orixinal e coincidimos en que é moi necesario. Existen dúas razóns principais. Primeiro, no

texto orixinal emprégase a metáfora “engendrar iguanas” para indicar que o matrimonio está formado por parentes próximos. Na China, non se atopa ningunha metáfora semellante e, en consecuencia, a devandita expresión é demasiado exótica para ser comprendida na cultura meta. Segundo, se traducimos a frase orixinal literalmente, os lectores pérdense e son incapaces de asociar a que animal se refire e prodúcese ilexibilidade no texto meta.

5. Armadillo

TO: ‘—No es sólo eso—rebatía Amaranta—. Es que nacen los hijos con la cola de puerco’. Aureliano José era sordo a todo argumento. ‘—Aunque nazcan **armadillos**—suplicaba’”.

TM1 Fan Ye: “问题不光是许可，”阿玛兰塔反驳。“这样生下的孩子都有猪尾巴。”对她所说的道理，奥雷连诺·霍塞根本听不进去。“哪怕生下**鳄鱼**也行，”他说。
‘el problema no es si está permitido,’ rebatía Amaranta. ‘Es que los niños que nacen de esta manera tiene cola de puerco’. Aureliano José no escucha su argumento. Él dice: ‘no me importa incluso nacer **tortuga caimán**’.

TM2 Huang Jing Yan: “不单为这个，”阿玛兰塔抢白他，“还因为生下的儿子会有猪尾巴的。”奥雷良诺霍塞对此充耳不闻。“就是生下个**穿山甲**也没关系，”他苦苦哀求。
“‘No es sólo por eso’ Amaranta le rechazó, ‘sino también es porque nacen los hijos con cola puerca. ‘Aureliano José no hace caso a ésto. Él suplica: ‘No hay problema incluso si nace un **pangolín**’”.

TM3 Gao Chang Rong: “问题不光是许可，”阿玛兰塔反驳“这样生下的孩子都有猪尾巴。”对她所说的道理，奥雷连诺霍塞根本听不进去。“哪怕生下**鳄鱼**也行，”他说。
“‘el problema no es si está permitido,’ rebatía Amaranta. ‘Es que los niños que nacen de esta manera tienen cola de puerco’. A Aureliano José no le interesa su argumento. Él dice: ‘no me importa incluso nacer **cocodrilo**’”.

Que é un armadillo? Parécenos que, non só para os tradutores, senón tamén para os lectores, o “armadillo” é unha especie de animal moi descoñecida. Para traducir este mamífero, os textos de destino contan con tres edicións diferentes e ningunha delas ofreceu unha tradución con éxito. Por unha banda, para os lectores chineses este animal é coma un monstro que só aparece en historias fabulosas, xa que esta novela, en si mesma, é una mestura de realidade e mitoloxía. Ao recorrer ao dicionario, atopamos o seu nome “犛狨”, o cal, posiblemente, non ten sentido para o noventa por cento dos lectores, e, dado que é unha palabra moi estraña, é moi probable que un lector normal incluso descoñeza a súa pronunciación. En realidade, “armadillo” é unha familia de mamíferos placentarios da orde “Cingulata” cunha coiraza dorsal formada por placas xustapostas, cunha cola bastante longa e extremidades curtas. Ademais, atópase case exclusivamente na América latina.

O TM1 vincula este animal coa tartaruga caimán e o TM3 relaciónao co crocodilo; en ambos os dous cometeuse un grande erro. No caso do TM2, aínda que pangolín comparte moitas características co “armadillo”, é outro xénero de mamífero totalmente diferente. Clasificamos a técnica dos tradutores como adaptación e a estratexia como domesticación.

6. Dragón

TO: “...su barco había vencido un **dragón** de mar en cuyo vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado”.

TM1 Fan Ye: 船员们杀死了一条**海龙**，在它的肚子里，他们发现了十字军骑士的钢盔、钮扣和武器。

“...los marineros mataron un **dragón de mar**, y en cuyo vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado”.

TM2 Huang Jing Yan: 他们那条船战胜了一条**海龙**，在它的肚子里发现一名十字军士兵的头盔，一些搭扣和兵器。

“...su barco venció un **dragón de mar**, y en su vientre encontraron el casco, unas hebillas y armas de un cruzado”.

TM3 Gao Chang Rong: 船员们杀死了一条**海龙**,在它的肚子里,他们发现了十字军骑士的钢盔,钮扣和武器。

“...los marineros mataron un **dragón de mar**, y en su vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado”.

Dentro dos casos analizados, este é o único que na cultura meta e na orixinal coincide, aínda que nas dúas culturas este animal fabuloso non conta co mesmo grao de asociación e popularidade. Dado que na cultura meta existe un concepto correspondente, aquí non hai dificultade ao traducir o texto orixinal.

7. Coiote

TO: “...expulsó a los niños de la casa, aullando como un loco, y azotándolos sin misericordia, como no lo hubiera hecho con una jauría de **coyotes**”.

TM1 Fan Ye: 他连忙抄起一根藤条,疯子般地大声号叫使出对付**豺狼**也不可能使出的狠劲抽打自己的这些宠儿,把一群野男孩赶出了房子。

“Él cogió un bastón, aullando como un loco, azotó a los niños como no lo hubiera hecho con **los chacales y lobos**, y los expulsó de la casa”.

TM2 Huang Jing Yan: 手执鞭子像疯子似的狂叫着把孩子们哄出去,一边无情地抽打他们,就是打一群**狼**也不会这么狠毒。

“Cogió un látigo, chillando como un loco, expulsó a los niños de la casa, mientras los azotó como no lo hubiera hecho con los **lobos**”.

TM3 Gao Chang Rong: 他连忙抄起一根藤条,疯子般地大声号叫,使出对付**豺狼**也不可能使出的狠劲抽打自己的这些宠儿,把一群野男孩赶出了房子。

“Él cogió un bastón enseguida, chillando como un loco, gol-

peó a los niños como no lo hubiera hecho con **los chacales y lobos**, y los expulsó de la casa”.

En chinés existe o nome correspondente para “coiote”, pero é pouco coñecido, xa que este xénero de animal só se pode atopar na América do Norte e na América Central. No TM2, o tradutor fixo unha xeneralización e o traduciú por "lobo", que é o parente próximo de “coiote”. En canto ao TM1 e ao TM3, “coiote” converteuse en chacal e lobo. Chacal é unha especie moi similar ao “coiote” norteamericano e distribúese en África, Asia e o sueste de Europa. Dado que o chacal e o lobo son moi semellantes en aparencia, a miúdo os chineses confúndenos e considéranos animais malignos porque sempre atacan as ovellas. En chinés existen moitas palabras para designar estes dous animais, que adoitan aparecer xuntos e representan o mal. Clasificamos a técnica do TM1 como xeneralización e a do TM2 e a do TM3 como adaptación.

4.2 Análise das técnicas de tradución empregadas polos tradutores

Primeiro ofrecemos unha táboa para facer un resumo das técnicas empregadas e tamén para facilitar a comprensión dos lectores.

Os exemplos	TM1	TM2	TM3
Caimán	Xeneralización	Xeneralización	Xeneralización
Guacamaio	Adaptación + Equivalencia	Adaptación + Equivalencia	Adaptación + Equivalencia
Lura	Adaptación	Tradución literal	Adaptación
Iguana	Adaptación	Adaptación	Adaptación
Armadillo	Adaptación	Adaptación	Xeneralización
Dragón	Tradución literal	Tradución literal	Tradución literal
Coiote	Xeneralización + adaptación	Xeneralización	Xeneralización + adaptación

Nesta táboa atopamos os seguintes puntos en común dos tradutores ao trasladar as palabras orixinais aos textos meta:

En primeiro lugar, atopamos o emprego da adaptación, que implica expresar unha mensaxe orixinal nun xeito propio do idioma meta. Se analizamos este emprego con máis detalle, atopámonos con dous subtipos: namentres que un aínda contén o matiz exótico (aínda que sexa unha expresión do idioma meta), o outro é totalmente domesticado. Por exemplo, no caso de “lura”, o TM1 e o TM3 empregaron unha palabra feita para substituír a expresión orixinal. En canto a “guacamaio”, todas as traducións sucederon deste xeito. Respecto ao caso de “armadillo”, a edición do TM1 é “tartaruga caimán”, que está cheo de matiz exótico, aínda que si é un termo coñecido polos chineses, namentres que no TM2, o “pan-golín” é moito máis familiar para os lectores meta. Na nosa opinión, a tendencia a manter o estilo orixinal da novela permite aos tradutores tentar preservar o estilo exótico e fabuloso, e isto forma a base da súa estratexia que é a estranxeirización.

En segundo lugar, abordamos o emprego da xeneralización. Compréndese que, se un animal non existe na cultura meta, será moi difícil explicarllo aos lectores meta. Nestes casos, buscar un animal máis representativo que substitúa ao orixinal sempre foi a primeira opción para os autores. Isto reflíctese en moitos exemplos como o de “cociote”, ou o de “caimán”.

En terceiro lugar, en todas as traducións atopamos a carencia da técnica de descrición, que tamén é moi común cando os tradutores procuran introducir un novo concepto na sociedade meta. Por exemplo, avión en chinés denomínase “飞机”, que está formado por “飞” (voar) e “机” (máquina). Sorprendeunos que, en ningún dos sete casos, se empregase esta técnica: por exemplo, canto a “caimán”, poderíamos traducilo simplemente por crocodilo americano. Parécenos que hai dúas razóns posibles para que isto non sucedese: primeiro, a descrición é un método útil, pero con prexuízo ao estilo do texto orixinal. A través desta técnica, o tradutor emprega os conceptos existentes do idioma meta para presentar un concepto novo; pois, dende o punto de vista da eficiencia, é unha opción especialmente boa ao traducir os textos científicos ou as instrucións dalgún produto que sexa industrial ou agrícola. Non obstante, cando a empregamos na tradución dunha novela cun es-

tilo tan especial coma *Cien años de soledad*, pérdese o matiz fantástico e exótico do texto orixinal. Segundo, os tres tradutores teñen intención de preservar o espírito da novela. Entre garantir a lexibilidade e fluidez do texto meta e preservar o espírito do texto orixinal existe un dilema. Se gañamos nun perdemos no outro. Na nosa investigación, atopamos que o que os tradutores intentan buscar é unha vía intermedia. Polo tanto, eles prefiren non empregar técnicas que sacrifiquen o espírito da novela orixinal.

5. Conclusión

A comunicación intercultural e a transmisión da mensaxe orixinal poden levarse a cabo por diferentes xeitos e métodos, os cales son útiles e practicables dependendo dos distintos contextos. Segundo a teoría *skopos* de Vermeer (1983), na súa análise, o tradutor pode adoptar as técnicas de domesticación ou estranxeirización de todos os factores que poden afectar aos lectores meta. A domesticación e a estranxeirización son dúas opcións posibles e non podemos dicir cal é mellor e cal é peor a través dunha simple comparación entre elas. Ademais, a controversia entre ambas as dúas non nos permite nin sequera considerar cal é a correcta ou incorrecta, porque os criterios cambian en diferentes situacións ou con distintos motivos. A diferenza soamente existe na porcentaxe do emprego das dúas.

No noso traballo atopamos que, dentro dos tres textos metas, existen dúas tendencias: unha é a de manter o matiz exótico e a outra é, totalmente, a de domesticar. Por exemplo, no caso de lura, guacamaio e armadillo, nótase a preferencia da estranxeirización do TM1 e da domesticación do TM2. Consideramos que isto se reflicte na estratexia escollida polos tres tradutores. Tamén nos sorprende polo emprego da xeneralización na tradución. Nos casos de coiote e caimán, os autores coinciden en empregar un animal máis representativo para substituír o orixinal, xa que estes dous animais non existen na cultura meta. E en terceiro lugar, abordamos a carencia da técnica de descrición, que é un xeito moi común de introducir un novo concepto na sociedade meta. Cremos que isto representa a intención de preservar o estilo especial da novela orixinal e evitarlle un prexuízo. Consideramos que os tra-

dutores se preocupan por non perder o matiz fantástico e exótico da novela e o que fan é descubrir unha vía intermedia entre domesticación e estranxeirización.

Entón pensamos que pór demasiada énfase nunha destas dúas estratexias non é científico e, ademais, é unilateral. Dado que as técnicas implicadas en cada unha delas teñen as súas peculiares características e vantaxes, debemos velas dende un punto de vista dinámico e determinar que técnica se empregará nunha tradución. Na maioría dos casos, o tradutor busca unha vía intermedia e sutil ao resolver os problemas, tal e como os descubrimos na nosa investigación.

Referencias Bibliográficas

- DE WAARD, Jan & Eugene A, NIDA. 1986. *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville: Thomas Nelson Inc., 1986.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. *Polysystema Studies*, Durham: Duke University Press, *Poetics Today*, Volume 11, number 1, 1990.
- FU Lei. 1957. “翻译经验点滴” [Puntualizacións da experiencia da tradución], en *文艺报* [Arte e Literatura], Vol. 30. 5, 1957.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 1984. *Cien Años de Soledad*. Trans. Gao Changrong. *百年孤独* [Cien Años de Soledad]. Beijing: October Art and Literature Publishing House, 1984.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 1989. *Cien Años de Soledad*. Trans. Huang Jingyan, Shen Zhengguo & Chen Quan. *百年孤独* [Cien Años de Soledad]. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1989.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 2011. *Cien Años de Soledad*. Trans. Fan Ye. *百年孤独* [Cien Años de Soledad]. Shanghai: Nan Hai Press Company, 2011.
- HEWSON Lance & JACKY Martin. 1991. *Redefining Translation: the Variational Approach*. Nova York: Routledge, 1991.
- LEFEVERE, André. 1997. *Traducción, Reescritura y la Manipulación del Canon Literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- LIN Yiliang. 1974. *林以亮论翻译* [Sobre a tradución]. Taipei: Chih Wen, 1974.

- LU Xun. 1993. *且介亭杂文二集* [Antología nº2 de Qie Jie Ting]. Beijing: People's Literature Publishing House, 1993.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto. 2000. "La Traducción de Referencias Culturales", en *Sendebarr. Boletín de la Facultad de Traductores e Interpretes de Granada*. Vol: Núm: 10/11, pp 67-88
- MOLINA MARTÍNEZ, Lucía. 2006. *El Otoño del Pingüino: Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2006.
- MUNDAY Jeremy. 2001. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Nova York: Routledge, 2001.
- NEWMARK, Peter. 2004. *Approaches to Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2004.
- NIDA Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. Londres: Leiden, 1964.
- NIDA Eugene A. 1993. *Language, Culture, and Translating*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1993.
- NIDA Eugene A. e TABER, Charles R. 1986. *La Traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- QIAN Zhongshu. 1981. *林纾的翻译* [La Traducción de Lin Shu]. Beijing: The Commercial Press, 1981.
- SHAW R. Daniel. 1988. *Transculturation: The Cultural Factor in Translation and Other Communication Task*. Pasadena: William Carey Library, 1988.
- SHUTTLEWORTH, Mark & COWIE, Moira. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Pub., 1997.
- VENUTI, L. (ed.) 1995. *The Translator's Invisibility: A history of Translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.
- VERMEER, Hans J. 1983. *Translation Theory and Linguistics*, en P. Roinila, R. Orfanos & S. TIRKKONEN-CONDIT, (eds.) *Häkökohtia käännämisen tukimuksesta*. Joensuu: University, 1983.

O RETO DE TRADUCIR LITERATURA AFRICANA: *THINGS FALL APART*¹

Moruwawon Babatunde Samuel
Universidade de Ado Ekiti, Nixeria
tmoruwawon@yahoo.com

[Recibido: 26/07/12; aceptado. 14/06/13]

Resumo

Este artigo amplía o concepto tradicional de tradución coa finalidade de amosar as súas funcións creativas dentro da literatura africana. A nosa análise do concepto de tradución vai máis alá do proceso lingüístico que consiste en transferir o significado dunha lingua cara a outra para incluír o medio completo a través do cal as culturas, costumes e tradicións africanas son globalizadas. No artigo ofrécese o marco textual e contextual dende o que examinar o papel da versión francesa de *Things Fall Apart* na formación da cultura e historia literaria africanas. O artigo demostra como o uso do francés por parte do tradutor de *Things Fall Apart* constitúe un proceso creativo de tradución que cristaliza nun texto meta que transmite a cosmovisión africana.

Palabras clave: Literatura africana, lingua, cosmovisión igbo, tradución literaria, cultura.

Abstract

This paper expands the traditional notion of translation in order to show its creative functions in African literature. My

1 Tradución ao inglés para o galego de Bárbara Álvarez Fernández.

analysis of the concept of translation goes beyond the linguistic process that consists in the transfer of meaning from one language to another to include the entire medium through which African cultures, customs and traditions are globalized. The paper provides textual and contextual frameworks from which to examine the French translation of *Things Fall Apart* in shaping African literary history and culture. The paper reveals that translator's use of French in the translation of *Things Fall Apart* constitutes a creative translation process that leads to the creation of a target text that conveys African worldviews.

Keywords: African literature, Language, Igbo worldviews, Literary Translation, Culture.

1. Introducción

A tradución da literatura africana é un proceso complexo. A literatura africana considérase representativa de todo o continente africano, porén, esta é só unha definición secundaria e unha maneira moi xeral de examinar o concepto. É necesario aclarar o termo “literatura” e diferenciarlo doutra disciplina relacionada, a oratoria. Gundu (1990: 145) distingue entre literatura oral e escrita. Chinwezu *et al.* (1990: 13) incorporan as formas orais á súa definición de literatura africana cando afirman que:

Works done for African audiences by Africans and in African languages, whether these works are oral or written, constitute the historically indisputable core of the canon of African literature.

A literatura para ser representada e a literatura escrita son dúas artes diferentes. A versión escrita dunha narración oral en prosa ou dunha representación poética é, con frecuencia, eliminada do orixinal xa que o simple texto escrito non ofrece ningún proveito literario (Obuke, 1990: 33). A literatura africana é o corpus de coñecemento oral ou escrito, unha imitación da vida, que reflicte a civilización e a cultura dos africanos e africanas, e abrangue todos os seus ámbitos de actividade: entretemento, información, cultura e tradición africanas. A literatura africana fai referencia á maneira universal de comunicar as preocupacións emocionais, espirituais e intelectuais da humanidade

(Kolawole e Salawu, 2008). A literatura africana é obra de creación valorada como obra de arte (Hornby, 1989: 728). A tradución literaria, que abrangue todos os xéneros literarios (prosa, teatro e poesía), é a tradución de textos escritos nunha linguaxe literaria abundante en ambigüidades, homónimos e arbitrariedades, a diferenza da linguaxe da ciencia ou da administración.

A linguaxe da literatura africana presenta unha forte carga connotativa, un léxico subxectivo e unha idiosincrasia estilística, pois está construída sobre o poder da imaxinación, que emprega certas técnicas literarias, proverbios e homónimos. O tradutor literario debe ser flexible e creativo ao traducir autores africanos, especialmente no caso de Chinua Achebe, cuxo traballo está profundamente arraigado na cosmovisión igbo, na cultura e nas crenzas tradicionais. A importancia que na literatura africana contemporánea se lle atribúe á tradución literaria non se pode separar da persistente nostalxia pola orixe, as linguas orixinais e, especialmente, as identidades orixinais (Adeaga, 2008). A clasificación e as categorías que habitualmente se empregan en tradución deitan luz sobre os factores implicados nesta busca da orixe, e a conseguinte construción dunha literatura da diferenza; un corpo de textos desexosos de seren identificados como especialmente africanos, mais escritos en linguas europeas (Adejumobi, 1998: 163). Para traducir con proveito literatura africana, a persoa que traduce debe estar familiarizada co autor, coa súa obra e mesmo coa súa época. Traducir dende outra cultura é un intento presuntuoso de transplantar un organismo vivo dunha cultura noutra, e mantelo intacto (Adeaga, 2006: 116). Isto é o que a tradución implica, posto que debe conservar a experiencia que está a ser transferida dun contexto sociocultural e lingüístico cara a outro. Autores como Achebe e Soyinka recoñecen a lexitimidade da literatura en linguas africanas, porén insisten en que a literatura escrita en linguas europeas é historicamente lexítima, e que o uso destas linguas para comunicar as experiencias africanas enriquece non só as linguas en cuestión, senón tamén a propia literatura (Igboanusi, 2002: 11).

De feito Achebe (1965: 28), quen considera a literatura africana “a suma total de todas as literaturas nacionais e étnicas de África”, advirte que “un intento de definir a literatura africana en termos que superen as complexidades da escena africana e as circunstancias do momento está condenado ao fracaso”. Como se desprende das opinións de Zaynab e Achebe, a indixenización lingüística suscitou a consideración

de aspectos como a importancia da audiencia ou os procedementos literarios. En resposta á cuestión sobre por que escribir en inglés e non en hausa, a súa lingua materna, Alkali afirma:

I find writing in English agonizing , to say the least, especially when it comes to dialogue. My characters in “real life” do not speak in English, and in the act of translation, the native idiom is completely lost, as are the meanings of certain explain expressions. Naturally, I would feel more comfortable writing in my own language but the audience, as you know, would be limited. May be translation could help. I have considered that too (James, 1990: 31).

As escritoras e escritores africanos non só se dirixen á audiencia e ao mercado africanos, senón tamén a un mercado internacional e a unha audiencia universal. Para un escritor africano, o inglés é o mellor camiño para ver realizado o seu soño.

2. A tradución da lingua de Achebe en *Things Fall Apart*

A lingua é unha cuestión de vital importancia nas discusións sobre literatura africana, pois a literatura é inconcibible fóra do contexto da lingua. As cuestións relativas á lingua aparecen sempre vinculadas aos idiomas inglés e igbo (Gyasi, 2003). A lingua desempeña un papel fundamental en *Things Fall Apart*, xa que o uso que Achebe fai do inglés lle confire un color local ao texto, tornándoo así un texto de tradución desafiante.

Okara (1991: 15), entre outros autores nixerianos, entende o estilo de Achebe como un reflexo da herdanza cultural africana do autor, que debería ser mantida no idioma europeo. Afirmar, ademais, que, como escritor que cre no uso das ideas africanas, a filosofía africana e a imaxinería e o folclore africanos na maior medida posible, “son da opinión de que a única maneira de usalos de forma efectiva é traducilos case literalmente dende a lingua nativa africana do escritor cara a calquera lingua europea que este estea a usar como medio de expresión” (ibid.: 15). As linguas europeas, como parte do legado colonial en África tiveron un enorme impacto nas formas de comunicación, competindo con elas e, ás veces, despra-

zando as linguas indíxenas en aspectos como a alfabetización e a comunicación intercultural. O impacto das linguas europeas e indíxenas maniféstase de maneira clara no ámbito da creación literaria de autoría africana. Tense suxerido que a literatura africana debería usar as linguas africanas como medio de expresión. As linguas coloniais forman parte da paisaxe lingüística de África, e son moitos os escritores africanos que reclaman o dereito a as usaren nas súas expresións artísticas. Achebe (1975: 59), no seu discurso formulou a seguinte cuestión:

Is it right that a man should abandon his mother tongue for someone else's? It looks like a dreadful betrayal and produces a guilty feeling. But for me, there is no other choice. I have been given the language and I intend to use it (...). I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings.

Movido pola necesidade de conferirlle un carácter local ás antigas linguas coloniais de forma que tamén transmitan o peso dos escritores africanos e a súa antiga experiencia colonial, Korouma asegura que:

J'ai pensé en malinké et écrit en Français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique... J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le Français pour trouver et restituer le rythme Africain (Koné, 1992: 83).

Mentres Achebe crea un novo inglés a través do igbo, a súa lingua materna, en *Things Fall Apart*, Korouma africaniza o francés. E Senghor afirma o seu dereito a adaptar a lingua para expresar a realidade africana:

By using French language, I am obliged to hand the language to meet the exigencies of my Negro-Africa (...). The French language is an abstract language, and from this

abstract language, one has to create a concrete, a vivid language... (Egejuru, 1980: 33-34).

As cuestións relacionadas coa lingua xorden en tódalas discusións sobre a materia, e adquiren aínda maior importancia dentro da literatura africana en comparación con outras literaturas, xa que o medio de expresión literaria en África non só é a lingua materna do escritor, senón tamén a dominante lingua estranxeira europea imposta sobre as linguas indíxenas africanas (ibid.: 143). As linguas destes escritores africanos engádenlle unha nova importancia á literatura africana. A natureza da literatura africana como un lugar de converxencia e diverxencia dificulta a tarefa do tradutor literario encargado de traducir este tipo de literatura. A transferencia dos autores africanos é unha tarefa de tradución, e a afirmación da identidade a través da diferenza lingüística non somete, senón que desafia o amargo legado da colonización, ao mesmo tempo que constitúe un importante aspecto da hibridación creativa da escrita africana (Bandia, 2009). A relevancia dos esforzos destes autores e autoras reside na súa apropiación das linguas europeas á vez que lle dan un ton africano único.

3. Análise tradutiva de *Things Fall Apart*

A ficción de Achebe penetra tódalas facetas da experiencia africana. É importante que as distintas disciplinas da lingüística se acheguen a *Things Fall Apart*, que podería revelarse un material literario básico para iluminar o asunto da literatura africana. *Things Fall Apart* adquire relevancia para a nosa análise polas súas funcións literarias, socioculturais, artísticas e lingüísticas á hora de posibilitar a comprensión da cultura africana. O texto de Achebe abraza a arte da comunicación a través das palabras. Se realizamos unha análise literaria da ficción de Achebe, encontraremos un nivel de interpretación máis fondo implícito nas normas, crenzas e tradicións africanas. África ten sido relativamente progresista, non só á hora de recoñecer a importancia da literatura para a sociedade, mais tamén ao decatarse de que unha nova literatura non se pode permitir ser tan exclusiva e pedante coas súas fronteiras críticas e educativas coma outra que teña séculos de materiais nos que basearse (Cook, 1997: 162). Formarse en literatura africana é formarse na

validez da cosmovisión e dos patróns africanos mediante os cales a experiencia africana é comunicada de maneira efectiva. Grande parte da importancia de *Things Fall Apart* reside na forza coa que transmite a realidade sociocultural igbo ao resto da sociedade. Mediante a análise dalgúns aspectos textuais lograremos unha maior comprensión da vida africana a través do imperioso interese co que Achebe nolo comunica. Consideremos a tradución de “umuaada” p. 93, traducido como “umuaada” p. 160; “bitter leaf” p. 67, traducido como “soupe de viande” p. 117; “medicine-man” p. 54, convértese en “home-médecine” p. 96; “ogbanje” p. 130, tradúcese como “ogbanje” p. 224 e “osu” é traducido como “osu”. A tradución de “bitter leaf soup” p. 86 como “soupe de viande et de poisson” p. 117 pode resultar difícil de transferir para o tradutor. Isto débese ao seu descoñecemento do que en igbo se denomina “ofe olugbu”, e tradúceo ao inglés como “bitter leaf soup”. O dilema do escritor africano ante a opción de continuar a escribir nunha lingua allea que non é escrita nin comprendida pola maioría pode ser esclarecida mediante a noción de “minoría ou menor” de Deleuze e Guattari (Deleuze, 1986).

Examinando as traducións realizadas por Michel Ligny, as palabras do igbo dominan o texto. Por exemplo, “ogbanje” refírese a un neno que morre repetidamente e volve onda súa nai para nacer de novo. É case imposible traer un neno “ogbanje” sen que morra, a non ser que a súa “iyi-uwa” sexa antes encontrada e destruída. “Iyi-uwa”, logo, alude á conexión entre o “ogbanje” e o mundo espiritual. En África, os textos anglófonos e francófonos téñense caracterizado por un sorprendente translingualismo, no que o inglés e o francés aparecen impregnados de trazos léxicos e sintácticos de linguas indíxenas como o ijo e o malinké (cf. Venuti, 1998: 137). A tradución francesa de *Things Fall Apart* realizada por Michel Ligny demostra un proceso creativo de tradución que desemboca na produción dun texto literario meta que transmite a cosmovisión africana.

A tradución destes termos revela o nivel de participación de Michel Ligny na actividade creadora do autor á hora de recrear unhas estruturas e uns signos lingüísticos e sociais, adaptando a lingua do texto meta á lingua do texto base tanto como a intelixibilidade llo permite. Dado que conceptos como os mencionados anteriormente non existen en francés, o tradutor simplemente retén estas palabras na lingua meta. Esta é a experiencia dun tradutor estranxeiro coa literatura africana que

índexizou os seus trazos lingüísticos e culturais. É interesante observar que Achebe, fuxindo dos clichés e manierismos británicos, empregou, atinadamente, o que a teoría denomina trazos normais na creación da prosa en inglés, pero que ante un estudo máis fondo se revela unha rareza entre os escritores británicos recoñecidos (Cook, 1997: 76). Unha análise de *Things Fall Apart* non suxire a condena da obra mestra literaria, senón a identificación de fidelidade ou desviación do texto fonte. A tradución de “homme-medicine” por “homme-médecine” non é apropiada, pois a equivalencia exacta é “marabout”.

Exemplos como os anteriores poden dar lugar a erros de tradución, especialmente se quen traduce non lle presta atención ao proceso de tradución. Un bo tradutor literario debe entender o tema e o estilo do texto orixinal, e ser quen de conciliar as diferentes estruturas lingüísticas dos textos. Da mesma maneira, tamén debe ser quen de reconstruír a estrutura lingüística na lingua meta. Estes aspectos son fundamentais para analizar a tarefa do tradutor de Achebe en *Things Fall Apart*. A obra require por parte de Michel Ligny un bo coñecemento do contexto sociocultural do que Achebe obtén a súa inspiración.

4. A tradución do imaxinario

A tradución da imaxinería representa unha tarefa inxente para o tradutor de Achebe. En *Things Fall Apart* as imaxes empréganse para transmitir un tipo concreto de coñecemento; estas imaxes derivadas dos contextos socioculturais do autor son empregadas para expresar significados no texto. E estes significados poden interpretarse dende dous niveis: o literal e o metafórico (Ugwu, 1990). O significado literal dedúcese dunha combinación entre o significado do termo e o significado da oración. O significado metafórico, no entanto, deriva da consideración dalgúns factores extralingüísticos, como as presuposicións, actitudes e contextos socioculturais dos falantes, que poden influír no sentido global da expresión (Igboanusi, 2002: 83). As imaxes, ao igual cós proverbios, son un aspecto importante de *Things Fall Apart*. Observemos o uso das imaxes nos seguintes casos:

- a. In the end Okonkwo threw the Cat (p. 3)
A la fin, Okonkwo terrassa le Chat (p. 9)

b. As the elders said, if a child washed his hands, he could eat with kings (p. 6)

Comme disaient les anciens, si un enfant se lavait les mains, il pouvait manger avec des rois (p. 15)

A tradución de “Cat” como “Chat” suxire que o lombo do gato case non chega a tocar o chan. No contexto, Amalinze, cuxo lombo nunca tocará o chan, loitou e foi vencido por Okonkwo durante unha pelexa. O pasado glorioso de Okonkwo como loitador de éxito vén determinado polo contexto fundamente tradicional no que derrota a Amalinze. O seu heroísmo baséase no seu firme sentido da honestidade, que o fai encarnar as virtudes da súa sociedade en importantes aspectos e de xeito bastante tirano. No exemplo b, a expresión é un proverbio igbo expresado en inglés. Mentres que as culturas occidentais requiren o uso de garfo e culler para comeren na mesa, os igbo e a maioría das culturas africanas comen coas mans lavadas. A frecuencia coa que Achebe usa os proverbios no texto pode deberse, en parte, á influencia das tradicións orais igbo, e, sobre todo, á importancia literaria dos proverbios para os africanos. O problema máis importante para o tradutor é como enfrontarse á súa tarefa á hora de satisfacer o público non africano destes proverbios na versión francesa de *Things Fall Apart*. Trátase de algo necesario porque, segundo Igboanusi (2002: 8):

The oral tradition is very important to the Africans in general because their behaviours, thought, language and rhetoric are molded and shaped by their tradition. Similarly their creative imagination, history, medicine, technology and philosophy were orally passed down to different generation through various forms of oral performance. The writer’s experiences and worldviews are nurtured by this tradition inspite of the language of expression.

En *Things Fall Apart*, Achebe observa África cunha ollada diferente á dos escritores europeos. Malia non ser africano, o tradutor captura as características da ficción narrativa africana, e mantén a afinidade coa xente de África, a súa inspiración, cultura, historia e

alma (Kolawole e Salawu, 2008). A tradución que fai dos proverbios resulta económica no estilo e impresionante na súa concepción.

5. Conclusión

Traducir *Things Fall Apart* ao francés é unha experiencia difícil que moldea a lingua do tradutor co fin de reproducir o texto de maneira que reflecta a cosmovisión do autor. Segundo a nosa análise, non só está a reproducir o texto de Achebe, senón tamén as implicacións socioculturais que este leva vencelladas. O texto de Achebe está entretecido coa cultura e as tradicións da sociedade igbo. Isto implica que as tradicións culturais do autor fonte deben ser transferidas ao fondo cultural do tradutor e adaptárense a el. O tradutor establece unha grande afinidade coa obra de Achebe coa finalidade de gañar un maior coñecemento da comunidade sociocultural igbo. O éxito da tradución de *Things Fall Apart* por parte de Michel Ligny confirmou a súa posición entre os magníficos tradutores literarios de literatura africana moderna. A tradución de literatura africana como actividade lingüística establecida dálle a quen descoñece a lingua e ao lector acceso ao coñecemento lingüístico e cultural transmitido pola lingua, logrando/fomentando un entendemento e unha aceptación global da lingua e cultura africanas. Na sociedade multicultural africana, o acceso a outra cultura é unha verdadeira ferramenta necesaria para o desenvolvemento nacional.

A constante tradución de literatura africana cara a linguas estranxeiras fomenta o coñecemento da cultura na que o texto ten a súa orixe. A tradución permite o acceso a información que doutro xeito permanecería pechada, inalcanzable. Adoita afirmarse que este papel constitúe o valor da tradución (Hermans, 2010). Neste artigo pretendimos ofrecer un marco textual e contextual dende o que examinar o papel da tradución francesa de *Things Fall Apart* na formación da historia literaria e cultura africanas. A análise demostra que o uso do francés por parte de Michel Ligny na tradución de *Things Fall Apart* constitúe un proceso creativo de tradución que cristaliza nun texto meta que transmite a cosmovisión africana.

Referencias bibliográficas

- ACHEBE, Chinua. 1973. "The role of the Writer in a new Nation" in G.D. Killam (ed.) *African Writing*. Londres: Heinemann, pp. 7-13.
- _____. 1975. "The African Writer and the English Language" Inc. Achebe, *Morning yet on Creation Day*. Londres: Heinemann.
- ADEAGA, Tomi. 2008. "Problems of translating two Nigerian Novels into German", *Acta Scientiarum Language and Culture* (UEM).
- _____. 2006. "Translating and Publishing African Languages and literature(s): Examples from Nigerian, Ghana and Germany. Frankfurt: Iko Verlag.
- ADEJUNMOBI, M. 1998. "Translation and postcolonial Identity: African Writing and European Languages". *Translation and Minority: The Translator*, Saint Jerome, Vol. 4, n°. 2, *Special Edition: Studies in Intercultural Communication*. p. 163.
- _____. 2009. *Translation Matters: Linguistic and Cultural Representation*. Judith Inggs and Libby Meinties (ed.). *Translation Studies in Africa*. Londres, Nova York: Continuum.
- COOK, David. 1977. *African Literature: A Critical Review*. Londres: Longman Group.
- DELEUZE, Gilles & Felix GUATTARI. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trad. Dana Polan. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- GUNDU, G.A. 1990. "Problems and prospects for a Minority Language Literature in Nigeria: The case of the Tivphone Literature" en Emenanjo, N. (ed.). *Multilingualism, Minority Languages and Languages policy in Nigeria*. Agbor: Central books.
- HERMANS, Theo. 2010. "Translators, Voices and Values". Artigo presentado na International Conference on Translation Studies in the Japanese Context, 9-10 de xaneiro, Universidade Ritsumeikan University, Kioto, Xapón.
- HORNBY, E. 1989. *Advanced Learners Dictionary*. Londres: OUP.
- HWAKU, A Gyasi. 2003. "The African writer as translator: Writing African Languages through French" in *Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, no. 12. Decembro. pp. 143-159.

- IGBOANUSI, Herbert. 2002. *Igbo English in the Nigerian Novel*. Ibadan Enicrownfit, pp. 1-136.
- JOHN, Povey. 1971. "The novels of Chinua Achebe", *Introduction to Nigerian Literature*, (ed.) Bruce King, University of Lagos, Evans. p. 101.
- JAMES, Adeola. 1990. *In Their Own Voices: African Women Writers Talk*. Londres: James Curry Limited.
- KOLAWOLE, S. Oladiipo & SALAWU, Adewuni. 2008. "Literary translation and the Concept of Fidelity: Kirkup's Translation of Camara Laye's *L'Enfant Noir* as a case study", *Translation Journal*, vol. 12, no. 4, outubro.
- OBUKE, O. 1990. "A brief Survey of the Development of Isoko written Literature" en AZIZA, R. e EMENANJO, H. (eds). *Teaching Nigerian languages: Experiences from the Delta*: Warri: COEWA.
- UGWU, A.N. 1990. *A Study of some Aspects of Nigerian English in Nigerian Prose. Fiction*. Tese inédita da University of Ibadan.
- VENUTI, Lawrence. 1998. "Introduction. *Translation and Minority: The Translator*", vol. 4, no. 2, *Special Edition: Studies in Intercultural Communication*.

**A TRADUCIÓN PARA A
DOBRAXE INGLÉS-GALEGO
DAS REFERENCIAS CULTURAIIS
EXTRALINGÜÍSTICAS DE *GRAN TORINO***

Diana García Couso
Universität Leipzig
diana.garcia.couso@gmail.com

[Recibido 22/09/13; aceptado 14/02/14]

Resumo

O obxectivo deste artigo é establecer cal foi a norma de tradución seguida na dobraxe ao galego do filme *Gran Torino*. Do mesmo xeito que sucede coa tradución de Literatura Infantil e Xuvenil ao galego, a tendencia na dobraxe cara á nosa lingua adoitou ser a domesticación. Este feito veu motivado polo afán normalizador co que naceron os medios audiovisuais galegos, mediante os cales se pretendían mudar as actitudes sociolingüísticas negativas asentadas entre a poboación e dar a coñecer a normativa estándar do galego. A partir dos resultados obtidos da análise da tradución das referencias culturais extralingüísticas do filme, detectamos o que semella un cambio cara á estranxeirización, nun momento no que os avances tecnolóxicos e audiovisuais fixeron posible un maior achegamento á realidade estadounidense no contexto galego.

Palabras clave: tradución, dobraxe, lingua galega, normalización, referentes culturais extralingüísticos, disfemismos, etnopaulismos.

Abstract

The aim of this article is to determine the translation norm followed in the process of dubbing the film *Gran Torino* into Galician. Just as with the translation of Children's Literature, domestication used to be the norm in dubbing into our language. This was due to the purpose of normalization audiovisual media in Galicia were born with, as they were intended to change deep-rooted negative sociolinguistic attitudes and also to widespread Galician standard language. Based on the results obtained from analyzing the translation of extralinguistic cultural references in the film, we observed what appears to be a change towards foreignization, in a moment when technological and audiovisual advance brought American reality closer to Galician society.

Key words: translation, dubbing, Galician, normalization, extralinguistic cultural references, displacements, ethnocentrism.

1. Introducción

Sen dúbida a situación dunha lingua minorizada en proceso de normalización –como é a galega– condiciona as decisións que se adoptan cando se traduce cara a esa lingua, tal e como recollen estudos previos que tomaron como exemplo a tradución de Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) ao galego (cfr. Lorenzo e Pereira 2000, Ruzicka Kenfel e Lorenzo García 2008). Nestes casos, a domesticación –estratexia mediante a cal se achega o TO (texto orixe) ao RM (receptor meta) de forma que os referentes¹ culturais se entendan como propios– constitúe unha estratexia especial, pois desempeña unha función normalizadora da LM. Esta estratexia adoita ser predominante na tradución literaria, especialmente no ámbito da LIX, «amparada polas institucións públicas e non pola repercusión social en forma de demanda que tivese» (Lorenzo e Pereira 2000: 203). Deste xeito, os tradutores conseguen que o produto traducido sexa «partícipe da realidade galega e, ó mesmo tempo, revalorizan esta realidade, presentándollela ós lectores nun primeiro plano» (Lorenzo e Pereira 2000: 206). Tamén este é o polo cara ao que sempre tendeu a tradución para dobraxe ao galego; posto que os medios audiovisuais autonómicos galegos foron creados como instrumentos de defensa lingüística, a dobraxe xurdiu co fin de normalizar a lingua galega nese ámbito cultural no que predominaba o castelán (Couto Lorenzo 2009: 34).

1 “Referentes” e “referencias” utilízanse como sinónimos neste artigo.

O obxectivo deste artigo é comprobar cal é a «norma de tradución» (Toury 1980, 1995 en Lorenzo e Pereira 2005: 246) seguida na dobraxe ao galego do filme *Gran Torino* a partir da análise da tradución das referencias culturais extralingüísticas. Dado que traballamos cun corpus reducido, os resultados obtidos soamente serán indicativos de determinadas tendencias que deberían ser ratificadas ou refutadas en traballos posteriores para comprobar a norma da dobraxe cara ao galego na actualidade. Ao mesmo tempo, valoraremos as distintas solucións tradutolóxicas e, de consideralo preciso, achegaremos unha proposta de mellora.

A estrutura que seguiremos será a seguinte: primeiro, introducimos o concepto de dobraxe e sintetizamos algunhas cuestións clave acerca da dobraxe en Galicia; a continuación, damos conta da relación entre tradución e cultura, para logo explicar o modelo de análise empregado; posteriormente, presentamos o noso corpus de estudo, contextualizamos o filme e mais os factores de recepción, ademais de caracterizar o tipo de lingua predominante; logo, analizamos a tradución das referencias culturais extralingüísticas e rematamos cunha breve reflexión sobre os resultados obtidos.

2. A dobraxe

Entre as modalidades de tradución audiovisual (TAV) atópase a dobraxe, que consiste en substituír toda ou parte da banda sonora orixinal dun filme, onde figuran os diálogos dos actores, por unha banda sonora na LM (lingua meta). Esta substitución debe ser fiel a tres tipos de sincronismo: de caracterización (congruencia entre as voces na LM e o aspecto e xesticulización dos actores que se visualizan), de contido (congruencia semántica entre o TO e o TM [texto meta]) e visual (congruencia entre os movementos articulatorios dos actores que se visualizan e a pista na LM) (Agost 1999: 16, 17; Chaume 2004: 72, 73). Trátase da modalidade máis estendida para a produción allea de distribuidoras e canles de televisión en España, Italia, Alemaña e Francia, onde a tradición da dobraxe se consolidou como método de censura de ideas foráneas e de preservación da identidade dunha nación. No tocante ás canles autonómicas en España, a dobraxe estaba chamada a favorecer a normalización e difusión das linguas cooficiais (Pereira 2000: 12-14).

2.1. A dobraxe de produtos audiovisuais ao galego

O galego segue a ser hoxe unha lingua minorizada sumida nun proceso de normalización que parece non avanzar o suficiente. Este proceso iniciouse, tras un longo período de represión social, cultural e lingüístico, coa aprobación do Estatuto de Autonomía de Galicia (1981), que establecía a cooficialidade do galego e do castelán, e a LNL (Lei de normalización lingüística, 1983), que tiña como obxectivo recuperar os usos e funcións que perdera a lingua. Nesta época caracterizada por grandes transformacións sociais, naceu a CRTVG (Compañía de Radio-Televisión de Galicia), en 1985, co obxectivo de promover, difundir e impulsar a lingua galega, conforme a súa lei fundacional². Anteriormente, a LNL xa indicara que o galego sería a «lingua usual nas emisoras de radio e televisión» dependentes das institucións autonómicas, ademais de sinalar entre as obrigas da Xunta de Galicia o fomento da «produción, a dobraxe, a subtitulación e a exhibición de películas e outros medios audiovisuais en lingua galega».

O servizo de produción allea da TVG (Televisión de Galicia) é quen se encarga da dobraxe de produtos audiovisuais ao galego, cuxas emisións se consideran un dos piares da programación autonómica (Dobao 1994: 47; López García 2004: 133, 134). Malia que a subtitulación sería unha opción máis barata, nunca se barallou esta posibilidade, pois os espectadores galegos xa estaban afeitos á recepción de produtos audiovisuais dobrados en castelán. Así, a dobraxe considerouse a única posibilidade en Galicia, ao igual que en Cataluña e no País Vasco, tamén debido a que as televisións públicas destas tres comunidades foron consideradas instrumentos de recuperación lingüística (Dobao 2004: 285).

Por vez primeira, a lingua galega logra ser partícipe de todos os ámbitos de comunicación, ao converterse nunha lingua que recupera na TVG as funcións e os usos perdidos. Grazas á dobraxe, ofréceselle ao público galego un universo de posibilidades onde a lingua galega se presenta como completamente normalizada, algo que ata o momento só foi posible na ficción. Malia o rexeitamento inicial por parte dos espectadores, o uso do galego nos medios conseguiu botar abaixo determinados prexuízos lingüísticos (Dobao 1993: 35); non obstante, o grao de aceptación das longametraxes dobradas continúa a ser moi baixo en comparación co que gozan os informativos, a produción propia e outros programas da canle autonómica (Veiga Díaz 2012).

2 Lei 9/1984, do 11 de xullo, de creación da Compañía da Radio-Televisión de Galicia.

2.1.1. A lingua dos produtos audiovisuais dobrados ao galego

Ademais da función informativa propia de calquera medio audiovisual, a TVG debía posuír o dobre valor pedagóxico de axudar a cambiar as actitudes sociolingüísticas negativas asentadas na poboación e de impulsar e dar a coñecer un estándar culto da lingua galega, descoñecido pola maioría da poboación (Soengas Pérez, 2004: 432). Este obxectivo viuse afectado pola ausencia dun modelo de estándar oral que imitar e pola existencia dunha normativa escrita moi recente (1982) non amplamente coñecida³.

Na actualidade, a TVG somete todas as súas emisións, tanto propias como alleas, a un control lingüístico que intenta garantir que a lingua empregada se corresponda coa variedade estándar. Resulta imprescindible que a utilización da lingua neste medio sexa a correcta, pois a lingua que alí se fala é tomada polos espectadores como un modelo a seguir (Soengas Pérez, 2004: 432-434). Non obstante, a calidade da lingua da TVG non foi allea a críticas desde que o galego se comezou a falar na canle autonómica, tamén no relativo aos produtos dobrados (cfr. Soengas Pérez 2004, López García 2004, Dobao 2004, Veiga 2008). Unha das principais críticas foi o rexeitamento que provocaba (e en parte, segue provocando) entre a sociedade galegofalante, por presentar un modelo de lingua alleo ao que estaban acostumbrados. Se ben os espectadores poden chegar a asumir esta diferenza en programas informativos, onde a lingua é distante e pertence a un rexistro formal ríxido, non sucede o mesmo cos programas caracterizados polos rexistros coloquiais e, polo tanto, coa ficción propia e os produtos dobrados, xa que «nin sequera os *tipos sociais* máis próximos ao falante espectador se comunican co mesmo código ca este» (Dobao 2004: 100). Neste sentido, parece necesario mudar o modelo de dobraxe para que chegue a asumir características lingüísticas propias da lingua galega oral que inclúen unha variedade de rexistros, de riqueza expresiva e, polo tanto, de naturalidade, que non teñen cabida na TVG. Camiña Pérez e Sánchez Rodríguez (2000: 42-45) consideran recomendable

3 A primeira obra que pretendeu fornecer un modelo de estándar galego oral que fose aceptado en contextos públicos foi o *Dicionario de pronuncia* de Regueira (2010). Na elaboración deste modelo resultou problemática a elección do grupo de referencia debido á inexistencia dunha elite galegofalante cunha presenza social elevada e a que os medios de comunicación falados tampouco podían considerarse como modelos, por ser o castelán a lingua de instalación das elites sociais e dos profesionais dos medios.

a incorporación nas dobraxes ao galego de formas dialectais ou de expresións que son utilizadas frecuentemente na lingua oral, aínda que posúan algunha influencia do castelán. Malia indicaren a necesidade de recuperar e fomentar termos patrimoniais, as autoras citadas avogan polo uso de variedades dialectais na dobraxe para retratar o mundo real e darlles aos falantes a oportunidade de verense reflectidos na lingua que escoitan.

3. Tradución e cultura

Tradicionalmente, a tradución considerábase un proceso no que tiña lugar unha comparación de estruturas de dous sistemas lingüísticos. Nas últimas décadas, esta visión tan restritiva da tradución deixou paso a unha moito máis ampla, na que, ademais de exercer de mediador lingüístico, o tradutor debe actuar de mediador cultural, pois o significado de todos os símbolos verbais depende da cultura á que pertence unha determinada comunidade lingüística (Schäffner 1995: 1).

Language is a part of culture and, in fact, it is the most complex set of habits that any culture exhibits. Language reflects the culture, provides access to the culture, and in many respects constitutes a model of the culture (Nida 1994: 1 en Schäffner 1995: 1).

Ademais do contido lingüístico, todo texto está impregnado de elementos que reflicten a cultura dunha determinada sociedade e que o tradutor deberá descifrar para levar a cabo o seu labor de transvasamento. Lingua e cultura preséntanse como entes inseparables; polo tanto, un bo mediador cultural deberá ser consciente tanto da importancia do texto como do contexto que o arrodea (Katan, 1999: 126).

As referencias culturais constitúen un dos maiores problemas aos que se ten que enfrontar un tradutor, posto que son alusións explícitas ou implícitas ao contexto social, cultural ou político no que se desenvolve un texto orixinal. Isto é aplicable a calquera variedade de tradución e, polo tanto, tamén á TAV. Os textos cos que traballan os tradutores audiovisuais adoitan conter unha grande carga cultural, posto que son produtos da cultura na que foron creados; isto pode ser problemático cando se pretenden mostrar nunha lingua diferente e, polo tanto, noutro contexto cul-

tural e para un público distinto que non está familiarizado co contexto orixinal (Nedergaard-Larsen, 1993: 207). Aos problemas convencionais da tradución de elementos culturais, na TAV engádesse a dificultade de que estes elementos están inseridos nun tipo de tradución subordinada (cfr. Mayoral Asensio 1988) e, xa que logo, a imaxe pode condicionar a súa tradución.

Cando se fala de problemas culturais en tradución, distínguese entre fenómenos intralingüísticos (derivados das diferenzas entre varios sistemas lingüísticos: categorías gramaticais, variedades da lingua etc.) e extralingüísticos, denominados «referencias culturais extralingüísticas» por Pedersen (2011: 43):

Extralinguistic Cultural Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any cultural linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process. The referent of the said expression may prototypically be assumed to be identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopaedic knowledge of this audience (Pedersen 2011: 43).

Soamente estudaremos o transvasamento destas últimas referencias, xa que analizar detalladamente ambos os tipos de fenómenos excedería os límites deste artigo.

4. Modelo de análise

Para a nosa análise utilizaremos un modelo combinado: organizaremos as referencias culturais extralingüísticas segundo Nedergaard-Larsen (1993), cuxa clasificación xa ten demostrado a súa eficacia (cfr. Martínez Navarrete 2010); para a análise propiamente dita das estratexias de tradución adoptadas decidimos seguir a proposta de Pedersen (2011: 69-103), pois considerámola máis completa e máis clara cá que presenta Nedergaard-Larsen (1993: 217-220).

Así, as referencias culturais extralingüísticas poden clasificarse da seguinte forma (Nedergaard-Larsen 1993: 211)⁴:

- Referencias xeográficas: xeografía, meteoroloxía e bioloxía.

4 Cfr. fonte para ver unha explicación máis detallada.

- Referencias históricas: edificios, acontecementos e personaxes históricos.
- Referencias da sociedade: referencias industriais e económicas, organización da sociedade (defensa, sistema xudicial, autoridades...), referencias políticas, condicións sociais (grupos, subculturas, problemas...), tradicións e modos de vida (vivenda, transporte, alimentación, obxectos de uso común, relacións familiares...).
- Referencias da cultura: relixión, sistema educativo, medios de comunicación, vida cultural e lecer. Dentro deste apartado tamén incluímos as referencias intertextuais, que constitúen alusións a outros textos nun determinado texto (Agost 1999: 103).

Estas categorías non deben ser consideradas estancas, xa que, dependendo do caso, un mesmo elemento podería encadrarse en varias delas.

Unha vez organizados os tipos de referencias, cómpre describirmos as estratexias xerais e específicas aplicables no proceso de transvasamento.

As estratexias xerais son aquelas que determinan o enfoque global –a norma– que adopta o tradutor para o transvasamento do texto. Xeralmente, clasifícanse en domesticación e estranxeirización (Venuti 1995), en función do grao en que se conservan as referencias do TO no TM: mediante a domesticación substitúense no TM os elementos propios da CO por outros propios da CM (cultura meta); coa estranxeirización consérvanse no TM os elementos da CO. Consideramos necesario engadir a neutralización, que consiste na substitución da referencia específica da CO por un elemento que non é propio nin da CO nin da CM, ou sexa, por un referente neutro, e a internacionalización, mediante a cal se substitúe a referencia cultural do TO por unha compartida pola CO e pola CM (Lorenzo e Pereira 2003: 280-281), ou sexa, por unha referencia transcultural (Pedersen 2011: 91).

Doutra banda, as estratexias específicas son decisións puntuais que adopta o tradutor para o transvasamento do texto. Como se observa no seguinte esquema, Pedersen clasificaas segundo a súa proximidade co TO e coa CO ou co RM e coa CM, ou sexa, as primeiras tenden á estranxeirización e, as segundas, á domesticación, á neutralización ou á internacionalización, dependendo do caso.

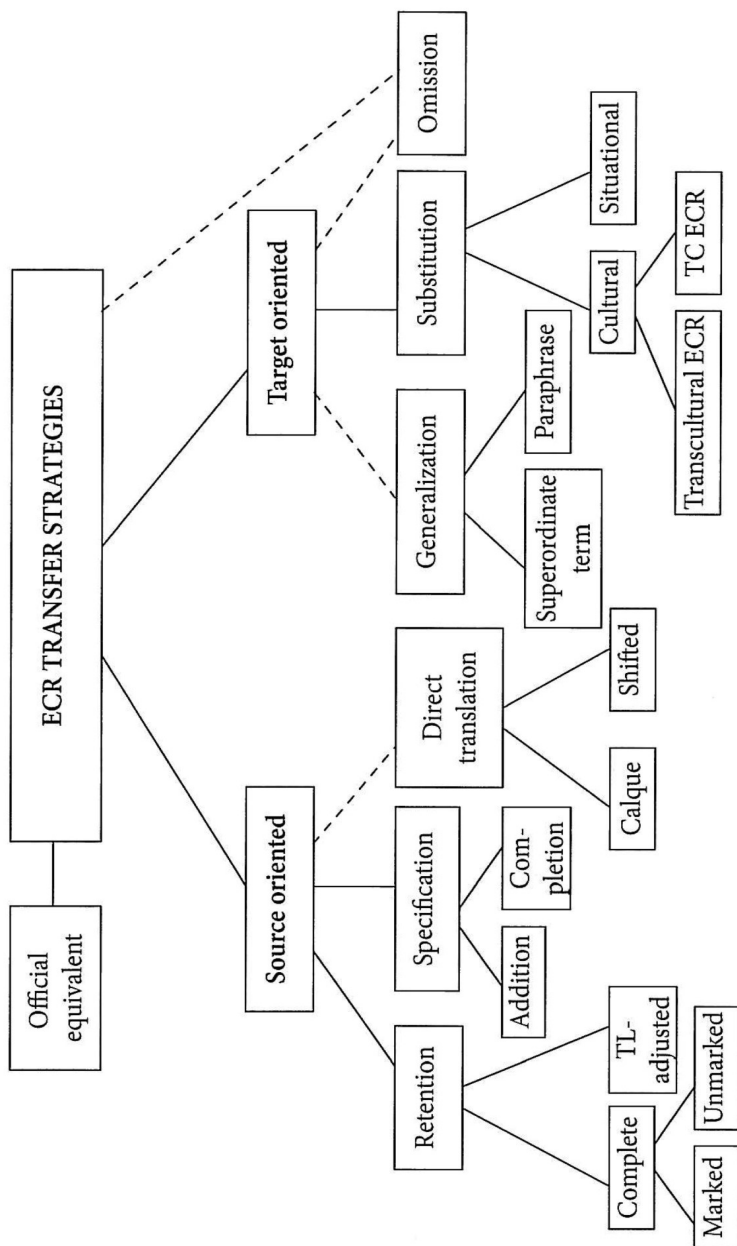


Figura 1: Modelo de estrategias de traducción de referencias culturales extralingüísticas.

A continuación, procedemos a explicalas polo miúdo:

- Retención. En realidade non constitúe unha estratexia de tradución, senón que simplemente consiste en conservar o referente cultural do TO no TM sen que se produzan cambios, ou modificándoo levemente.
- Especificación. Consiste en reter o referente sen traducir, ao mesmo tempo que se engade máis información que non está presente no TO, de forma que o TM sexa máis específico có TO.
- Tradución directa. Consiste na tradución literal da referencia. A través desta estratexia non se produce ningún cambio semántico, senón simplemente lingüístico.
- Xeneralización. Trátase de facer que o TM proporcione información menos específica có TO ao utilizar un supe-rordinado ou unha paráfrase.
- Substitución. Múdase o referente do TO por outro, que pode ser propio da CO, da CM ou unha referencia transcultural (substitución cultural), ou sexa, un elemento compartido pola CO e a CM. Outra posibilidade é substituílo por algo totalmente diferente (substitución situacional).
- Omisión. Consiste en eliminar o referente no TM.
- Equivalente oficial. Substitúese o referente do TO por unha tradución acuñada polo uso ou polas institucións da CM.

5. Corpus de estudo: *Gran Torino*

5.1. Breve sinopse

Gran Torino (2008) é un filme dirixido, producido e protagonizado por Clint Eastwood, ambientado nun barrio humilde de Michigan a principios do século XXI. Narra a historia de Walt Kowalski, estadounidense orgulloso da súa patria, que acaba de enxuivar e que se dispón a pasar os últimos anos da súa vida no seu barrio, onde a presenza de inmigrantes —especialmente da etnia *hmong*— é cada vez maior. O tema principal é a relación entre este veterano da guerra de Corea e Thao, o seu veciño *hmong*. Ao longo do filme obsérvase como Walt aprende a valorar e respectar os seus veciños, a quen antes desprezaba,

ademais de chegar a se converter na figura paterna da que carecía o rapaz, por quen chega a dar a vida.

5.2. Contextualización cultural do filme e factores de recepción na CO

Gran Torino é unha longametraxe de xénero dramático, estreada nos cinemas estadounidenses no ano 2008, aínda que posteriormente tamén se comercializou en DVD e se proxectou na televisión. O foco contextual dominante da serie é conversacional, posto que a trama avanza grazas aos diálogos entre os distintos personaxes. Trátase dun produto orixinal en inglés, máis algúns dos diálogos entre os *hmong* succédense na súa propia lingua; para transmitir á audiencia o contido destes fragmentos, óptase ben pola introdución de subtítulos en inglés, ben pola utilización dun dos personaxes como intérprete bilateral. Polo tanto, na configuración textual ten presenza tanto o código auditivo como o visual.

O RO (receptor orixe) prototipo é o espectador medio estadounidense. Malia a historia desenvolverse nos EE. UU., o feito de introducir elementos alleos á CO implica que a súa comprensión non será totalmente transparente para gran parte do RO. Como se observa no filme, o propio Walt Kowalski non sabe nada sobre os *hmong* – pobo orixinario de distintas zonas da China, Tailandia, Vietnam e Birmania que se viu obrigado a exiliarse por motivos políticos nos EE. UU., en parte co apoio da igrexa luterana (Encyclopaedia Britannica 2013)–, o cal facilita a contextualización da historia. Son os personaxes *hmong* os encargados de revelar esta información ao longo da película; así, os espectadores van aprendendo distintos aspectos deste pobo ao mesmo tempo có protagonista.

A historia trata aspectos controvertidos, coma os prexuízos étnicos, a xenofobia, o machismo, a relixión, a vellez, o multiculturalismo e o cambio de valores na sociedade. Aínda que non estivo ausente de polémica (cf. Filmer 2012), isto non lle impediu acadar un gran éxito no despacho de billetes (Dogherty 2009).

5.3. Factores de recepción na CM

Malia que o TO data do ano 2008, a tradución para dobraxe ao galego non se realizou ata finais do ano 2011 no estudio Soun-

dub (Santiago de Compostela), por encomenda do servizo de produción allea da TVG. Non obstante, o RM xa tivera a oportunidade de acceder a este produto mediante a VDE (versión dobrada en español), que se proxectara na gran pantalla no ano 2009. Aínda que a versión galega constitúe un produto dobrado, no TM faise o mesmo uso da subtitulación que no TO, ou sexa, unicamente para transmitir as intervencións na lingua dos *hmong*⁵.

O RM prototipo é o espectador medio galego, mozo ou adulto, sen coñecementos profundos do inglés e da cultura estadounidense. Non obstante, está familiarizado en certa medida co contexto no que se desenvolve a trama debido ao dominio cultural e audiovisual que exercen os EE. UU. na actualidade (Agost 1999: 100). Isto facilita a comprensión de certos referentes culturais presentes tanto no guión como no escenario onde ten lugar a historia. Aínda que o contexto global no que se desenvolve o filme non é totalmente alleo ao RM, si que o é un aspecto moi importante da película: o papel da etnia *hmong* na sociedade estadounidense. O descoñecemento deste pobo é unha característica compartida polo RM e gran parte do RO, polo que resulta doado que o texto traducido cree no RM un efecto semellante ao que causa o TO no RO. Deste xeito, o propósito do TM é equivalente á función comunicativa do TO⁶.

5.4. Caracterización da lingua do TO

Os diálogos orixinais distínguense polo emprego dun rexistro coloquial e de argot urbano, así como por un nivel de lingua que combina o estándar co vulgar. Neles obsérvase unha abundancia de insultos e apelativos despectivos que responden ao que Allan e Burridge (2006: 31) denominan «disfemismos»: palabras ou frases que posúen unha connotación ofensiva e que van dirixidas ou fan referencia a unha determinada persoa coa intención de insultala ou danala psicoloxicamente. Malia os disfemismos adoitaren estar motivados pola xenreira, o odio ou o rexeitamento, poden ser enunciados cunha

5 A subtitulación do filme en galego non é obxecto de estudo neste artigo.

6 Cfr. Nord (1997) para máis información sobre o enfoque funcionalista da tradución.

intención comunicativa eufemística⁷, por exemplo, para demostrar amizade, afecto ou como marcador de solidariedade do grupo. Polo tanto, resulta imprescindible ter en conta o contexto no que se pronuncia un determinado disfemismo, xa que será o que determine a intencionalidade coa que se emite (Allan e Burridge 2006: 40).

Os disfemismos máis frecuentes constitúenos insultos raciais e alusións xenófobas, que se suceden dende o comezo ata o final do filme. Son os chamados «etnopaulismos» (Palmore 1962): termos que un determinado grupo racial ou étnico emprega para denigrar a outro. Por este motivo, *Gran Torino* foi obxecto de numerosas críticas no contexto da CO, como xa indicamos anteriormente⁸, o cal é indicativo de que a realidade que o filme mostra e os recursos lingüísticos utilizados para mostralo constitúen, na actualidade, un tabú na CO.

Os tabús reflicten os valores dunha cultura; polo tanto, se consideramos a cultura como un proceso dinámico e non estático (Katan 1999: 21), debemos ter en conta que o concepto de tabú tamén será dinámico e que cambiará conforme muda a propia cultura. De acordo con Allan e Burridge (2006: 106-107), nas últimas décadas lévase observado unha evolución dos tabús lingüísticos nos países anglófonos, no que a blasfema, os insultos relixiosos e os disfemismos sexuais e escatolóxicos deron paso aos etnopaulismos. Filmer (2011: 28) atopa as causas desta mudanza no contacto que tivo lugar, durante os últimos 500 anos, entre as culturas anglófonas e outros grupos étnicos sobre os cales os primeiros exerceron unha posición de dominio. O contacto intensificouse nos últimos 60 anos, dando lugar así ás primeiras sociedades multiculturais e, polo tanto, ao nacemento de etnopaulismos. Aínda que tamén en Galicia a inmigración foi en aumento nos últimos anos⁸, non se produciu un contacto interétnico e intercultural semellante ao sucedido nos EE. UU. Po-

7 Eufemismo: expresión suavizada dun concepto que, dito de maneira clara e directa, podería molestar a alguén (DRAG).⁸ Sería interesante comprobar como foi a percepción da versión dobrada na CM, mais non temos constancia de que existan datos ao respecto.

8 O colectivo inmigrante máis grande en Galicia procede de Portugal, seguido de Brasil, Colombia, Rumanía, Marrocos, Arxentina e outros países latinoamericanos (cfr. Xunta de Galicia 2011).

demos afirmar que o multiculturalismo é unha cuestión relativamente nova no contexto galego; isto non implica que as actitudes xenófobas non existan entre a sociedade galega, mais explica que os etnopaulismos non sexan tan comúns e variados coma no inglés. A lingua galega non experimentou unha evolución dos tabús lingüísticos comparable á sucedida na lingua inglesa; así, podemos observar que no galego seguen predominando a blasfemia e os insultos relixiosos, homófobos, sexuais e escatolóxicos. Ao igual que sucede noutras culturas (por exemplo, na italiana [cfr. Filmer 2011: 27-30]), na galega os etnopaulismos aínda non parecen desempeñar un papel relevante.

6. Análise da tradución das referencias culturais extralingüísticas

A continuación clasificamos as referencias segundo as categorías definidas previamente. En cada apartado daremos conta das estratexias de tradución empregadas.

6.1. Referencias xeográficas

O transvasamento destes referentes é doado, xa que son coñecidos a nivel internacional. Tradúcense mediante a súa equivalencia oficial: nalgúns casos isto implica a retención exacta do orixinal (Laos), mentres que noutros é necesaria unha pequena modificación para a súa adaptación á LM (*Thailand* → “Tailandia”, *Texas* /¹ˈtɛksəs/) → “Texas” /¹teʃas/). Para o adxectivo *American* utilizouse “estadounidense”, o cal nos parece correcto. Aínda que o DRAG⁹ recolle a posibilidade de que “estadounidense” e “americano” poidan ser sinónimos para referirse a unha persoa natural ou habitante dos EE. UU., opinamos que designar o país co nome do continente implica unha visión imperialista innecesaria. Non sucede o mesmo neste caso, que constitúe unha excepción, no que se xeneraliza o referente do TO mediante unha paráfrase:

9 González González, M. e Santamarina Fernández, A. (dirs.) 2012. Os códigos de tempo correspóndense cos da VO.

[Contexto: Walt, que traballou toda a vida na fábrica de Ford, non entende que o seu fillo mercara un automóbil asiático (00.09.24)¹¹:]

WALT: Kill you to buy American?

WALT: Non podías comprar un do país?

Segundo o DRAG, a expresión “do país” significa «da terra, propio da comarca, rexión etc., de que se trata». Aínda que na CM esta expresión sexa máis frecuente para referirse a produtos propios de Galicia (queixo do país, viño do país...) e non alleos, no TM logra conservarse o significado do TO (“dos EE. UU.”). A utilización desta expresión implica un certo grao de domesticación do TM, mais parécenos axeitado, pois introducir “estadounidense” violaría as restricións temporais da dobraxe.

6.2. Referencias históricas

Os únicos referentes históricos que aparecen son a Guerra de Vietnam e a de Corea, nas que participaron os EE. UU. Constitúen referencias transculturais, polo que concordamos en que se deben reter. No TO non se alude explicitamente a estes feitos históricos, senón aos países de Vietnam e Corea; porén, tanto o RO como o RM pode deducir a referencia aos devanditos conflitos armados:

[Contexto: Sue, a irmá de Thao, explícalle a Walt a orixe da etnia *hmong* (00.36.09):]

WALT: Yeah. Well, how did you end up in my neighborhood, then? Why didn't you stay there?

SUE: It's a Vietnam thing. We fought on your side and when the Americans quit, the communists started killing all the Hmong.

WALT: Xa, e como acabastes no meu barrio, porque non quedastes alá?

SUE: Polo que pasou no Vietnam. Loitamos con vós e cando os estadounidenses marcharon os comunistas empezaron a matarnos.

6.3. Referencias da sociedade

6.3.1. Economía

6.3.1.1. Marcas de bebidas

Polo xeral, as marcas de bebidas neutralízanse se non son suficientemente coñecidas pola CM ou non quedan claras no contexto, e consérvanse de seren habituais para o RM. [Contexto: Walt e o cura toman algo nun bar (00.18.50):]

WALT: I'll have a Pabst and a shot of Jack and whatever he's having.

FATHER JANOVICH: I'll have a Diet Coke.

WALT: Eu quero unha cervexa con whisky e, para el, o que queira.

PADRE JANOVICH: Unha Coca light.

Neste diálogo temos tres nomes comerciais de bebidas orixinais dos EE. UU.: *Pabst* (cervexa), *Jack Daniel's* (whisky) e *Diet Coke* (bebida da marca Coca-Cola). A cervexa *Pabst* é totalmente descoñecida na CM, polo que se xeneralizou no TM para favorecer a súa comprensión (“cervexa”). Este mesmo procedemento foi aplicado no segundo caso (“whisky”), malia ser *Jack Daniel's* unha marca común no contexto da CM. Para poder mantelo no TM, habería que especificalo (*Jack* → “Jack Daniel’s”), pois o nome incompleto do produto non sería suficientemente transparente; non obstante, a especificación non nos permitiría respectar a duración do diálogo orixinal. No último caso, atopámonos con que a bebida non se comercializa na CO co mesmo nome ca na CM (*Diet Coke* → “Coca-Cola light”), polo que de ningunha maneira se podería conservar a marca orixinal. Posto que o nome da marca na CM é demasiado longo, optouse por acurtalo, de igual forma que se fai na fala coloquial na CM. Neste último caso, a estratexia aplicada é a substitución cultural, adaptando o referente da CO ao que corresponde co mesmo produto na CM. Aínda que sería posible deixar simplemente “Unha Coca-Cola”, preferimos a opción anterior, xa que o feito de que sexa *light* remarca o carácter “puro” e “inocente” do sacerdote, que semella non atreverse cunha bebida máis forte.

Parécennos válidas as estratexias utilizadas, ademais da modificación da construción sintáctica do TM (“unha cervexa con whisky”). No TO, Walt pide *a Pabst and a shot of Jack*, o cal podería

interpretarse simplemente como “unha cervexa e un whisky”. Non obstante, fai referencia a un combinado alcohólico coñecido co nome de *boilermaker*, no que ambas as bebidas se poden mesturar de diversas formas (Hellmich 2006: 93, 94); así, resulta conveniente o cambio sintáctico.

6.3.1.2 Marcas de automóbiles

Ás marcas e modelos de automóbiles (Ford Gran Torino, Chevrolet Tahoe, Toyota Land Cruiser) aplícaselles unha estratexia estranxeirizadora, pois retéñense no TM. Aínda que os modelos Gran Torino e Tahoe non posúen unha gran proxección internacional, as connotacións de todos os vehículos que aparecen no filme (estadounidenses *vs.* asiáticos) son máis ca transparentes no contexto da historia debido ao apoio visual e tamén ao contido dos diálogos. Polo tanto, non resulta necesario aclarar estes referentes para o RM.

6.3.1.3 Unidades monetarias

Como xa indicamos previamente, o contexto cultural estadounidense é evidente no TM, polo que, como era de esperar, a unidade monetaria propia da CO transvásase mediante unha tradución directa (*dollars, bucks* → “dólares”). A única cuestión salientable ao respecto é o feito de que non se pode conservar a variación diafásica¹⁰ do orixinal, xa que para dous termos diferentes no TO (*dollars* [estándar], *bucks* [coloquial]), soamente existe un equivalente na LM, correspondente á variedade estándar.

6.3.2 Organización da sociedade

Os únicos elementos do filme que poden clasificarse neste apartado son aqueles que fan alusión á vida militar, debido á participación de Walt na Guerra de Corea. Este pasado do personaxe principal queda patente dende o momento en que os seus netos descubren no soto unha caixa con cousas daquela época: un emblema, fotos, unha medalla... elementos aos que se recorre ao longo do filme. Debido a que o seu significado queda claro no contexto, este tipo de alusións tradúcense de forma directa.

10 Variación lingüística relativa aos diversos rexistros da lingua.

[Contexto: os netos de Walt están remexendo nas súas cousas (00.04.14):]

JOSH: Third platoon, E company, March 2nd, 1952, Korea.

JOSH: Terceiro pelotón, compañía E, marzo do 1952, Corea.

6.3.3 Política

As referencias á política son mínimas. A única é aos comunistas (v. 6.2), que se traduce directamente, pois constitúe unha referencia transcultural.

6.3.4 Condicións sociais

6.3.4.1 Grupos étnicos

Na historia participan diversos grupos étnicos, mais sen dúbida o que presenta unha novidade, tanto na CM como na CO é o grupo dos *hmong*. A denominación deste grupo merece especial atención; vexamos un exemplo para ver a problemática que xenera a súa tradución:

[Contexto: Walt recoméndalle a Sue que ande cos seus (00.36.40):]

WALT: Well, you shouldn't be hanging out with him. Should be hanging out with your own people, with other Hu-mungs.

SUE: You mean Hmong? We're Hmong, not "Hu-mung." [A pronuncia é, respectivamente, /'məŋ/ e /hu'mɒŋ/.]

WALT: Xa, pois non deberías andar con el, ti tes que andar coa túa xente, cos outros ghambóns.

SUE: Dirás "hmong". Dise "hmong", non "ghambóns". [A pronuncia é, respectivamente, /ex'mɒŋ/ e /xam'βɒŋs/.]

Ademais de introducirse a referencia cultural *hmong* (v. 5.2), xorde neste exemplo un xogo fonético que ten consecuencias para o TM. En inglés, admítese a pronuncia desta palabra ben con aspiración inicial, ben sen ela¹¹; de feito, no TO escóitanse estas dúas pronuncias indistintamente, malia que a non aspirada é máis habitual no filme. No TO, Walt aproveita a aspiración para deformar a pronuncia e inventar un termo propio co que designar a esta

11 Cfr. Merriam-Webster 2013 e Oxford University Press 2013.

etnia: *Hu-mung*. Este nome recorda a *humongous*, que significa “enorme” (OD)¹², o cal vai en consonancia co gran número de persoas pertencentes a este grupo étnico que adoitan xuntarse na casa dos seus veciños.

A referencia transvásase mediante unha substitución situacional; bótase man da gheada¹³ para imitar o TO, aínda que o efecto acadado é totalmente diferente. A gheada é maioritaria na CM, mais os prexuízos da sociedade galega non permitiron que se admitira esta pronuncia na lingua estándar, especialmente na súa realización fricativa velar xorda /x/ –a utilizada no exemplo–, ao igual que sucede co seseo (Recalde 2003 en Regueira 2010: 15). Nos últimos anos produciuse un aumento destes fenómenos nas pantallas da TVG, tanto en programas de actualidade como na ficción propia, feito que non estivo exento de loanzas e críticas (cfr. López García 2004: 133; Pato 2012; Veiga 2008: 88, 89). Tamén se utilizou para algunhas dobraxes ao galego, aínda que con intentos bastante desafortunados debido ás connotacións negativas –raza negra, baixa clase social– dos personaxes que facían uso deles (Fernández Rei, 2004: 315). Aínda que non falta quen defenda a súa introdución tanto no uso público formal como nos medios audiovisuais (cfr. Camiña Pérez e Sánchez Rodríguez 2000; Ramos 2012), polo momento non se trata dunha realización fonética aceptada como estándar e, polo tanto, evítase nas producións audiovisuais, especialmente nas dobradas.

Se ben apoiamos a idea de que a lingua dos medios non debería ser allea a fenómenos característicos da lingua empregada polos propios falantes, non concordamos coa solución adoptada. Na nosa opinión, resulta inverosímil, á vez que incoherente, que o personaxe pronuncie sempre este termo con gheada (“ghambón”), mais que prescindida dela no resto dos casos, especialmente para os insultos e blasfemas, nos que sería moi habitual unha expresión como “Cagho no carallo!”. Polo tanto, só consideraríamos correcta a opción “ghambón” de integrar a gheada no filme como un fenómeno habitual.

12 Oxford University Press 2013.

13 Fenómeno que consiste, xeralmente, na realización fricativa faringal xorda /h/ ou, de forma minoritaria, na fricativa velar xorda /x/ en vez do fonema oclusivo velar sonoro /g/ (Fernández Rei en Regueira 2010: 14).

Doutra banda, a pronuncia de *hmong* no TM tampouco é correcta. Posto que na lingua galega non é natural pronunciar unha consoante aspirada a inicio de palabra seguida doutra consoante, os actores de dobraxe engaden unha vogal inicial: /ex'moŋ/. A este respecto pensamos que o máis conveniente sería prescindir da aspiración de *hmong*, opción perfectamente válida, como xa explicamos antes, e realizar un xogo lingüístico diferente:

WALT: Xa, pois non deberías andar con el, ti tes que andar coa túa xente, cos outros limóns.

SUE: Dirás “hmong”. É “hmong”, non “limón”. [Pronúnciese “hmong” como /'moŋ/.]

Así, con “limón” faise referencia ao colectivo asiático debido á cor amarela desta froita e incluso se podería facer un pequeno cambio na pronuncia (/li:'moŋ/ en vez de /li'moŋ/) para crear unha nova asociación ao constituír Lee (li:) un nome habitual nos países do leste de Asia.

6.3.4.2 Problemas sociais: etnopaulismos

Tal e como indicamos previamente, a presenza de disfemismos e etnopaulismos é un dos trazos máis característicos da lingua empregada no TO (v. 5.4). A principal dificultade no seu transvasamento é a grande variedade que presenta a LO (lingua orixe) con respecto á LM. Neste artigo limitámonos a analizar os aspectos máis representativos.

Os insultos referidos aos *hmong* constitúen o maior grupo de etnopaulismos debido ao papel protagonista da etnia na historia. Non obstante, non son termos específicos para designar esa etnia, senón para os asiáticos en xeral. Velaquí os principais:

TO	Orixe e significado	TM	Estratexia de tradución

gook (9)	Hai distintas hipóteses sobre a súa orixe: 1. orixinouse na Guerra Filipino-Americana (~1900) a partir da palabra “goo-goo”, na lingua filipina Tagalog; 2. fai referencia ao nome orixinal de Corea, “Hanguk”; 3. orixinouse na Guerra de Corea debido á expresión “Mi Guk?” (“Estadounidense?”, en coreano), que soaba parecido a <i>Me gook</i> (“Eu gook”, en inglés) (RSDB ¹⁴).	amarelo (9), arrociño (1)	Substitución por referentes transculturais.
zipperhead (5) zip (2)	Literalmente, “cabeza de cremalleira”. A súa orixe é descoñecida; case todas as hipóteses son relativas ás guerras entre os EE. UU. e diferentes países asiáticos ¹⁵ .	arrociño	Substitución por un referente transcultural.

14 The Racial Slur Database 1999.

15 «1. If Asians were shot in the head with high-powered weapons, their heads would split as if you unzipped them. 2. Vietnam War slang for "Zero Intelligence Potential" (i. e. just kill them, no reason to interrogate them). 3. Many times the Asians would be run over by military Jeeps, which left tire tracks on them that resembled zippers. 4. Asians tend to part their hair down the middle, leaving a zipper-like strip. 5. WWII Japanese pilots wore leather helmets with zippers down the middle» (RSDB).

chink (3)	Literalmente, “fenda”, polo que podería facer referencia á forma dos ollos das persoas de orixe asiática. Tamén podería aludir ao son que facían os inmigrantes chineses cando axudaron a construír a vía do ferrocarril nos EE. UU. (RSDB).	amarelo	Substitución por un referente transcultural.
slope (3)	Probablemente provén de <i>slope</i> (“inclinación”), que fai referencia aos trazos faciais habituais nos asiáticos.	amarelo	Substitución por un referente transcultural.
Nip (1)	Abreviatura de <i>Nipponese</i> . Relativo aos xaponeses (OD).	arroción	Substitución por un referente transcultural.
fish head (1)	Literalmente, “cabeza de peixe”, debido a que o peixe é o alimento principal en Xapón (RSDB).	cabeza de peixe	Tradución directa.
egg roll (1)	“Rolo de ovo”, especialidade gastronómica do leste asiático. É o único apelativo que non figura como pexorativo nas fontes consultadas.	bolo de arroz	Substitución por outro referente da CO.

Táboa 1: Etnopaulismos referidos aos *hmong*.

No relativo a este tipo de referentes, a LM non é tan rica coma a LO debido ás diferenzas sociais, históricas e políticas que determinaron o devir de cada unha delas. Así, atopámonos con que na LM se fai necesaria a procura de novos termos que poidan dar conta desta variedade terminolóxica, o cal require da imaxinación

do tradutor. O feito de que os etnopaulismos do TO se recollan como apelativos pexorativos tanto en fontes de autoridade (OD, Collins¹⁶) como en outras menos lexítimas (RSDB, UD¹⁷) indica a súa vitalidade na lingua real. En palabras de Filmer (2011: 99): [...] «they are embedded in the source culture and however politically incorrect they appear to be, they are still and remain part of the linguistic repertoire of Anglophone countries».

No TM observamos que practicamente só se empregan dous insultos para a maioría dos termos do TO (“arrocíño” e “amarelo”). Ningunha das opcións proporcionadas no TM figura na bibliografía consultada como termo despectivo (tampouco o fan outras máis claras, coma “negro”); non obstante, opinamos que “amarelo” é a única que podería constituír un etnopaulismo medianamente establecido na LM. Parécenos axeitadas as solucións propostas para os insultos que aluden a produtos gastronómicos no TO, pois o RM pode captar a connotación implícita. Consideramos positivo que non se traducise de forma directa *eggroll*, pois non é tan coñecido na CM coma “bolo de arroz”, popularizado polas series de manga xaponesas da TVG. En canto a “arrocíño”, non nos parece válido por non conservar a intencionalidade forte e despectiva implícita no referente do TO; aínda que na CM sería evidente a asociación das culturas asiáticas co arroz, o diminutivo dálle un carácter doce e ata agarimoso que o afasta do orixinal. Isto solucionaríase cunha opción como “kamikaze”, que conservaría o ton agresivo do TO, ademais de aludir a un conflito armado no que participaron os EE. UU. e unha potencia asiática, en consonancia con *zipperhead*.

En xeral, sería oportuno ofrecer unha maior variedade de termos no TM, ao igual que sucede no TO. Non queremos propór unha solución para cada caso concreto, mais cremos que serían válidos xentilicios coma “xaponés” e “chinés”, que se empregan a miúdo despectivamente para designar a calquera persoa con trazos orientais, sen importar a procedencia. Outra forma de imitar a variación do TO sería utilizar referentes asiáticos transculturais coma “Shin Chan” ou “Son Goku”; aínda que non conservan o carácter difemístico dos termos orixinais, outórganlle máis realismo ao TM ca “arrocíño”, termo que carece de referente na LM.

16 Harper Collins 2013.

17 Urban Dictionary 1999-2013.

A continuación, presentamos algúns etnopaulismos referidos a persoas de procedencia europea:

TO	Significado	TM	Estratexia de tradución
Polack	Persoa de orixe polaca. Orixe: do polaco <i>Polack</i> , finais do s. XVI (OD).	polaco	Xeneralización.
dago	Persoa que fala italiano, español ou portugués; no filme, italiano. Orixe: do nome español <i>Diego</i> , mediados do s. XIX (OD).	macarroni	Substitución por un referente transcultural.
mick	Persoa de orixe irlandesa. Orixe: hipocorístico de <i>Michael</i> , mediados do s. XIX (OD).	irlandés	Xeneralización.

Táboa 2: Etnopaulismos referidos á procedencia europea.

Estes exemplos tamén mostran as dificultades que se atopan na CM para representar a realidade do TO. Nalgúns casos, as carencias compénsanse engadindo complementos aos referentes, de forma que o insulto queda patente, como *You, dumb Polack* → “Polaco do carallo”. Hai solucións que incluso melloran o TO, como a seguinte, na que ademais de lograr manter a connotación sexual do orixinal, introdúcese no TM un elemento cultural compartido por Irlanda e Galicia, a gaita:

[Contexto: Walt e Thao despídense de Kennedy, quen aceptou darlle traballo a Thao (01.18.40):]

WALT: All right, come on, zipperhead. We'll leave the mick stay here and play with himself.

WALT: Veña, andando, arrocioño. Vamos deixar a este irlandés tocando a gaita.

6.3.5 Tradicións e modos de vida

6.3.5.1 Costumes

Moitas das tradicións e dos costumes da CO constitúen referentes transculturais grazas aos medios audiovisuais, que contribuíron a espallar a cultura estadounidense. Así, elementos como *Thanksgiving* posúen un equivalente oficial (“Acción de Grazas”), que permite manter a cor do TO e conservar as súas connotacións. Outras tradicións menos espalladas (incluso dentro da propia CO) son imposibles de conservar debido ás restricións da dobraxe, pois precisarían dunha explicación adicional:

[Contexto: Walt está cuns veciños nun bar, cando chega o padre Janovich (00.18.29):]

DARREL: *What brings you in here, Father? The meat raffle?*

DARREL: Que o trae por aquí, padre? A rifa da carne?

Meat raffle é unha tradición dalgúns países anglosaxóns de rifar carne en bares ou pubs, en moitos casos, para recadar cartos para a beneficencia (WNY Meat Raffles 2010). Ademais da connotación cultural, a escena ten a dificultade engadida de que o texto está condicionado pola imaxe debido á reacción dos demais personaxes, que rin do comentario de Darrel; non é habitual ver o cura neste tipo de locais, polo que a súa presenza só podería xustificarse coa celebración dun acto con fins benéficos.

O referente transvásase mediante unha tradución directa, o cal non consideramos correcto, xa que o elemento propio da CO non vai ser comprendido no contexto da CM nin vai posuír a intencionalidade humorística do TO. A nosa proposta consiste en realizar unha substitución situacional:

DARREL: Quedou sen viño, padre? Pídlle un?

Deste xeito internacionalízase o referente da CO ao substituílo por un de carácter máis universal (o viño da eucaristía), compartido por ambas as culturas e, ao mesmo tempo, mantense a función humorística do TO.

6.3.5.2 Gastronomía

A única referencia gastronómica da CO é *beef jerky* (00.43.16), un tipo de carne que se corta en tiras para logo ser salgada e secada como método de conservación (OD). Trátase dunha realidade allea á cultura galega e, polo tanto, tamén á LM. A estratexia de tradución empregada para o seu transvasamento é a substitución por referente transcultural (“chacina”). Aínda que alude a unha realidade diferente («carne magra de porco e doutros animais, salgada e curada», DRAG), constitúe o referente máis semellante que pode ser comprendido na CM. É unha boa solución domesticalo, pois neste caso o relevante é poder transmitir que se trata dunha comida xa preparada para reflectir a mala alimentación do protagonista, que contrasta cos pratos elaborados dos *hmong*.

6.3.5.3 Obxectos de uso común

No garaxe de Walt, onde garda as ferramentas que foi adquirindo ao longo da súa vida, sucédense distintas escenas (01.05.24) nas que cobra protagonismo este tipo de léxico. Nalgúns casos, resulta posible unha tradución directa (*wire cutters* → “cortaarames”, *saw* → “serra”, *tack hammer* → “martelo de tapiceiro”); noutros, estes elementos neutralízanse mediante unha xeneralización por termo subordinado, malia haber un equivalente na LM, para evitar a asincronía temporal que implicaría unha tradución directa (*post-hole digger* → “perforadora”, *vise grips* → “alicates”, *trowel* → “pá”).

Mención especial merece o seguinte exemplo, pois ao contrario ca nos casos anteriores, o seu transvasamento é susceptible de mellora:

[Contexto: Thao vai onda Walt para pedirlle axuda cun problema de fontanería. Walt bosquexa un sorriso ao responderlle. Despois vese a Walt facendo a reparación (01.04.23):]

THAO: What do you know about faucets?

WALT: I know a lot about them, boy.

THAO: Entende de billas?

WALT: Enténdoches moito, neno.

Atopámonos ante un problema de sincronía de caracterización derivado da dobre significación que posúe *faucet* no TO (“bi-

lla” e, de forma coloquial, “peito feminino” [UD]), que non se mantén no TM, xa que se traduce de forma directa. Aínda que non é un erro moi obvio, consideramos que podería evitarse levando a cabo unha substitución situacional:

THAO: Entende de perdas?

Non se conserva a connotación sexual, mais mantense a función humorística do TO, xa que “perdas” pode facer referencia a un problema de fontanería ou fisiolóxico, do cal podería saber moito unha persoa da idade de Walt.

6.4 Referencias da cultura

6.4.1 Relixión

A relixión desempeña un papel importante na historia. O seu transvasamento non é complexo, xa que a maioría dos aspectos relixiosos son compartidos pola CO e pola CM, sexan susceptibles de tradución (*Christmas* → Nadal, *Lutherans* → luteranos) ou non (ritos como o funeral). Esta estratexia de tradución directa tamén é a empregada para o transvasamento de certas referencias bíblicas comúns en ambas as culturas:

[Contexto: o cura quere confesar a Walt por petición da súa defunta muller (00.08.06):]

WALT: I appreciate the kindness you've shown to my wife and now that you've spoken your piece, why don't you go tend to some of your other sheep?

WALT: Mira, agradézoche o amable que fuches coa miña muller. Agora que soltaches o discurso, por que non vas atender as outras ovellas?

Neste caso, alúdese á imaxe bíblica do pastor (o sacerdote) co seu rabaño (os fregueses) (Hegeveld 1993). Esta simboloxía tamén existe na CM, onde a relixión predominante é a mesma ca no TO, o catolicismo. Sucede outro tanto con *flock*, que se traduce por “rabaño” ou coas oracións (*Hail Mary* → “ave-maría”, *Our Father* → “nosopai”), aínda que nestes últimos casos o procedemento empregado é o de equivalente oficial.

Doutra banda, os aspectos relixiosos asociados aos *hmong* tampouco dificultan a comprensión, pois o contexto ou os personaxes informan ao espectador da súa significación. Así, *shaman* tamén tradúcese de forma directa (“xamán”), sen que isto presente un problema no TM.

A estranxeirización funciona nos casos que acabamos de ver, xa porque os referentes son transculturais, xa porque se explican no contexto. Non obstante, noutras ocasións resultaría máis conveniente recorrer á domesticación, pois permítenos obter resultados máis naturais para a CM. Velaquí un par de mostras:

[Contexto: os netos chegan á igrexa para o funeral da avoa. Todos fan o sinal da cruz conforme o esperado, menos o último, o cal fai rir aos outros (00.01.47):]

JOSH: Spectacles, testicles, wallet and watch.

JOSH: Lentes, testículos, carteira e reloxo.

Trátase dun dito habitual nos países de fala anglosaxoa, unha referencia intertextual ao sinal da cruz (Collins)¹⁸. Malia ser unha frase estendida e frecuente na CO, non o é para o RM, polo que non consideramos axeitado mantela no TM. A función humorística do TO debe conservarse, xa que a intervención está condicionada pola imaxe seguinte, na que rin os rapaces. Aínda que se mantén en certa medida o humor no TM mediante unha tradución directa, pois o rapaz di algo que non corresponde nese momento, o resultado resulta estraño para o RM. A nosa proposta é cambialo por un dito popular de orixe relixiosa que conserve o carácter do TO (substitución cultural):

JOSH: Santa María, morreu miña tía.

Non é algo que se diga cando se fai o sinal da cruz, mais o carácter relixioso e popular da frase fan que sexa unha solución axeitada (Orella Pendella s. d.).

[Contexto: Walt vai confesarse (01.36.54):]

FATHER JANOVICH: How long has it been since your last confession?

18 Probablemente teña a súa orixe nun chiste de carácter relixioso (Martin 1997).

WALT: Oh, forever. Bless me, Father, for I have sinned.
FATHER JANOVICH: What are your sins, my son?
PADRE JANOVICH: Canto hai que non te confesas?
WALT: Ah, toda a vida. Perdóeme, padre, porque pequeei.
PADRE JANOVICH: Que pecados tes, fillo?

Aquí atopamos a estrutura propia da confesión católica, aínda que o padre Janovich decide alterar a orde habitual ao preguntar en primeiro lugar o tempo que pasara dende a última confesión. Trátase dunha alteración que realiza o personaxe, non condicionada pola CO, polo que consideramos que se debe manter no TM. A continuación, no TM cálcase a estrutura do TO (cfr. Rcnet s. d.) mediante unha tradución directa. Como consecuencia, o TM non segue as convencións propias deste tipo de texto na CM (cfr. Nuestra Sra. de la Moraleja 2010)¹⁹; se ben a estrutura da confesión pode variar, hai un padrón que sempre se repite e que neste caso se debería empregar para imitar o TO, que si se adapta ás convencións da CO. A nosa proposta consiste en realizar unha substitución cultural:

PADRE JANOVICH: Canto hai que non te confesas?
WALT: Ah, toda a vida. Alá imos: Ave María purísima.
PADRE JANOVICH: Sen pecado concibida.

Resulta oportuno introducir esta estrutura propia da CM, xa que non se ve afectada a sincronía visual, ao estar un dos personaxes de costas ao público e ao non apreciárenselle ben ao outro os beizos debido á falta de luz.

6.4.2 Vida cultural

6.4.2.1 Deportes e espectáculos

Estes referentes adoitan seguir unha estratexia estranxeirizadora, xa que se reteñen no TM. Por exemplo, o equipo de fútbol americano *Detroit Lions* (*the Lions* → “os Lions”), que se mantivo no TM, xa que polo contexto pode deducirse que se refire a un equipo deportivo. Non obstante, non cómpre conservar no TM a seguinte referencia, que se neutraliza:

19 A lingua galega segue a mesma estrutura có castelán.

[Contexto: Walt métese con Thao porque non se atreveu a falar cunha rapaza que marchou con outros tres mozos (00.53.34):]

WALT: I talked with her, yeah, but you, you let her just walk right out with the Three Stooges.

WALT: Falei con ela, si, pero ti deixas que marche con eses tres paiaos.

Coa alusión ao trío cómico estadounidense, o protagonista implica que, malia os mozos cos que está a rapaza seren uns ninguéns, ela decidiu marchar con eles e non con Thao, xa que este non foi quen de dirixirlle a palabra. En España e en Galicia, este trío foi coñecido como “Los tres chiflados”. Posto que é unha referencia algo desfasada (deixaron de actuar nos anos 70) (Entertainment s. d.) e non moi espallada na CM, non nos parece oportuno mantela. Opinamos que a conservación da intención do orixinal é o relevante para o contexto, non o propio elemento cultural, polo que a decisión do tradutor de xeneralizalo resulta apropiada.

6.4.2.2 Proverbios

En todo o filme soamente aparece un proverbio, que se traduce mediante unha substitución cultural ao existir na LM unha referencia semellante.

[Contexto: Walt vai comer á casa dos veciños, onde hai moitísima cervexa, o cal lle estraña (00.43.51):]

SUE: As they say, when in Hu-mong...

SUE: Xa sabes, en terra de ghambóns...

Na intervención de Sue encóntrase a referencia intertextual a *when in Rome, do as the Romans do*, que significa que cando se está nun lugar novo, deben adoptarse os costumes socioculturais dos seus habitantes (Martin 1997). Neste caso alúdese a que os *hmong*, que xa non viven na súa terra, adquiriron o hábito de beber cervexa, de igual forma que o fan os estadounidenses. Consideramos moi axeitada a solución empregada para o seu transvasamento, xa que fai referencia ao proverbio equivalente en galego: “En terra de lobos, ouvear coma todos”.

6.4.2.3 Literatura

As referencias literarias no filme redúcense a dúas, que presentamos a continuación. En ambos os casos procúrase un achegamento do TM ao TO.

[Contexto: Walt pídelles unha cervexa a Sue (01.10.33):]

WALT: *Get me another beer, dragon lady. This one's empty.*

WALT: Tráeme outra cervexa, dama dragón. Esta acabouse.

En xeral, *dragon lady* é unha expresión que se emprega para referirse a unha muller dominante e poderosa, ou incluso tiránica, ademais de ter estilo e ser fermosa (MerriamWebster 2013). A expresión ten a súa orixe na personaxe chinesa do cómic *Terry and the Pirates* (1934-1973), do debuxante Milton Caniff, polo que adoita utilizarse para representar mulleres de procedencia oriental.

O termo transvasouse mediante unha tradución directa, de xeito que coincide co nome que recibiu o personaxe da banda deseñada da versión en castelán²⁰. A expresión na LM non é de uso común, ao contrario do que sucede na LO, malia que na LO xa se perdeu a referencia intertextual inicial. Non obstante, na nosa opinión trátase dunha solución acertada, xa que se mantén en certo modo a connotación do TO (“muller de procedencia asiática”) grazas á palabra “dragón”, que o RM podería identificar como un elemento propio da China.

[Contexto: Thao vai lendo un libro pola rúa e aparece un coche de latinos, que aproveitan para burlarse del (00.13.36):]

LATINO 3: *What you reading, Jackass and the Ricestalk?*

LATINO 3: Que vas lendo, *Jack e o arroz máxico?*

O referente intertextual agochado tras o TO é o conto de Hans Andersen *Jack and the Beanstalk*, cuxo título se manipula cun propósito humorístico. Así, créase un dobre xogo de palabras para insultar o rapaz: dunha banda, *Jack* convértese en *Jackass* (“parvo”, “estúpido”); doutra, o *beanstalk* (literalmente, “talo de feixóns”) pasa a ser un *ricestalk*, aludindo así á orixe asiática de Thao. O referente consér-

20 A obra non foi traducida ao galego.

vase no TM mediante unha tradución directa, aínda que modificada para adecuarse á tradución oficial do conto orixinal. Primeiro, conservouse o nome do protagonista do conto en inglés, conforme a tradución galega do conto (Stevenson 2007). En canto a *ricestalk*, o transvasamento realizouse tomando como referencia a tradución do libro en galego (*Jack e os feixóns máxicos*), mais introducindo o elemento “arroz” para aludir ao colectivo asiático, igual ca no TO.

Non consideramos correcta a estratexia de tradución empregada, xa que, malia ser un conto medianamente coñecido, non é tan común na CM como na CO. Así, na CM non sería doado comprender a intertextualidade de *Jack e o arroz máxico*. Por este motivo, propoñemos levar a cabo unha substitución e introducir no TM un conto máis popular na CM para que a asociación sexa inmediata:

LATINO 3: Que vas lendo, *Alí Bobo e os corenta limóns*?

Deste xeito, non só se consegue unha referencia intertextual transcultural que alude a outro conto infantil (*Alí Babá e os corenta ladróns*), senón que tamén se introduce un insulto (“bobo”), imitando a estrutura do TO. Doutra banda, “limóns” fai referencia ao colectivo asiático (v. 6.3.4.1) e, ademais, axuda ao recoñecemento da referencia intertextual, xa que rima con “ladróns”. Aínda que se trata dunha intervención máis longa, non se viola a sincronía visual, pois o personaxe que a pronuncia non está en pantalla, o cal nos permite certa flexibilidade.

7. Conclusións

Tradicionalmente, a tradución para dobraxe ao galego caracterizouse polo predominio da domesticación para favorecer a función normalizadora coa que naceu a televisión autonómica galega, que estaba chamada a mudar as actitudes sociolingüísticas negativas e a dar a coñecer a normativa estándar do galego entre a poboación.

Con este artigo propuxémonos comprobar se esta tendencia —que tamén demostrou ser maioritaria no ámbito da tradución de LIX— tamén foi predominante na tradución ao galego da longametraxe *Gran Torino*, nun momento no que os avances tecnolóxicos e audiovisuais permitiron un maior achegamento á realidade es-

tadounidense no contexto galego. Con este obxectivo, analizamos a tradución das referencias culturais extralingüísticas presentes no filme, pois consideramos que a súa carga cultural nos permitiría discernir a norma de tradución aplicada.

Tras a clasificación e análise das referencias, observamos que a norma de tradución non foi a domesticación, senón a estranxeirización. Botouse man dela a través das estratexias de equivalente oficial, tradución directa e retención, frecuentes naqueles casos nos que as referencias son transculturais ou comprensibles na CM grazas ao contexto que nos proporciona o filme. Posto que o produto sería recoñecido como alleo, en xeral parece adecuado este procedemento, que permite conservar a cor local do mesmo. Os principais problemas xorden cando as referencias do TO non traspasaron as fronteiras da CO e, polo tanto, son totalmente opacas para o RM. Nestes casos semella non aplicarse unha estratexia de forma coherente. Así, tanto se bota man de estratexias neutralizadoras (xeneralización, substitución situacional) e internacionalizadoras (substitución por referencia transcultural) para ofrecerlle ao RM un texto accesible, coma próximas á CO (retención, tradución directa), cuxos resultados se revelan insatisfactorios. A conservación das referencias coas que o RM non está familiarizado ou que non pode comprender no contexto dá lugar a diálogos pouco naturais e estraños na LM, posto que, deste xeito, o RM non logra descifrar o contido do texto e o labor de mediación cultural realizado polo tradutor debe considerarse fallido. Esta eiva podería evitarse con solucións que distancian o TM da CO, como as que fomos propoñendo.

Unha das principais dificultades para o transvasamento do filme foi a abundancia e diversidade de etnopaulismos (disfemismos de orixe étnica) que caracteriza os diálogos do TO. Isto reflicte a evolución da LO, condicionada polos cambios socioculturais sufridos nos países anglófonos, que non atopan semellanza no devir da CM. Como consecuencia, non só non se reflicte no TM a diversidade do TO, senón que algunhas das opcións proporcionadas carecen de referentes reais nos que basearse. Así, nin o TM se achega á CO nin á CM. Segundo a nosa opinión, cumpriría ofrecer solucións de carácter transcultural máis próximas á realidade galega para manter a función orixinal do texto.

Doutra banda, a norma de estranxeirización predominante contrasta cun claro intento de domesticación do texto mediante a in-

trodución da gheada para reflectir a pronuncia errada do termo *hmong*, que o protagonista repite ao longo da historia. Considerámolo unha solución desafortunada, que lonxe de axudar á aceptación de trazos dialectais nas pantallas da TVG, reafirma a súa estigmatización. Non sucedería o mesmo se este fenómeno se integrase de forma natural no TM, reflectindo así a lingua galega oral coloquial.

A análise realizada parece apuntar a un cambio de tendencia na dobraxe ao galego, posto que se fai fincapé no transvasamento do produto audiovisual como alleo mediante a conservación no TM dos elementos propios da CO. A tarefa do tradutor vese condicionada pola internacionalización da cultura dos EE. UU., coa que o RM se foi familiarizando. Aínda que algunhas solucións son susceptibles de mellora, quizais esta mudanza contribúa a unha maior aceptación das longametraxes de ficción dobradas ao galego, que se verán como un produto alleo máis auténtico. Con todo, esta evolución debería ir acompañada dun cambio no modelo de lingua empregado que reflecta a variedade lingüística do galego, como xa numerosas voces levan reclamando. Obviamente, o presente artigo supón só unha pequena mostra, insuficiente para poder certificar tendencias, pero válida como primeira conta do ronsel que a investigación de produtos audiovisuais traducidos ao galego deberá de trazar.

8. Referencias bibliográficas

- AGOST, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imáxenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- ALLAN, K. e BURRIDGE, K. 2006. *Forbidden Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- CAMIÑA PÉREZ, R. M.^a e SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, O. 2000. “La traducción de productos audiovisuales en la comunidad gallega.” En LORENZO, L. y PEREIRA, A. M.^a (eds.) *Traducción subordinada (I): El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo, 2000.
- COUTO LORENZO, X. 2009. *Arredor da dobraxe*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña, 2009.
- DÍAZ NAVARRETE, M. W. 2010. *Un estudio traductológico de los referentes culturales extralingüísticos en la subtitula-*

- ción. Ejemplificados en la serie de televisión Cuéntame cómo pasó* [en liña]. Copenhagen: Copenhagen Business School, Department of International Culture and Communication Studies, 2010. <http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/1058/marleen_werner_diaz_nav_arrete.pdf?sequence=1> [Consulta: 25-8-2013].
- DOBAO, X. A. L. 2004. “Dez teses para interpretar a dobraxe en Galicia.” En *A trabe de ouro*. Vol. 59, p. 377-390.
- 1994. “A lingua galega e a TVG. Situación actual e propostas para unha nova política lingüística (II).” En *Cadernos de lingua*. Vol. 9, p. 27-53.
- 1993. “A lingua galega e a TVG. Situación actual e propostas para unha nova política lingüística (I).” En *Cadernos de lingua*. Vol. 7, p. 27-44.
- DOUGHERTY, R. 2009. “Is Gran Torino a Hit in Spite of Racial Slurs or Because of Them?” [en liña]. *Yahoo! voices*. <<http://voices.yahoo.com/is-gran-torino-hit-spite-racialslurs-because-2631689.html>>. [Consulta: 25-8-2013].
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. 2013. “Hmong.” En *Encyclopaedia Britannica* [en liña]. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1364757/Hmong>> [Consulta: 25-8-2013].
- ENTERTAINMENT. *The Three Stooges* [en liña]. s. d. <<http://www.threestooges.com/>> [Consulta: 25-8-2013].
- FERNÁNDEZ REI, F. 2010. “O Dicionario de pronuncia de X. L. Regueira, esteo necesario para construír o estándar oral do galego.” En *A trabe de ouro*. Vol. 84, p. 625-631.
- 2004. “Gheada e seseo no galego coloquial e no galego estándar do anos 90. Notas sobre a súa presenza nos media e nos textos musicais.” En ÁLVAREZ BLANCO, R. *et al.* (eds.) *Lingua galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso Internacional*, 16-20 de setembro de 1996. Vol. 2. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, 2010.
- FILMER, D. 2012. “The ‘gook’ goes ‘gay’. Cultural interference in translating offensive language” [en liña]. En *Intralinea*, Vol. 15. <http://www.intralinea.org/current/article/the_gook_goes_gay> [Consulta: 25-8-2013].

- . *Translating Racial Slurs: A Comparative Analysis of Gran Torino Assessing Transfer of Offensive Language between English and Italian* [en liña]. Durham theses, Durham University. 2011.
<http://etheses.dur.ac.uk/3337/1/DF_MA_Dissertation_FINAL_131011.pdf?DDD36> [Consulta: 25-8-2013]
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. e SANTAMARINA FERNÁNDEZ, A. (dirs.). 2012. *Dicionario da Real Academia Galega (DRAG)* [en liña]. A Coruña: Real Academia Galega, 2012.
<<http://www.realacademiagalega.org/>> [Consulta: 25-8-2013].
- HARPER COLLINS. 2013. *Collins American Dictionary (Collins)* [en liña].
<<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/american>> [Consulta: 25-8-2013].
- HEGEVELD, N. 1993. *Bible Gateway* [en liña]. <<http://www.biblegateway.com>> [Consulta: 25-8-2013].
- HELLMICH, M. 2006. *The Ultimate Bar Book: The Comprehensive Guide to Over 1,000 Cocktails*. San Francisco: Chronicle Books, 2006.
- KATAN, D. 2009. *Translating Cultures*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2009.
- Lei 9/1984, do 11 de xullo, de creación da Compañía da Radio-Televisión de Galicia [en liña].
<<http://www.crtvg.es/crtvg/informacion/a-compania/lei-de-creacion>> [Consulta: 25-8-2013].
- Lei 3/1983, do 15 de xuño, de normalización lingüística [en liña].
<<http://www.xunta.es/linguagalega/arquivos/Ref.xral-2.pdf>> [Consulta: 25-8-2013].
- LÓPEZ GARCÍA, X. (coord.). 2004. *Tres décadas de televisión en Galicia* [en liña]. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2004.
<http://consellodacultura.org/mediateca/extras/tres_decadas_de_television.pdf> [Consulta: 25-8-2013].
- LORENZO, L. e PEREIRA, A. M.^a 2003. “The Simpsons/Los Simpson: Analysis of an Audiovisual Translation.” En *The Translator*, 2. Vol. 9, Special Issue. Screen Translation, p. 269-291.
- . 2000. “Avoas bébedas rehabilitadas na tradución: a manipulación do texto orixinal para adecuarse ás características do polisistema receptor.” En Ruzicka, V. *et al.* (eds.) *Lite-*

- ratura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Vigo: Universidade de Vigo, 2000.
- MARTIN, G. 1997. *The Phrase Finder* [en liña]. <<http://www.phrases.org.uk>> [Consulta: 25-8-2013].
- MAYORAL ASENSIO, R. 1988. "The concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation." En *Meta*, Vol. 33/3, p. 356-367.
- MERRIAM-WEBSTER 2013. *Merriam-Webster Dictionary* [en liña]. <<http://www.merriamwebster.com/>> [Consulta: 25-8-2013].
- NEDERGAARD-LARSEN, B. 1993. "Culture-bound problems in subtitling." En *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 2, p. 207-241.
- NORD, C. 1997. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: Saint Jerome Publishing, 1997.
- NUUESTRA SRA. DE LA MORALEJA. 2010. "Confesión." En *Parroquia Nuestra Sra. de la Moraleja* [en liña]. <<http://www.archimadrid.es/nsmoraleja/informacion/confesion.htm>> [Consulta: 25-8-2013].
- ORELLA PENDELLA. s. d. "Santa María." En *Orella pendella. Ditos, recitados e cancións infantís* [en liña]. <http://www.orellapendella.org/santa_maria> [Consulta: 25-8-2013].
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. 2013. *Oxford Dictionaries* (OD) [en liña]. <<http://oxforddictionaries.com/>> [Consulta: 25-8-2013].
- PALMORE, E. B. 1962. "Ethnopolitics and Ethnocentrism". Ers. *American Journal of Sociology* Vol. 67, 4, p. 442-445.
- PATO, A. 2012. "TVG pide a una presentadora que no utilice la 'gheada'" [en liña]. En *El País*. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/24/galicia/1332614868_924474.html [Consulta: 25-8-2013].
- PEDERSEN, J. 2011. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2011.
- PEREIRA, A. M.^a 2000. "Doblaje y traducción en España y en Galicia: su historia." En LORENZO, L. e PEREIRA, A. M.^a (eds.) *Traduc-*

- ción subordinada (I): El doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo, 2000.
- PEREIRA, A. M.^a e LORENZO, L. 2005. “Notting Hill: una traducción audiovisual como herramienta para la enseñanza de técnicas generales de traducción.” En ZABALBEASCOA, P. et al. (eds.) *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 2005.
- RAMOS, A. 2012. “Non hai razóns para que a gheada non se use na TVG” [en liña]. En *Dioivo*. <<http://dioivo.eu/portada/768-regueira-non-hai-razons-para-que-a-gheadanon-se-use-na-tvg>> [Consulta: 25-8-2013].
- RCNET. “Confession.” En *Holy Trinity Catholic Church Tabor, Minnesota* [en liña]. s. d. <<http://www.rc.net/crookston/holytrinity/confession.html>> [Consulta: 25-8-2013].
- REGUEIRA, X. L. (dir.). 2010. *Dicionario de pronuncia da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, 2010.
- RUZICKA KENFEL, V. e LORENZO GARCÍA, L. 2008. “A tradución de Literatura infantil e xuvenil en España e a súa situación particular nas comunidades autónomas bilingües.” En *Boletín galego de literatura*. Vol. 38, p. 97-121.
- SCHÄFFNER, C. 1995. “Editorial”. En SCHÄFFNER, C. e KELLY-HOLMES, H. (eds.) *Cultural Functions of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1995.
- SOENGAS PÉREZ, X. 2004. “O papel da Televisión de Galicia e da Radio Galega na normalización lingüística”. En ÁLVAREZ BLANCO, R. et al. (eds.) *Lingua galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso Internacional*, 16-20 de setembro de 1996. Vol. 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, 2004.
- STEVENSON, P. 2007. *A casa das Fadas*. A Coruña: Baía Edicións, 2007.
- THE RACIAL SLUR DATABASE. 1999. *The Racial Slur Database (RSDB)* [en liña]. <<http://www.rsdb.org/>> [Consulta: 25-8-2013].
- URBAN DICTIONARY. 1999-2013 *Urban Dictionary (UD)* [en liña]. <<http://www.urbandictionary.com/>> [Consulta: 25-8-2013].
- VEIGA, R. 2008. “A lingua da ficción audiovisual” [en liña]. En

- FREIXEIRO MATO, X. R. *et al.* (eds.) *Lingua e Comunicación. IV Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2008. <<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8829/1/CC93art7.pdf>> [Consulta: 25-8-2013].
- VEIGA DÍAZ, M.^a T. 2012. “La percepción social del doblaje al gallego de productos audiovisuales televisivos “[en liña].” *Intralinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*. <http://www.intralinea.org/specials/article/percepcion_social_del_doblaje_productos_audiovisuales_televisivos> [Consulta: 25-8-2013].
- VENUTI, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge, 1995.
- WNY MEAT RAFFLES. 2010. *Western New York Meat Raffles* [en liña]. <<http://wnymeatraffles.com>> [Consulta: 25-8-2013].
- XUNTA DE GALICIA. 2011. *A emigración e a inmigración en cifras* [en liña]. <https://emigracion.xunta.es/files/a_emigracion_en_cifras_2011_0.pdf> [Consulta: 25-8-2013].

TRADUCIÓN E PARATRADUCIÓN NO LEGADO DE PERPETRADORES, CRIMINAIS E TESTEMUÑAS. O CASO DE *THE DARK ROOM*

Bárbara Álvarez Fernández
Universidade de Vigo
barbaraalvarez24@hotmail.com

[Recibido: 02/05/14; aceptado: 06/06/14]

Resumo

No noso traballo estudaremos a incorporación de *The Dark Room* (Seiffert, 2001) ao mercado español, *El cuarto oscuro* (RBA, 2003) e portugués, *A Câmara Escura* (Quetzal, 2001); unha colección de tres relatos onde se presenta o acontecido tras a Segunda Guerra Mundial dende a experiencia dos culpables. Trátase dunha integración complexa, xa que a vitimización de Alemaña segue a ser un tabú, e as obras que enfrontan o problemático status dos perpetradores, criminais e testemuñas son escasas e recentes.

Dende a nosa concepción de tradución como actividade social, analizaremos as decisións do tradutor español e da tradutora portuguesa, pero tamén dos demais axentes paratradutores (Garrido Vilariño, 2004, p. 35) que interveñen no proceso tradutivo —editoras, iniciadores, mecenas, etc.— e dos lectores finais. Todos eles partícipes da cultura dominante, que determinará a súa maneira de entender a tradución e a obra. Así, o tratamento da carga ideolóxica do orixinal tamén reflectirá unha ideoloxía occidental compartida ou allea. Finalmente, demostraremos como o sexo de quen traduce é relevante á hora de empregar ou rexeitar

unha linguaxe sexista, mais non tanto como a ideoloxía ou a conciencia de cada quen.

Palabras clave: culpabilidade, ideoloxía, linguaxe sexista, tradución, paratraducción.

Abstract

In our work we will study the incorporation of *The Dark Room* (Seiffert, 2001) into the Spanish and Portuguese markets, *El cuarto oscuro* (RBA, 2003) and *A Câmara Escuro* (Quetzal, 2001); three short stories that present the events after World War II from the experience of the culprits. It is a complex integration since the victimisation of Germany remains a taboo, and the works that confront the problematic status of the perpetrators, criminals and witnesses are scarce and recent.

Based on our understanding of translation as a social activity, we will analyse the decisions of the Spanish male and Portuguese female translators, but also of the paratranslators (Garrido Vilariño, 2004, p. 35) that take part in the process —editors, initiators, patrons, etc.— together with the final reader. All of them participate in the dominant culture, which will determine the way they understand translation and this particular work. Thus, the treatment received by the original ideological onus will reflect a shared or extraneous western ideology. Finally, we will show how the sex of the translator is relevant to the employment or refusal of a sexist language, although not as much as ideology or consciousness.

Keywords: guilt, ideology, sexist language, translation, paratranslation.

1. Contextualización da obra *The Dark Room*

A autora británica Rachel Seiffert (Oxford, 1971), de ascendencia alemá por parte materna, recibe unha educación bilingüe, e é coñecedora da realidade xermana. No entanto, decidiu escribir en inglés, posiblemente influída pola posibilidade de que a súa obra acadase unha maior difusión nesta lingua. En verbas da tradutora americana Edith Grossman:

Uno de los numerosos motivos por los que escriben los escritores —aunque por cierto no es el único— es comunicarse con tanta gente como sea posible [...] Para aquellos cuyo

primer idioma es hablado por millones, aunque una cantidad sean analfabetos o tan pobres que no puedan comprar libros, la tradución es imprescindible (Grossman, 2010, p. 26-27).

Esta posición hexemónica do inglés como lingua franca, e o «alto grao de xenofobia» (Grossman, 2010, p. 56) imperante na sociedade norteamericana son dúas razóns que inciden de forma negativa no número de traducións realizadas cara a ese idioma.

A autora de *The Dark Room*, nunha entrevista concedida ao club de lectura BookClubs.Ca¹, reconece que entre os motivos que a levaron a escribir a obra *The Dark Room* esta a actitude da súa familia de orixe alemá, que sempre afrontou de xeito consciente o ocorrido durante o Terceiro Reich, e o sentimento de culpabilidade que a sociedade lle transmitiu polo feito de ser alemá:

My family was very open with me about the Third Reich and the Holocaust. My mother and her sister, for example, were both very active in the peace movement when I was a child, and so it was important to them both personally and politically that I knew what had happened, what was done. At primary school, in England, I was bullied for being a “Nazi,” and so from a very young age, I had a strong sense that being German was bad, even before I really knew anything about the Holocaust (Bookclubs.ca, 2002).

Poderíámola considerar, polo tanto, parte da terceira xeración de alemáns que, fronte ao silencio da primeira e a vergoña da segunda, decide tratar abertamente os feitos que tiveron lugar no seu país, coa complicidade dos seus ascendentes:

The first generation wanted to be silent about Auschwitz because Auschwitz had hurt their pride. The second generation wanted to talk about about Auschwitz because it explained their shame of being Germans (Bentein, 2011, p. 21).

1 BOOKCLUBS.CA. 2002. «A Conversation with Rachel Seiffert, Author of The Dark Room». Entrevista en rede: <http://www.bookclubs.ca/catalog/display.pperl?isbn=9780676974072&view=auqa>.

Consideramos, ademais, que o éxito da obra orixinal e as datas de publicación das traducións tamén están influenciadas polos acontecementos socioculturais. Lembremos que Imre Kertész, figura destacada da Literatura do Holocausto, recibe o Premio Nobel de Literatura un ano antes, no 2002; e nese mesmo ano ven a luz dúas biografías de Primo Levi.

Sesenta anos despois, a controvertida afirmación de Adorno sobre o acto de barbarie que supón escribir poesía despois de Auschwitz, «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch» (Adorno, 1949-1998, p. 30), xa non causa tanta polémica, porén a victimización de Alemaña segue sendo un tabú. As novelas que enfrontan o problemático estatus e as experiencias dos perpetradores / criminais e testemuñas son escasas e recentes: *Der Vorleser* (1995), de Bernhard Schlink, *Les Bienveillantes* (2006), de Jonathan Littell, e o filme *El portero de noche*, dirixida por Liliana Cavani en 1974.

Como recoñece a autora na citada entrevista (vid. supra nota 1), o mundo segue obviando o lado humano das persoas que participaron na barbarie, e identificando a Alemaña coa maldade.

The desire to equate German with evil is persistent. Even within Germany, where I now live. Nazis, however sadistic, however incomprehensible their politics and acts, however much they tried to mechanize death/murder, they were also human beings (*Bookclubs.ca*, 2002).

Seiffert dálles voz a aqueles que normalmente son obrigados a permanecer en silencio, e explora o impacto da Segunda Guerra Mundial sobre tres persoas correntes. Ningún deles ten unha participación directa na guerra, todos sofren as súas fondas consecuencias. Algo que suscitou certo debate entre a crítica, por consideraren algúns que comparaba o sufrimento dos personaxes co sufrido polas vítimas do nazismo, como se desprende da recensión realizada por Bryan Ganaway²: «I do not believe the author intended to create

2 GANAWAY, Bryan. 2005. «Review of Seiffert, Rachel, *The Dark Room: A Novel*», H-Net online.

[Dispoñible en rede: <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=10311>].

a moral equivalency between Jewish and German suffering from 1933 to 1945, as some of her critics assume» (Ganaway, 2005).

Especialmente controvertido foi o seguinte fragmento (p. 86), onde a autora describe a lamentable situación da protagonista despois de contemplar as fotografías penduradas dunha árbore coas pillas de mortos en Auschwitz.

Lore sigue caminando, no mira hacia atrás. Tiene calor, se siente débil, no ha comido nada desde el día anterior y ya casi es por la tarde. Se sienta en el lateral de la carretera y piensa que tiene que conseguir algo de pan, ir en busca de los niños, seguir caminando. Algo para comer. Reposa la frente sobre las rodillas, cierra los ojos con fuerza. Tras los párpados ve las fotografías del árbol. Es posible que aquella gente no tuviera comida y se hubiese muerto de hambre (Seiffert, 2003a, p. 86).

Por este motivo non podemos deixar de velo como unha redención do pasado. Non se trata de comparar ou xustificar a maldade, senón de relatar o acontecido como forma de catarse. Para iso, a autora válese da terceira persoa, unha voz narrativa que lle permite identificarse co pobo alemán, mais a unha prudente distancia dos acontecementos, e do tabú que supón tratar a vitimización de Alemaña. Con todo, nalgúns ocasións encontramos referencias directas: «—No tienes que sentir vergüenza, no tienes que avergonzarte de ellos.», «Algunos de ellos se extralimitaron, pequeña, pero no creas que todo fue tan malo» (p. 146); «Todo ha cambiado, Lore... Pero tu padre sigue siendo un buen hombre.» (p. 162).

En canto á estrutura, a obra preséntasenos como unha novela, no entanto, trátase de tres relatos curtos conectados tematicamente. É posible que este cambio na presentación se deba a intereses económicos da editora, como deixa entrever a autora³:

I am not really sure what I call The Dark Room. “A

3 SEIFFERT, Rachel (2007) «A Conversation with Rachel Seiffert», Random House . [Dispoñible en rede: <http://www.randomhouse.com/acmart/catalog/display.pperl?isbn=9780307428363&view=printqa>].

novel”, “a novel told in three stories”, just “a book”, maybe. I suppose calling it a novel is convenient because that conveys that is prose fiction (Seiffert, 2007).

Esta mesma estratexia é seguida pola editora española RBA, ao especificar que se trata dunha obra de ficción e, máis concretamente, dunha novela, en previsión de que este formato teña unha acollida mellor entre o público español, teoricamente máis habituado ás novelas que aos relatos curtos.

Como dicíamos, *El cuarto oscuro* consta de tres relatos precedidos dun índice numérico, cuxos títulos se corresponden cos nomes dos protagonistas. A primeira historia leva por título «Helmut», e nela relátase a historia dun mozo alemán cunha discapacidade no brazo dereito que lle impide loitar polo seu país. A única opción que lle queda para mostrar o seu fervor patriótico é a fotografía; capturar coa súa lente o decorrer da guerra nun Berlín evacuado e devastado polas bombas.

O segundo relato, «Lore», desenvólvese inmediatamente despois da guerra, e nel relátase a fuxida de cinco irmáns, guiados pola maior deles. Os pais son membros do Partido agochados nunha granxa; trala vitoria dos Aliados a nai é detida polo exército norteamericano, polo que deben camiñar dende o sur de Alemaña ata a casa da avoa en Hamburgo. Unha viaxe moi complicada e perigosa, xa que non posúen diñeiro nin documentación para se moveren polas distintas zonas nas que se atopa dividido o país. Dependén, así, da caridade da xente e da axuda dun supervivente de Buchenwald. Conforme avanza a historia, a protagonista vai sendo consciente do que supón a realidade do Holocausto.

O terceiro relato ten lugar na década de 1990, dúas xeracións despois da guerra. Micha, en contra da opinión da súa familia, busca deitar luz sobre o pasado do seu avó. Seguindo a pista dunha foto familiar, decide viaxar a Bielorrusia coa fin de descubrir os motivos polos que estivo encarcerado polos rusos. Finalmente confirmará que foi membro das SS, unha verdade difícil de aceptar.

2. Fundamentos teóricos para a análise tradutolóxica

Para levar a cabo a nosa análise partimos do concepto de tradución como transdisciplina (Yuste Frías, 2004 p. 11). As teorías

as da tradución ás que seguidamente facemos referencia axudáranos a comprender as escollas non só dos tradutores e tradutoras, senón tamén dos paratradutores ou decididores (Garrido Vilaño, 2004, p. 35), pois somos conscientes de que a persoa que traduce non é a única responsable do produto/proceso de tradución.

Os estudos descritivos de tradución (Toury, 1995 e 2004) contemplan a tradución como un fenómeno da cultura meta inserto nun sistema totalmente distinto ao orixinal. Polo tanto, o tradutor cumpre unha función precisa dentro dunha sociedade dada e nun momento concreto. Para Toury (citado por Álvarez LUGRÍS, 2001, p. 305), son dúas as forzas básicas que inflúen na xestión de toda tradución como actividade que relaciona dúas tradicións culturais: por unha banda, a cultura e a lingua receptoras, nas que o texto traducido vai cumprir un determinado cometido e, pola outra, o texto orixinal. Deste xeito, o tradutor pode elixir entre achegarse ao texto orixinal e ás normas propias desta cultura (adecuación) ou ben achegarse ás normas da cultura receptora (aceptabilidade).

Finalmente, introducimos o concepto da ideoloxía da tradución e na tradución, mais non coas connotacións negativas que esta palabra tivo no pasado como sinónimo de desviación ou subxectividade, senón como o conxunto de valores compartidos por unha sociedade concreta. Nesta liña, os teóricos da Escola da Manipulación consideran que toda tradución implica unha manipulación do orixinal cun propósito determinado (Hermans, 1985) e inciden asemade na importancia dos aspectos ideolóxicos, das relación de poder. Estas relación de poder establécense entre as culturas que se traducen (fortes/débiles, normalizadas/sen normalizar, etc.); entre o tradutor e as autoridades culturais (iniciadores da tradución) e entre o tradutor e o público receptor, condicionando a escolla entre adecuación e aceptabilidade.

3. análise dos elementos paratradutivos

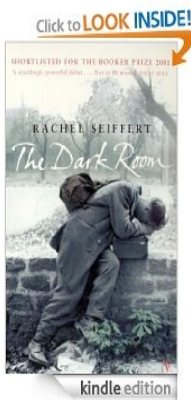
Partimos da definición de paratexto (Genette, 1987, p. 7) como «tout ce par quoi un texte se fait libre et propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public», isto é, os acompa-

ñamentos que envolven unha obra escrita. Acrecentando esta definición, Genette distingue entre peritexto, que inclúe aqueles elementos que aparecen fisicamente na obra: título, subtítulo, intertítulo, prólogo, epílogo, notas, dedicatorias, advertencias, anuncios, vocabularios e aspectos ortotipográficos; e epitexto, que se sitúan, arredor do texto, no exterior da obra: anuncios, entrevistas, críticas, correspondencia privada, conferencias, etc.

De tódolos elementos peritextuais e epitextuais mencionados, pola súa relevancia no noso estudo comparativo, decidimos analizar as xa comentadas entrevistas coa autora, as cubertas, a páxina de dereitos e as recensións no apartado de ideoloxía.

Cubertas

A primeira edición de *The Dark Room* saíu do prelo en 2001, co selo de Heinemann, pero xa non consta no seu catálogo. Meses despois apareceron as edicións do grupo editorial Random House —Vintage, Pantheon Books, Knopf Doubleday Publishing Group—, cun cambio radical na cuberta.

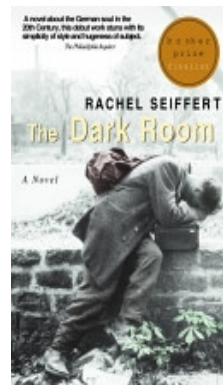


Versión electrónica

Fig. 1.



Vintage (2001)



Vintage (2002)



K Pantheon (2001)
capa dura
Fig. 2



Knopf e Vintage
(2002)



Vintage (2005)

Se temos en conta o número de reimpresións, e o feito de ser escollida para a versión electrónica, a cuberta que goza de maior éxito é a que mostra un home novo sentado sobre un muro, cunha bolsa ás costas e repousando a cabeza enriba dunha pequena maleta: volveu da fronte?, perdeuno todo nos bombardeos de Berlín?, ten que fuxir por algunha razón? Outra lectura deste paratexto icónico permitiría identificar a maleta coa caixa onde o protagonista da primeira historia garda a súa cámara de fotos. Segundo se informa na cuberta posterior, trátase de *The return of the defetaed soldier*, 6 de marzo de 1946 (Tony Vaccaro, AKG London). Quizais polo feito de ser unha imaxe real —con cores grises e frías, no medio do bosque sen ninguén arredor—, consegue reflectir a sensación de derrota de xeito tan certoiro.

Entre as versións da editorial Vintage do ano 2001 e 2002 (Fig. 1) podemos observar algunhas diferenzas: en primeiro lugar a tipografía do título; no 2011 emprégase unha discreta cor branca, mentres que na seguinte impresión deciden aumentar o tamaño, e elixen o amarelo para captar mellor a atención. Asemade, o nome da autora tamén gaña visibilidade a medida que a súa obra obtén un maior recoñecemento público. Os premios son un factor determinante á hora de convencer ao lector, polo que aparecen en vermello na cuberta anterior: *Shortlisted for the Booker Prize 2001*. E tamén se inclúen recensións: «A startlingly powerful debut... Not to be missed», *Daily Mail*. Resulta interesante que na cuberta se explique

que se trata de «*A Novel*», unha novela. Coidamos que desexan presentala como unha lectura accesible, xa que non se trata dunha novela, senón de tres relatos curtos cun tema en común.

Se comparamos as edicións anteriores coas de Knopf, Vintage e Pantheon Books (Fig. 2), veremos que son totalmente diferentes, incluso sería posible pensar que non se trata da mesma obra. Isto podería deberse ao feito de dataren de 2001 e 2002, cando aínda non era coñecida, de xeito que cada edición optou por un deseño distinto para transmitir o contido textual. Pantheon emprega o negro en analoxía coa escuridade do cuarto de revelado da primeira historia. Na edición de 2001, a cuberta de Knopf é totalmente vermella, o que nos evoca un incendio que o destrúe todo; e en 2002, na súa primeira edición no Canadá, amosa un grupo de xente —nenos e adultos— de costas, mirando algo que resplandece no horizonte.

Posteriormente (Fig. 2), grazas ao éxito obtido, realizouse unha nova reimpresión cun cambio na cuberta —na nosa opinión, de menor calidade artística, posiblemente por se tratar dunha edición de peto máis económica—, na que aparece un rapaz coa cidade de Berlín destruída polos bombardeos ao fondo. Atopamos aquí varios riscos que orientan ao lector sobre o tema da obra: a camisa parda do mozo louro, a tipografía do nome da autora, que lembra vagamente a escritura xermana. O gris da cidade contrasta co importante tamaño —en maiúsculas— e a destacada cor vermella do título. E o ceo aberto e azul podería ser unha metáfora da esperanza no futuro. É posible que a imaxe motivase a recensión do *Sunday Telegraph*⁴: «The novel ends on a note of optimism. The truth has been confronted and, with the birth of a child, Seiffert holds out the hope that the shadows of the past may be about to lift».

A finais de 2012, once anos trala primeira edición da obra, unha coprodución de Australia, Alemaña e Reino Unido dirixida pola australiana Cate Shortland levou ao cine o segundo relato. A película foi preseleccionada para representar a Australia na candidatura dos Óscar á mellor película estranxeira, e obtivo varios galardóns, entre eles o Premio do Público do Festival de Locarno, o

4 4 THE TELEGRAPH.CO.UK (actualizado o 07/06/2001): «Long Shadow of the Nazis» [Dispoñible en rede: <http://www.telegraph.co.uk/culture/4723960/Long-shadow-of-the-Nazis.html>]

Premio á Mellor Película do Festival Internacional de Estocolmo, e unha mención especial na Seminci de Valladolid.

Aproveitando o pulo desta adaptación cinematográfica, Vintage ofrece unha nova edición, na que fai coincidir a cuberta co cartel promocional da película (Fig. 4). No entanto, a estrutura e os contidos do libro permanecen inalterados.



Película

(setembro de 2012)



Libro

(xaneiro de 2013)

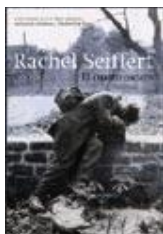
Fig. 3

Este cambio no título é significativo, pois, ata o de agora, tódalas traducións mantiveran a conexión entre o cuarto escuro fotográfico e o lugar onde se agochan os recordos máis dolorosos: «The title plays on the photo theme, but the dark room is also the place where memories and events too painful to recall are kept hidden [...]» (Seiffert, vid. supra nota 4). Haberá que agardar, polo tanto, para comprobar se a influencia do filme provoca un cambio de título nas posibles reedicións das versións traducidas.

A versión española (Fig. 4), editada por RBA no ano 2003, mantén a imaxe da cuberta orixinal, e a calidade de impresión é excelente, se cadra por tratarse dunha edición de capa dura cun prezo máis elevado —case 21 euros— có da versión orixinal e a maioría das traducións.

Observamos un cambio na ortotipografía e no uso da cor. Así no orixinal, o nome da autora aparece en negro enriba do título, para o que se emprega unha tipografía distinta e de maior tamaño. Pola contra, RBA decide inverter o uso das cores, e resalta o nome da autora con respecto ao título. Debemos ter en conta que ese ano Seiffert fora seleccionada pola revista literaria inglesa *Granta* como unha das mellores novelistas novas en lingua inglesa, recoñece-

mento que tivo repercusión na prensa española. Na marxe superior esquerda inclúese a recensión de *The New York Times* «Conmovera –y, en el fondo, optimista–, inteligente y absorbente». Ofréceselle así ao lector un enfoque positivo que contrasta coa visión negativa da edición portuguesa.



RBA (2003)

Fig. 4



Quetzal Editores (2001)

A primeira e única tradución portuguesa foi publicada no ano 2002 por Quetzal Editores, nunha edición de peto con lapelas interiores, cun prezo de 9 euros. A escolla da casa editora sorprende pola súa crueza, como se pode comprobar na Fig. 5. Nela vemos un primeiro plano dunha máscara antiga, co título centrado en branco sobre un fondo azul. O nome da autora, de menor tamaño, aparece na marxe dereita, orientado verticalmente. O tema elixido para ilustrar a cuberta, e a frase inserida a modo de subtítulo, «Revelação conmovedora de uma dolorosa herança nazi», podería levar aos lectores a crer que se encontra ante un relato —neste caso non se especifica que se trata dunha novela— encadrado nos días máis crueis da guerra, ou mesmo un campo de exterminio. Un elemento que a cuberta portuguesa si ten en común co resto das edicións é a mención da obra como finalista do *Booker Prize*.

The Dark Room foi traducido a dez linguas. A seguir (Fig. 6) ofrecemos as cubertas de Italia (Frassinelli, 2003), Francia (Éditions Robert Laffont, 2002), Alemaña (Ullstein TB-Vlg, 2001), Suecia (Norstedt, 2002), Dinamarca (Cicero, 2002), Serbia e Croacia (Laguna, 2003) e Israel (2005).



Italia



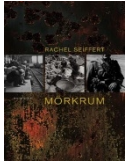
Alemania



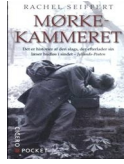
Francia



Israel



Suecia



Dinamarca



Bosnia
e Croacia

Fig. 5

Na cuberta italiana aparece o arame de espiño, símbolo da Literatura do Holocausto, e un rostro feminino, que podería ser o da protagonista da segunda historia, Lore. Isto é algo novo, pois en tódalas edicións, cando se inclúe unha figura humana, trátase dun home, esquecendo que a protagonista dunha das historias é unha moza. Como sucedía coa edición alemá, tampouco hai información sobre a escritora nin a autoría da tradución. Ademais, se en Alemaña tardaban case un ano en ofrecer a súa versión, en Italia o público debe agardar dous anos para poder acceder á obra na súa lingua. Actualmente, a páxina de Amazon informa de que non está dispoñible, é de supor que isto se debe á falta de demanda.

Na edición francesa deciden prescindir da figura humana, e outórganlle o espazo da cuberta a un elemento vital para a trama da obra, unha cámara fotográfica. O nome da autora e o título comparten relevancia, aínda que o primeiro é lixeiramente maior. Deciden, ademais, apostar polo prestixio da editorial incluíndo o seu nome xusto enriba da ilustración. A diferenza do que ocorría coas edicións xa comentadas, nesta ocasión non observamos elementos que nos fagan intuír a presenza de acontecementos encadrados no Terceiro Reich, ou o sentimento de culpa dunha segunda xeración de alemáns.

A versión alemá tampouco escolle para a súa cuberta unha ilustración directamente relacionada con acontecementos

bélicos, senón que opta por unha moza e bagas silvestres, cedéndolle o protagonismo á fuxida polo bosque do segundo relato. Tendo en conta o tema da obra, a orixe da súa autora e a boa recepción no mundo anglófono, sorprende o escaso éxito que recolleu en Alemaña. E dicimos que suscitou moi pouco interese entre o público alemán, porque non se volveu reeditar e actualmente non está dispoñible.

Páxina de dereitos

Desafortunadamente, o exemplar que manexamos para o noso traballo carece da páxina de dereitos e de índice, pois trátase dun exemplar de segunda man (Vintage, 2001) procedente dun expurgo realizado pola biblioteca pública de Wandsworth-Londres en 2005. Anos atrás, o título fora empregado como material didáctico en varios institutos de secundaria, polo que a biblioteca adquiriu 15 exemplares, un número superior á demanda dos usuarios e usuarias cando a súa lectura deixou de ser obrigatoria.

Na páxina de dereitos da edición española, situada entre o intertítulo e o índice, ademais dos contidos habituais —título orixinal, autoría e dereitos da obra orixinal e da tradución, dereitos de reprodución—, infórmasenos de que a tradución de *El cuarto oscuro* contou co apoio do programa *Culture 2000* da Unión Europea. Segundo a Comisión Europea, este programa tiña como finalidade axudar a financiar proxectos de cooperación, promovendo e fomentando a creación de redes culturais europeas. Deducimos, deste xeito, que os aspectos económicos, culturais e incluso políticos influíron nos editores á hora de escolleren a obra para incorporala á cultura de chegada.

Na edición portuguesa, a distribución espacial da páxina de dereitos é a mesma cá da edición española, no entanto os contidos varían. En primeiro lugar comprobamos que non se contou con apoio institucional nin subvencións. Pero o máis sorprendente é a ausencia do nome da tradutora, que unicamente aparece na páxina anterior, debaixo do título. Esta ausencia resulta aínda máis incomprendible ao comprobarmos que o nome da revisora e do deseñador da cuberta si foron incluídos.

4. Linguaxe, ideoloxía e tradución

Cada sociedade posúe uns valores e crenzas que modelan a súa forma de ver o mundo, porén só a clase dominante está en posición de decidir cales son. E, dende a súa posición de poder, esta clase dominante escollerá os valores necesarios para conformar unha ideoloxía que lle permita manter a súa primacía (Althusser, 1971). A persoa encargada de levar a cabo unha actividade cultural como é a tradución tamén está imbuída desta ideoloxía, polo tanto, o texto final será o resultado dunha manipulación consciente, para servir a unha ideoloxía determinada, ou inconsciente, e identificarase sempre coa ideoloxía dominante (Garrido Vilariño, 2004, p. 36). En verbas de María Reimóndez:

[...] translation can never happen ‘outside’ ideology. [...] All translations are marked by the ideology of whoever produces them: manipulation is no longer a curse, but the very nature of the activity, [...]. Of course, ideological intervention in translation can also take place in a more conscious and purposeful way, and this is indeed the case with those who work against mainstream values (Reimóndez, 2009, p. 72).

The Dark Room contén unha forte carga ideolóxica e política, que se mantén nas dúas versións analizadas. Son múltiples as ocasións nas que se enxalza a bondade do exército norteamericano: son mellores cós rusos (p. 80), mentres eles estean non hai perigo (p. 133), danlles doces e comida (pp. 133 e 135), xogan con eles (p. 212); en contraposición á crueldade dos rusos: rouban, incendian e violan (pp. 133 e 135), matan (p. 120), é mellor manterse afastados deles (p. 152). Porén, en todo o relato non encontramos modificacións que tivesen a finalidade de atenuar esta carga ideolóxica, posiblemente por coincidir coa visión hexemónica occidental compartida polo público español e portugués. Manipulacións que con probabilidade encontraríamos se os cualificativos negativos fosen destinados ao exército estadounidense.

Afirmabamos ao comezo deste apartado que a ideoloxía dominante —xunto coas normas estilísticas e gramaticais de cada lingua— influirá no tradutor ou tradutora á hora de conformar a súa idea de tradución, e manipular un texto que non se axuste ás expec-

tativas ou preferencias de quen le. Así, as convencións sociais e a inconveniencia de certos comportamentos lingüísticos parecen ser as razóns que explican o proceder da tradutora portuguesa de *A Câmara escura* cando decide atenuar «your nazi whore mother» (p. 85) e convertelo nun inofensivo «a cabra da tua mãe» (p. 72).

A ideoloxía tamén está presente nos epitextos, e variará segundo se trate de países directamente implicados nos acontecementos relatados, ou estados neutrais durante a Segunda Guerra Mundial, polo que a linguaxe das recensións nos será útil para analizar estas diferenzas culturais.

Nas recensións ofrecidas pola editorial (Vintage) a ausencia de termos explícitos como nazismo, Hitler, Holocausto, campos de concentración, etc. lévanos a pensar que a editorial desexa «neutralizar» o contido. Se comparamos a recensión «oficial» da editorial con outras aparecidas en revistas e xornais coma *Publishers Weekly*⁵ atopamos distintos puntos de vista: *Germany's surrender - Allied Victory; the Russians imprisoned his beloved grandfather - Opa's SS-Waffen*.

Nas recensións españolas lóase a calidade da obra e a autora, que aparece citada nun artigo xunto a figuras consagradas como Zadie Smith; no entanto, para saber que no libro se trata o acontecido na Alemaña nazi e as súas consecuencias ata a actualidade, é necesario ler o artigo en profundidade. Ademais, grazas a unha entrevista, descubrimos que os premios levaron aos editores españois a traducir as seguintes obras de Rachel Seiffert.

A ausencia na prensa lusófona de comentarios e recensións podería tomarse —erroneamente— como unha proba do desinterese portugués e brasileiro por este tema. No entanto, a adaptación cinematográfica da obra que nos ocupa si recibe numerosas críticas positivas, e incluso foi proxectada na *Primeira Mostra de Cine Judaico* (2013). Polo tanto, é moi posible que a ausencia de comentarios se deba precisamente á menor difusión da obra escrita, ora pola falta de promoción, ora pola modestia da editora —ata que, en 2006, foi integrada no *Direct Group Portugal*.

As recensións alemás e francesas céntranse na terceira historia, e na necesidade de enfrontarse aos feitos. Atopamos concep-

5 DAN, Frank (30/04/2001): «The Dark Room», *Publishers Weekly*. [Dispoñible en rede: <http://www.publishersweekly.com/978-0-375-42104-4>]

tos como culpabilidade, herdanza nazi, expiación, reflexión, reconciliación, etc.

5. Tradución dende o xénero?

Cronin (2000), no seu artigo sobre ideoloxía e tradución, recolle os enfoques feministas en tradución e tradutoloxía: «ideological neutrality in translation is a patriarchal fiction and [...] this is visible in countless translations where references to women or aspects of their culture are systematically misrepresented by male translators» (Cronin, 2000: 695).

Na nosa análise podemos comprobar este uso patriarcal da linguaxe, porén, consideramos que non se trata dunha cuestión de sexo da persoa que traduce, senón de vontade. Para fundamentar esta afirmación, reproducimos o seguinte fragmento. Nel podemos comprobar como o tradutor —home— español mediante unha compensación indica que quen está falar é unha muller, no entanto a tradutora portuguesa evita esta aclaración, actuando segundo o «Male-As-Norm Principle» (Braun 1997, p. 3).

The Dark Room (p. 116) “The people around them hiss in shocked whispers. (...) Another voice, from somewhere near Lore’s feet, threatens the woman into silence.”

El cuarto oscuro (p. 94) “La gente que hay a su alrededor sisea con murmullos ofendidos. (...) Otra **mujer**, en algún lugar a los pies de Lore, la amenaza si no guarda silencio.”

A Câmara Escura (p. 93) “As pessoas em redor delas as-sobiam em sussurros de indignação. (...) Outra **voz**, vinda de algures junto aos pés de Lore, ameaça a mulher para que se cale.”

Outra das teses feministas recollidas por Cronin (2000) é a idea de que a raza, a clase e o xénero son factores que conforman a construción dunha ideoloxía: «Race and class are factors that shape the construction of ideology in particular circumstances. Gender is another category that will crucially determine a world view» (Cro-

nin, 2000, p. 695). Algo que non parece ter influído na autora nin na tradutora de *The Dark Room*. Así, no seguinte fragmento partimos dun orixinal hasta certo punto sexista, pois, malia tratarse dun nome epiceno, existe a alternativa *farm woman*. Este sexismo, que sería sinxelo evitar grazas a flexión de xénero, mantense en español, e aumenta en portugués, ao incidir a tradutora en que a propiedade reside exclusivamente no home.

The Dark Room (p. 71) “Most days, the farmer’s wife brings food...”

El cuarto oscuro (p. 62) “La mayoría de los días, **la mujer del granjero** les trae comida...”

A Câmara Escura (p. 62) “A maior parte dos dias, **a mulher do dono da quinta** traz comida...”

O seguinte exemplo resulta aínda máis revelador desta ausencia de compromiso lingüístico na versión portuguesa, pois nesta ocasión o orixinal si explicita os dous sexos:

The Dark Room (p. 174) “–You must come. Brothers and sisters. You must come, too.

El cuarto oscuro (p. 135) “–¡Tienes que venir! ¡**Hermanos y hermanas!** ¡Tienes que venir con nosotros también!”

A Câmara Escura (p. 134) “–Tens de vir. **Irmãos**. Tens de vir também.

Finalmente, semella que ante a descrición dunha escena especialmente violenta, onde se insinúa a violación de mulleres por parte do exército ruso, o sexo da tradutora si a leva a sensibilizarse coa situación e realizar unha lectura máis atenta, mentres que o tradutor español se deixa levar por unha primeira lectura ideolóxica, o que da lugar a un erro de tradución.

The Dark Room (p. 80) “Americans are better than Russians. Russians steal and burn and hurt women, shame them. The Americans come with clipboards and don’t even look in the house.”

El cuarto oscuro (p. 68) “Los americanos son mejores que los rusos. Éstos roban, incendian y hacen daño a las mujeres, **la deshonra para todos ellos**. En cambio, los americanos han venido con papeles y ni siquiera han registrado la casa.”

A Câmara Escura (p. 68) “Os americanos são melhores que os russos. Os russos roubam e queimam e magoam as mulheres, **envergonham-nas**. Os americanos vêm com pastas e nem sequer revistam a casa.”

Con todo, non sería xusto aporlle á tradutora portuguesa toda a responsabilidade deste desequilibrio á hora de representar a figura feminina, pois dubidamos que as súas escollas sexan produto de decisións conscientes —propias ou da editora; antes ben, é moi probable que se trate de decisión inconscientes, froito dunha sociedade cun alto grao de tolerancia ao sexismo lingüístico. Por este motivo, como afirma M^a Pilar García Negro (2009, p. 169), é necesario:

[...] realizar propostas para mudar e evitar o sexismo no uso lingüístico, porque este é revelador [...] de determinacións provenientes da ideoloxía dominante, nun funcionamento social dado, duns intereses económicos particulares e, digámolo xa, da pervivencia non inocente dunha visión androcéntrica e masculinista que non só é atavismo senón elemento funcional ao mantemento dun statu quo en que as mulleres deben seguir discriminadas a fin de o sistema rodar en condicións favorábeis para el propio (García Negro, 2009, p. 169).

6. Conclusións

Sinalabamos ao inicio deste traballo a posibilidade de que a

ideoloxía e o xénero de *The Dark Room* empecesen a súa incorporación ao sistema literario español e portugués. Porén, a crecente popularidade da que goza a Literatura do Holocausto, e o recoñecemento obtido polos seus autores e autoras —entre eles Rachel Seifert— facilitou esta importación. Ademais, aínda a risco de facer valoracións precipitadas, é probable que a adaptación cinematográfica do segundo relato inflúa positivamente na súa difusión, como ten acontecido noutras ocasións.

En canto á incomodidade que un relato protagonizado polos fillos e netos dos perpetradores da barbarie nazi podería xerar no lector ou lectora, esta queda atenuada grazas ás numerosas intervencións nas que se identifica a bondade co exército norteamericano e a maldade co pobo ruso. O feito de compartiren esta ideoloxía occidental facilita, polo tanto, o proceso de aceptación.

Sostiñamos tamén que as convencións sociais e a vontade da persoa que traduce eran fundamentais á hora de empregar unha linguaxe máis ou menos sexista. Na nosa análise puidemos comprobar un uso patriarcal da linguaxe, tanto no orixinal como nas dúas versión traducidas, porén o tradutor español logra atenuar a desigualdade mediante estratexias de compensación. É precisamente este desequilibrio, xunto coa decisión de evitar *palavrões*, en *A Câmara Escura* o que nos fai concluír a supremacía das convencións sociais sobre o sexo de quen traduce.

Polo tanto, para mudar o uso sexista do idioma, alén de propostas oficiais e normas lingüísticas, consideramos necesario poñer de manifesto esta realidade, que ata o de agora pasa inadvertida.

7. Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor. 1998. «Kulturkritik und Gesellschaft», en *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*. Nördlingen: Beck'sche Buchdruckerei, 11-30.
- ALTHUSSER, Louis. 1975. «Ideología y aparatos ideológicos del estado», en *Escritos*, trad. ao español de Albert Roies Qui. Barcelona: Editorial Laia, 107-172.
- BENTEIN, Marieke. 2011. «Approaching the Holocaust from the Other Side. Bystanders and perpetrators in Rachels Seifert's *The Dark Room* and Jonathan Littell's *The Kindly*

- Ones*», Tráballo de Fin de Grao da Gent Universiteit. [Dispoñible en rede: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/695/RUG01-001786695_2012_0001_AC.pdf. Consultado o 10/01/2014].
- BOOKCLUBS.CA. 2002. «A Conversation with Rachel Seiffert, Author of *The Dark Room*». [Dispoñible en rede: <http://www.bookclubs.ca/catalog/display.pperl?isbn=9780676974072&view=auqa>. Consultado o 10/01/2014].
- BRAUN, Friederike. 1997. «Making Men out of People: the MAN principle in translating genderless forms», en KOTTHOFF, Helga e WODAK, Ruth [eds.] (2003) *Communicating Gender in Context*. Amsterdam: John Benjamins, 3-30..
- CRONIN, Michael. 2000. «Ideology and Translation», en OLIVE [ed.] *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Londres: Fitzroy Dearbon Publishers, Vol. I, 694-696.
- DAN, Frank. 2001. «The Dark Room», *Publishers Weekly*. [Dispoñible en rede: <http://www.publishersweekly.com/978-0-375-42104-4>. Consultado o 13/02/2014].
- DORIA, Sergio. 2007. «Rachel Seiffert: “Cada país, si mira al pasado, tiene un cadáver en el armario», *ABC.es*. [Dispoñible en rede: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-05-2007/abc/Catalunya/rachel-seiffert-cada-pais-si-mira-al-pasado-tiene-un-cadaver-en-el-armario_1633064109054.html. Consultado o 10/01/2014].
- GANAWAY, Bryan. 2005. «Review of Seiffert, Rachel, *The Dark Room: A Novel*», *H-Net online*. [Dispoñible en rede: <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=10311>. Consultado o 18/06/2013].
- GARCÍA NEGRO, M.^a Pilar. 2009. *De fala a lingua: un proceso inacabado*. Bertamiráns-Ames: Laiovento.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel. 2004. «Texto e paratexto. Tradución e Paratradución», en *Viceversa, Revista galega de Tradución*, 9-10: 31-39.
- _____. 2005. «Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de *Se questo è un uomo* de Primo Levi», en: *Teses de doutoramento da Universidade de Vigo*. Curso 2004-2005. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

- GROSSMAN, Edith. 2011. *Por qué la traducción importa*, trad. ao español de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires/Madrid: Katz Editores.
- HERMANS, Theo (ed.). 1985. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.
- LAFFONT.FRE. 2002. «La chambre noire», *Éditions Robert Laffont*. [Disponible en rede: http://www.laffont.fr/site/la_chambre_noire_&100&9782221094297.html]. Consultado o 13/02/2014].
- NÚÑEZ, Isabel. 2003. «Los frutos de la cosecha “Granta”», *La Vanguardia.es*. [Disponible en rede: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/12/10/pagina14/34055667/pdf.html>]. Consultado o 13/01/2014].
- REIMÓNDEZ, María. 2009. «The Curious Incident of Feminist Translation in Galicia: Courtcases, Lies and Gender@-tions», en *Galicia21, Journal of Contemporary Galician Studies*, pp. 68-89.
- REISS, Katharina. e VERMEER, Jan. 1986. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. ao español de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid: Akal.
- SEIFFERT, Rachel. 2001/2002/2005. *The Dark Room*. Londres: Vintage.
- _____. 2001. *Die dunkle Kammer*, trad. ao alemán de Olaf Roth. Berlín: Ulstein Verlag.
- _____. 2002a. *A Câmara Escura*, trad. ao portugués de Maria José Santos. Lisboa: Quetzal Editores.
- _____. 2002b. *La Chambre noire*, trad. ao francés de Bernard Cohen. París: Éditions Robert Laffont
- _____. 2002c. *Mørkekammeret*, trad. ao dinamarqués de Mogens Wenzel Andreasen. Copenhague: Cicero.
- _____. 2002d. *Mörkrum*, trad. ao sueco por Olov Hyllienmark. Estocolmo: Norstedt.
- _____. 2003a. *El cuarto oscuro*, trad. ao español de Antoni Puigròs. Barcelona: RBA.
- _____. 2003b. *La camera oscura*, trad. ao italiano de G. Barbiani, A. Fanfani, e S. Fornasiero. Milán: Frassinelli.
- _____. 2003c. *Mračna komora*, trad. ao serbio e o croata de Vera Nenadov. Beograd: Laguna.
- _____. 2007. «A Conversation with Rachel Seiffert», *Random House*. [Disponible en rede: <http://www.randomhouse.->

com/acmart/catalog/display.pperl?isbn=9780307428363&view=printqa. Consultado o 10/01/2014].

_____. 2013. *Lore*. Londres: Vintage.

THE TELEGRAPH.CO.UK. 2001. «Long Shadow of the Nazis». [Disponible en rede: <http://www.telegraph.co.uk/culture/4723960/Long-shadow-of-the-Nazis.html>. Consultado o 10/01/2014].

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

YUSTE FRÍAS, José. 2004. «Teoría, didáctica, profesión: un ABC de presentación», en YUSTE FRÍAS, José e ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto [eds.] *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

_____. 2012. «Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature», en GIL-BAJARDÍ, Anna, ORERO, Pilar e ROVIRA-ESTEVA, Sara [eds.] *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

**UNHA TRADUCIÓN INÉDITA
DE EVARISTO DE SELA:
DEMÓSTENES, *FILÍPICA I*. EDICIÓN E ESTUDO***

M^a Teresa Amado Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela
mariateresa.amado@usc.es

[Recibido: 02/03/14; aceptado: 06/06/14]

Resumo

Evaristo de Sela, helenista autodidacta e catedrático de grego de ensino medio, dedicou boa parte do seu tempo de lecer á tradución dos clásicos grecolatinos e aos traballos de lexicografía no eido da toponimia de Galicia. Entre os papeis que quedaron inéditos atopouse unha versión en galego da *Filípica I* de Demóstenes, un texto grego de difícil lectura. Aínda que quedou sen rematar, está traballada dábondo como para que mereza ser coñecida polo público culto de Galicia. Neste traballo facemos a edición do texto e estudamos o método de tradución do helenista. Para isto tentaremos avaliar o grao de desviación do orixinal, tendo en conta o ámbito lingüístico, o ámbito socio-cultural e o ámbito poético. A análise amosará as boas dotes do tradutor e calidade da versión.

Palabras clave

Tradución galega, oratoria grega, Demóstenes

* O meu agradecemento a Stella Maris González Balbuena, por permitirmos o acceso a este texto e a súa publicación.

Abstract

Evaristo de Sela, self-taught Hellenist and High School Professor of Greek, spent most of his leisure time on the translation of the Greco-Latin classics and lexicographical works in the field of Galician place names. Found among his unpublished papers was a version in Galician of the *Filípica I* by Demosthenes, a Greek text difficult to read. Although it was not finished, there is enough research on it as to be known by the educated Galician readers. In this paper we edit the text and we study the translation method of the Hellenist. For this purpose, we will try to assess the degree of deviation from the original text by taking into account the linguistic, socio-cultural and poetic spheres. The analysis will show his talent as a translator and the quality of the present version.

Key words

Galician translation, Greek oratory, Demosthenes

1. Helenista e tradutor

Evaristo González Fernández, que se facía chamar Evaristo de Sela en homenaxe á súa aldea natal no concello de Arbo (Pontevedra), distinguiuse desde a súa nenez pola arela de saber. Despois de pasar polo seminario conciliar de Tui e polo noviciado da Compañía de Xesús en Marquain (Bélxica) onde estuda latín, a comezos de 1936, sen recursos nin oficio, con 18 anos cumpridos ingresa no Rexemento de Artillería Lixeira de Pontevedra e alí sorprendeuno a Guerra Civil. Os horrores que presencia lévano a desertar e fuxir a Portugal, pero é aprexado e condenado a reclusión militar perpetua. Os anos de estadía no cárcere vanlle resultar de gran proveito intelectual, porque se inicia no estudo do grego antigo de forma autodidacta, cunha gramática e unha antoloxía de textos. En 1942 sae da cadea e empeza a exercer como profesor no Colexio Labor de Vigo, sen ningunha titulación e sen posibilidade de conseguila polos seus antecedentes penais. Aínda que son anos duros, de interminables xornadas de traballo, nas que combinaba as clases oficiais coas particulares para completar os seus ingresos, no seu escaso tempo de lecer traduce textos gregos e latinos. De 1945 son as súas versións, aínda inéditas, de dous poemas de Catulo, un fragmento do *Critón* de

Platón e uns chistes de Hierocles (González Balbuena, 2007, p. 20)¹. En 1955, cos seus antecedentes penais xa cancelados, comeza os estudos de Filosofía e Letras na Universidade de Santiago de Compostela, que simultanea co traballo como docente. En 1960 obtén o título de licenciado e pouco despois pasa ao ensino público, primeiro como interino de Lingua e Literatura Española no IES Santa Irene de Vigo, e despois como agregado de grego e en 1979 como catedrático. A nova situación laboral, con traballo estable e unha dedicación máis razoable, déixalle tempo para as súas dúas paixóns, a tradución e a lexicografía. Pero mentres que o material lexicográfico nunca foi publicado, Evaristo de Sela deu ao prelo as versións das dúas epopeas homéricas, *Iliada* e *Odisea*, que tanta sona lle ían dar². Con todo, quedaron inéditas outras traducións, alomenos as do ano 45 xa mencionadas e esta de Demóstenes que agora presentamos, atopada hai pouco pola súa filla Stella Maris entre os papeis do helenista.

2. A *Filípica I* de Demóstenes en versión galega

2.1 Criterios de edición

A *Filípica I*, obra mestra da oratoria grega, foi pronunciada por Demóstenes no ano 351 a.C. ante a asemblea ateniense. Por ese tempo a cidade, coma o resto da Hélade, estaba en plena crise política, social e económica, arrastrada desde as guerras do Peloponeso, que durante 27 anos (431 a.C. - 404 a.C.) enfrontaran en loita fratricida Esparta e os seus aliados con Atenas e os seus. A debilidade dos gregos favorecía o afán imperialista do rei macedonio Filipo II, que, decidido a estender o seus dominios, avanzaba cara ao sur facendo súas, unha tras outra, as cidades gregas e achegándose perigosamente a Atenas, sen que os seus habitantes puxesen medios para evitalo. Demóstenes, ante o desánimo dos cidadáns, elabora

1 Os poemas de Catulo e os diálogos de Platón son ben coñecidos por formaren parte do elenco de textos lidos habitualmente nas aulas, pero sorprende a tradución das *Facetiae* de Hierocles, un texto moi pouco coñecido e naquel tempo pouco doado de conseguir.

2 Dado o gran volume de texto das dúas obras e o perfeccionista que era Evaristo de Sela, o traballo prolongouse durante moitos anos. Por iso primeiro presentou un anticipo con tres primeiros libros da *Iliada* (Homero, 1977), e bastantes anos despois as versións completas de *Iliada* (Homero, 1990) e *Odisea* (Homero, 1992). Ningún outro tradutor abordou tan ambicioso labor no eido da tradución dos clásicos en Galicia.

este discurso para tentar convencerlos da necesidade de reaccionar, co argumento de que Filipo non é invencible, propoñendo a formación dun exército de cidadáns e presentando a solución que permitise recadar os cartos necesarios para afrontar os gastos que unha tropa conleva. Nin esta nin ningunha outra obra do máis grande orador da Grecia clásica, fora traducidas á nosa lingua.

A tradución galega de Evaristo de Sela está nun manuscrito de 51 páxinas, con letra bastante clara, que non deixa lugar a dúbidas de interpretación. Foi rematada o 16 de outubro de 1984, segundo consta na derradeira páxina, pero non se trata dunha versión definitiva, malia ser revisada varias veces, xa que nalgúns lugares ofrece dúas ou tres solucións posibles entre as que tería que elixir nunha necesaria revisión final. Con todo, está traballada dabondo como para ser publicada e constitúe unha achega importante á tradución dos clásicos grecolatinos ao galego, un campo aínda escaso e pouco valorado, sobre todo en comparación co que ocorre nas outras comunidades históricas con lingua propia, Cataluña e Euskadi, que fan deste eido bandeira de prestixio cultural.

Na edición que hoxe presentamos, rigorosa e respectuosa co orixinal, seguimos os seguintes criterios:

- Reproducimos o texto como está, aínda que non sempre se siga a actual normativa, axustando a ortografía só naqueles casos en que hai vacilación e sempre que non supoña alteración fónica na palabra. Por exemplo, suprímense os acentos dos demostrativos e interrogativos, así como a do adverbio afirmativo ‘si’.

- Ante a vacilación no uso dos signos de interrogación, que unhas veces aparecen só ao final e outras tamén ao principio, optamos por suprimir todos os do principio, tal como aconsella a RAG.

- O tradutor en varios lugares corrixiu a súa versión, riscándoa e poñendo outra que lle pareceu máis axeitada. Nestes casos reproducimos sempre a segunda. Estas modificacións teñen que ver con cambios na orde de palabras ou con expresións sinónimas ou equivalentes, pero nunca supoñen unha interpretación substancialmente distinta da primeira.

- Noutras ocasión en revisións posteriores tentou matizar algún termo e propón outra u outras posibilidades que escribe encima. Nestes casos reproducimos a que pola súa posición supoñemos que foi a última e as outras quedan indicadas a pé de páxina.

- Respectamos as acotacións do tradutor ao texto, poñéndooas entre corchetes cadrados, tal como fai el.

- Sen dúbida, Evaristo de Sela pensaba facer poñer notas a pé de páxina, alomenos de cuestións de *realia*, pero únicamente chegou a redactar dúas, que reproducimos, e indicamos aqueles lugares nos que deixou constancia da necesidade delas.

2.2 O texto galego

Primeira Filípica

- Se o tema de discusión, Atenienses, que o Presidente propuña, consistise en deliberar sobre algún asunto de interés común, non tocado aínda por esta Asamblea, eu, despois de agardar ata que a maioría dos oradores de sempre expuxese o seu parecer, se é que algo me agradaba do por estes dito, quedaría no sitio tranquilo, sen soltar unha voz, e se non me agradaba, entón eu mesmo intentaría dicir aquilo que eu sei sobre o particular. Mais, como ocorre que agora outra vez se vai discutir dunhas cousas, sobre as que moitas veces estes xa antes falaron, penso que, por máis que eu sexa o primeiro en erguerme para toma-la palabra, podo, cun certo motivo, agarda-la vosa indulxencia. Pois, se, en todo ese tempo pasado, estes desen os consellos debidos para o ben común, non sería agora preciso que vós tivesedes que volver a deliberar sobre a mesma materia.
- En primeiro lugar, Atenienses, non hai que desanimarse polo estado presente das cousas, por máis que todo parece ir tan mal, porque, o que é o peor desta situación en todo ese tempo pasado, iso é precisamente o mellor de cara ó futuro. E iso, que é? Que as cousas van mal, Atenienses, non facendo vós nada do que debíades facer; pois se, a pesar de pór-des vós man a todo o que era preciso, as cousas estivesen así, entón xa nin quedaría a esperanza de que algún día poidesen chegar a pórse mellor.

- En segundo lugar, ha de ser nesta hora recordado por vós, que ou ben o oídes de outros, ou ben o sabedes vós mesmos traéndoo á vosa memoria, que, por máis que os Lacedemonios tiñan en certo momento unha forza tan grande, do que aínda non vai moito tempo, vós, noblemente e dignamente, nada indigno da nosa cidade fixestes, senón que a pe firme aguantaste-la guerra en contra deles. Que por que digo isto? Para que escomencedes a darvos conta, Atenienses, e a ter sempre presente que nin nada para vós é de temer, se vos mantendes vixiantes, nin nada vai ser tal como vos queredes, se vos descoidades, aprendendo con estas leccións, a da forza de entón dos Lacedemonios, que daquela, vós venciades, por prestarde-la vosa atención ós intereses comúns, e a da insolencia de hoxe de “ese” (Filipo), pola que andamos desconcertados, por non pensarmos nós nada no que era debido pensar.
- E, se algún de vós pensa, Atenienses, que Filipo é un enemigo difícil de combater, ó mira-la magnitude da forza de que el dispón e o feito de estar perdidas para a Cidade tódalas prazas fortes, pensa ben desde logo, mais a reflexionar sobre isto: que nós tiñamos outrora, Atenienses, como terra colonizada por nós, a Pidna e Potidea e Metona³ e a todo o territorio ó seu redor, e que moitos dos pobos que agora son aliados seus, eran connosco autónomos e libres, e preferían ser amigos nosos a ser amigos del.
- Pois, se Filipo entón tivese ese pensar, de que era difícil que el poidese combater cos Atenienses, porque tan grandes fortalezas tiñan outros no seu propio territorio, desprovisto como estaba de aliados, non tería realizado nada do que agora leva feito, nin tería adquirido unha potencia tan grande. Pero isto, Atenienses, viuno ben el, que esas prazas fortes son todas coma premios

3 Nota da editora: Aquí o autor indica unha nota a pé de páxina na que repite os topónimos sen máis, quizáis pensando en facer algunha aclaración sobre a súa ubicación.

de guerra que están postos no medio do campo, e que por lei natural quedan para os presentes os bens dos ausentes, e para os que queren co traballo suar e arriscarse, os dos que son descoidados.

- E, así, despois de botar para si esa conta, todo o ten conquistado, e de todo é dono, nuns casos por dereito de guerra, coma calquera outro o tería, ó telas collido en batalla, e noutros casos, por telo logrado como bens dun aliado e amigo. Porque todos queren aliarse e colaborar cos que eles ven que están preparados e que queren pór man ó que faga falta.
- Se, pois, Atenienses, tamén vós queredes facervos agora desta tal maneira de pensar, xa que antes así non foi, e cada un de vós, alí onde debe e puider ofrecerse a sif mesmo como útil para a Cidade, deixando toda escapatória, está disposto a actuar, -o que ten diñeiro, contribuir ós gastos de guerra, o que está na idade, alistarse na tropa- en resume e en breve⁴, se queredes se-los donos de vós mesmos e se deixades por fin de estar a agardar cada un, sen facer nada el, a que o veciño vaia facelo todo por el, recobraredes aquilo que é voso, se o quere o ceo, e, as cousas que por desleixo están perdidas, outra vez para vós colleredes, e tomaredes vinganza del.
- Porque non vaiades pensar que, coma a un deus, a el a situación actual lle está fixa para sempre, senón que hai quen o odia e hai quen o teme, Atenienses, e quen o envidia, ata no medio daqueles que agora parecen ser máis seus amigos. E cantos sentimentos se dan no tocante a el, entre outros homes, hai que pensar que todos eles tamén se dan entre os que andan ó seu redor. Anque todo iso, por causa do medo, nesta hora está disimulado, por non teren un refuxio ó que se puidesen acoller, debido á lentitude e á desidia vosa. E isto, dígovos que é hora de que o sacudades de enriba de vós inmediatamente.

4 En resumidas contas.

- Porque reparade nisto, Atenienses, a que extremo de insolencia o home ese chegou, que nin elección vos deixa de movervos ou de estar quietos, senón que fai ameazas e lanza, segundo o que din, altaneiros discursos, e non é el home que se aveña, tendo o que xa fixo seu, a quedarse satisfeito con iso, senón que está sempre a extende-lo seu territorio un pouco máis ó seu redor e, á roda nosa, en toda parte, vai pónonos redes, no en tanto que nós, nunca nos decidimos e quedamos á espera sentados.
- Cando, pois, Atenienses, cando farede-lo que é debido facer? Despois de que pase, o que? Por Zeus, diredes, despois de que haxa algunha necesidade imperiosa. Mais agora entón, que xuicio hai que facer das cousas que están a pasar? Porque eu, pola miña parte, entendo que para os homes libres a máis imperiosa necesidade é a deshonra por culpa dos feitos. Ou preferides, dime ti, seguir dando paseos, coma se tal cousa, de acá para alá, e preguntarvos ó paso uns ós outros : “Dise algo novo”? Pois pode darse algo máis novo que un Macedonio estea pola guerra sometendo ós Atenienses e administrando as súas cousas coma en propia casa?
- “Morreu Filipo?” “Non, por Zeus, senón que está malo”. E a vós que máis vos dá? Pois se ese morre, de seguida vós outro Filipo crearedes, se desta maneira seguides atendendo ás vosas cousas, porque este non tanto se fixo poderoso pola súa propia forza canto pola desidia vosa.
- Mais, aínda que así fose. Se algo lle acontecese e a Fortuna, que sempre de nós mellor que nós mesmos se cuida, tamén neste caso traballase en proveito noso, sabede que, estando alí preto, postos á espreita de todos aqueles momentos revoltos, manexariáde-la situación a gusto voso; pero, estando como agora estades, aínda que as circunstancias puxesen a Anfípolis nas vosas mans, vós non poderíades facervos con ela, por estardes tan lonxe do sitio en canto ós vosos recursos e en canto ós vosos proxectos.

- Deixo, pois, de seguir predicando que é preciso que todos esteades firmemente resoltos a cumprir co voso deber, por pensar que xa estades enterados e ben convencidos. E agora entón tratarei de vos expor o sistema de preparación, que penso eu que podería sacaros desas tales dificultades, e a forza militar que fai falta, e tódolos medios de procurar fondos, e as outras cousas que a min me parece que son as mellores e as máis rápidas para vós poder preparar, despois de vos ter rogado, Atenienses, tan só unha cousa:
- Facede o voso xuicio, despois de telo oído todo; non vos adiantedes a vulgar primeiro. E, se a alguén nun principio lle parece que falo dunha nova preparación militar, non pense que eu quero dar largas ás cousas. Pois non son precisamente os que din “ó instante” e “hoxe mesmo” os que falan de modo máis apropiado (que non é cousa de crer que, co socorro inmediato de agora, poidamos nós impedir o que xa está pasado).
- Senón que o que fala de modo máis apropiado é aquel que, no momento vos pormenorice que preparación, de armamento e de homes, é a que hai que facer, e en que cantidade, e de onde se poderá conseguir que saian recursos para continuar, ata que ou ben á guerra poñamos fin chegando a un acordo de paz, ou ben a victoria logremos sobre os enemigos. Pois así xa non será posible que suframos infortunios no futuro. Así pois, eu creo poder vos expor un proxecto en detalle, sen que teña por iso intención de impedir que calquer outro diga o seu parecer. Por min a promesa é, pois, así de grande, mailo o seu resultado xa lle dará comprobación e vós seréde-los xueces.
- Así pois, en primeiro lugar, Atenienses, eu digo que hai que equipar cincuenta trirremes, e a seguir, digo que tendes que vos facer á idea de, se fai falta, ter que tripulalas vós mesmos, embarcándovos nelas. A mais diso, propoño que se preparen trirremes, de modo que poidan levar cabalos, para a metade da cabalería, e suficientes naves de carga.

- Isto é o que eu creo que debe estar preparado contra esas súas repentinas incursións, a partir do propio territorio, nas Termópilas e no Quersoneso e en Olinto, e onde a el lle praxe. Porque é preciso meterlle isto na cabeza: que vós, saíndo desa tal despreocupación, que xa é por demais, coma cando vos lanzastes con aquela expedición a Eubea, e, antes diso, en tempos, segundo contan, coa expedición a Haliarto e últimamente, coma quen di antonte, coa expedición ás Termópilas, ó mellor, vos podedes lanzar contra el.
- A cousa, por certo, non é, en maneira ningunha, coma para ser botada a desprecio, aínda que vós agora non chegásedes a facer iso, como eu, por min, digo que se debe facer para que así el, ou ben por temor, ó saber que vós estades preparados (porque o saberá de pe a pa; porque os hai, de entre vós mesmos, quen lle informa a el de todo, en número maior do que convén) se manteña quieto, ou ben, se non fai caso diso, para que entón sexa collido por sorpresa, pois nada hai que vos impida navegar sobre o territorio del, se el mesmo vos presenta a ocasión.
- Isto é o que eu digo que debe quedar aprobado por todos e o que eu creo que debe estar preparado. Pero antes disto, Atenienses, eu digo que algunha forza desde agora debedes vós ter a man, que sen descanso gueree con el e que o fustigue. E non me faledes agora de dez mil mercenarios, nin de vinte mil, nin desas forzas que só existen postas nos papeis, senón dunha forza que estea realmente nas mans da Cidade, e que, ben nombredes a un só estratega, ou a máis de un, ou a un calquera, ou a quenquera que for, obedeza o seu mando e a toda parte o acompañe. E para esta forza eu reclamo⁵ que se procure alimento.
- Mais que forza será esa e de cantos homes? E de onde terá o alimento? E como estará disposta a facer todo iso? Eu vouvoló dicir, pasando agora a explicar por se-

5 Propoño.

parado cada un dos puntos. Digo que os mercenarios...-e mirade de non facer o que tantas veces vos perxudicou: parecéndovos que todo é menos do que é preciso, e votando sempre nos decretos as cousas máis grandes, á hora da verdade nin sequera facedes as cousas pequenas; senón, ó contrario, despois de facer primeiro e de procurar as cousas pequenas, ponde máis entón, enriba diso, se resulta pouco-.

- Digo, pois, que os soldados de a pé han de ser dous mil en total, pero digo que, destes, quinientos deben ser Atenienses, de calquera idade que a vós vos pareza que está ben, que presten servicio por un tempo fixo, e ese non demasiado, senón canto a vós vos pareza que está ben, cun relevo duns polos outros. No que toca ó resto, propoño que sexan mercenarios. E, xunto con estes, douscentos soldados de a cabalo, e destes, cando menos, cincuenta deben ser Atenienses, que, coma os soldados de a pé, de igual xeito fagan o servicio, e naves para estes, que poidan levar cabalos.
- Ben. Alén diso, que máis? Dez rápidas trirremes de guerra. Porque, tendo el como ten unha armada, nós temos que ter tamén rápidas trirremes, para que poida a nosa forza navegar con seguridade. E de onde para estes o alimento saírá? Eu vouvos dicir tamén isto e vou-volo mostrar, despois de que vos explique primeiro por que eu creo que unha forza así é suficiente e por que mando⁶ que haxa cidadáns prestando servicio.
- Que a nosa forza, Atenienses, teña que ser precisamente nesa cantidade, é por unha boa razón, porque hoxe por hoxe a nós non nos é posible conseguir unha forza capaz de se presentar en batalla aberta contra a forza del, senón que nos é preciso facer de piratas e nun principio valérmonos desta forma de guerra. Por iso debe ser ela unha forza que por demais nin sexa grande -pois para tanto nin temos soldada nin hai alimento- nin tampouco por demais pequena.

6 Reclamo.

–E mando⁷ que interveñan e se embarquen cidadáns por este motivo, porque sei, por telo oído, que xa antano, na guerra de Corinto, a Cidade mantiña un corpo de tropas mercenarias, do que ía ó fronte Polístrato, máis Ificrates e Cabrias e algúns outros, e que vós mesmos tomabades parte na campaña. E tamén sei, por oílo, que, postos en formación convosco, ós Lacedemonios, vencían eses mercenarios, e vós xunto con eles. Mais desde que os corpos de tropas mercenarios combaten, ó voso servicio, pero eles sós por sí mesmos, vencen ós nosos amigos e aliados, ó tempo que os nosos enemigos téñense feito máis poderosos do que convén.

E, mirando de esguello a guerra da nosa Cidade, mellor se van polo mar xunto o persa Artabazo, ou xunto a outro calquera, e o estratega tamén vai con eles, con moita razón: pois non é posible que mande, non dándolle a paga.

- Que mando eu entón? Que quitéde-los pretextos, os do estratega e os dos soldados, satisfacendo a súa paga e colocando⁸ á súa beira soldados propios, coma unha especie de vixiantes das operacións. Posto que ata hoxe certamente é unha irrisión a maneira nosa de nos comportar. Pois, se alguén vos preguntase: “Estades en paz con Filipo, Atenienses?” De seguro que a vosa resposta sería: “Por Zeus, o que é nós, non; senón que estamos en guerra con el”.
- Mais, non elixiades, en todo este tempo pasado, de entre vós mesmos e por votación, dez taxiarcos e dez estrategos, dez filarcos e dous hiparcos? E eses, entón, que fan? Fóra dun, que destinades á guerra, os restantes fánvo-las procesións xunto cos encargados dos ritos. O que pasa é que vós facéde-los taxiarcos e os filarcos, coma os que fabrican soldadiños de barro, que son para a praza e non para a guerra.
- Pois, non conviría, Atenienses, que os taxiarcos saísen de entre vós, que o hiparco saíse de entre vós, que os arcon-

7 Reclamo.

8 Pondo.

tes fosen de Atenas⁹, para que a forza fose realmente da nosa Cidade? Pero a Lemnos, si, debe navegar un hiparco saído de entre vós¹⁰, e, en cambio, é Menealo o que debe mandar como hiparco ós que combaten polas posesións da Cidade. E non digo isto por facerlle reproches ó home, senón porque debía ser votado por vós ese mando, quenquera que fose o elixido.

- Tal vez xulgedes que sí, que o que eu levo dito, está ben falado, pero ben sei que o que vós máis ansiosos estades de oír é o tocante o diñeiro, cánto vai ser e de onde sairá. Isto agora mesmo vouvolvo explicar. O diñeiro, pois. Está primeiro, a mantenza, a ración ela soa, para a forza esa, que son noventa talentos e algo máis; despois, para as dez naves rápidas, corenta talentos (vinte minas por nave cada mes); e, outro tanto, para os dous mil soldados, co fin de que cada soldado reciba para mantenza dez dracmas ó mes; e para os de a cabalo, que son douscentos, se cada un recibe trinta dracmas ó mes, son doce talentos.
- E se alguén pensa que a soldada é pequena, para que poidan manterse os soldados que están en campaña, non ten este asunto ben coñecido. Pois eu sei moi ben que, con que isto se lles apronte, o exército mesmo xa tratará de buscar, do botín de guerra, o que lles falte para completa-la soldada, sen ter que perxudicar a ninguén, nin dos helenos nin dos aliados. Eu, por min, estou disposto a embarcarme, de voluntario, con eles e a sufrir calquera cousa, se isto non fose así. De onde, pois, vai sai-lo diñeiro, que da parte vosa mando conseguir, iso vouvolvo ler agora mesmo¹¹.
- Estes son, pois, Atenienses, os medios que entre nós podemos encontrar. E vós, cando chegedes ó momento de emiti-lo voso voto, votarede-lo que mellor vos pa-

9 Atenienses.

10 Voso.

11 Nota do tradutor: O documento, coa “Exposición das fontes de ingresos”, perdeuse.

reza, para non facerdes contra Filipo a guerra só nos decretos e nas cartas, senón tamén cos feitos.

- E a min me parece que vós poderedes deliberar moito mellor sobre a guerra e sobre toda a súa preparación, se vos fixades na parte, Atenienses, onde está situado o país, contra o que guerreades e se reparades en que Filipo consegue os seus triunfos porque toma a dianteira, a maior parte das veces, en valerse dos ventos e das estacións do ano, e así, despois de esperar polos etesios e polo inverno, entón lanza a súa incursión, nun momento en que el pensa que nós non poderíamos chegar a súa terra.
- Por tanto, pensando nisto, non hai que face-la guerra con expedicións de socorro (porque chegaremos sempre demasiado tarde), senón cunha preparación continua e unha forza permanente. E, como cuarteis de inverno para esa forza vos¹², podedes sacar proveito de Lemnos e de Tasos e de Esciatos, e das illas daquela banda, nas que hai portos e trigo e todo o que é preciso para unha tropa. E, na época do ano, cando é fácil chegarse a terra e hai seguridade dos ventos, a nosa forza estará facilmente xunto o propio territorio do enemigo e xunto as entradas dos portos de comercio.
- En qué cometidos e en qué momento se ha de facer uso desa forza, ha de decilo, chegada a ocasión, o xefe por vós designado; e o que se debe pór da vos^a parte, iso é o que eu vos dei no resume por escrito. Se vós, Atenienses, procurades iso, conseguindo, primeiro, o diñeiro que eu digo, e, despois, tamén as outras cousas que son necesarias: os soldados, as trirremes, os xinetes; se cunha lei obrigades a que toda esta forza completa se manteña disposta, en pe de guerra, sendo, por un lado, vós mesmos os tesoureiros e os procuradores de todo o diñeiro, e, por outro lado, esixíndolle contas e vixiando ó estratego, acabaredes por fin de estardes sempre a deliberar sobre os mesmos asuntos, sen que fagades máis nada ca iso.

12 A vos^a forza.

- E, ademais disto, en primeiro lugar, Atenienses, quitarédes-lle a el a fonte máis grande dos seus recursos. E esta cá é? El fáivo-la guerra a vós, con recursos que saca dos vosos propios aliados, levando coma escravos de guerra e saqueando ós que atravesan o mar. E, en segundo lugar, qué, ademais disto? Vós mesmos verédesvos libres de padecer tanta desgracia. Non marchará, coma marchou, neste tempo pasado, cando fixo aquela violenta incursión sobre Lemnos e Imbros e levou consigo a concidadáns vosos coma escravos de guerra; ou cando capturou en Xeresto as nosas naves cargadas de trigo e esixiu de rescate fabulosas riquezas; ou cando, últimamente, desembarcou en Maratón e de alí se marchou coa trirreme sagrada. E vós nin podeades impedir estes feitos, nin acudir en socorro, dentro do tempo que teñades fixado.
- E así, por que, en fin, Atenienses, vos figurades que as festas Panateneas e que as festas Dionisias sempre se teñen no seu tempo debido- tanto se, os que resultan eleixidos por sorte para se encargar delas, son uns entendidos, coma se son uns profanos, festas nas que tanto diñeiro se gasta, coma para ningunha das expedicións militares, e que teñen tanta multitude e preparativo, coma non sei se o ten algunha festividade das outras todas-e que, polo contrario, tódalas vosas expedicións sempre vos chegan fóra de tempo: a de Metone, a de Pagasa, a de Potidea?
- Porque todas aquelas prestacións personais están determinadas por lei, cun turno riguroso, e cada un de vós sabe por anticipado¹³, con moita antelación, quen será administrador do coro ou superintendente dos xogos, que naquela data lle corresponden a súa tribu, cándo e de quen ha de tomar algo e qué ten que facer, e non se deixa nada descoidado nestas cousas, nada que non quede ben examinado, nada que non quede ben concretado; pero nas cousas da guerra e na preparación desta, todo

13 De antes.

está sen determinar, todo está sen endereitar, todo está sen concretar. E o resultado é que, no mesmo instante que, por oídas, nos enteramos de algo que pasou, entón é cando nombramos trierarcos; entón, cando, por medio destes facemo-las permutas de bens; entón é cando examinamos e discutimo-los presupostos; e despois disto, decretábase que se embarquen para o sevicio os metecos e os libertos; logo, de novo, que se embarquen outros no noso lugar; logo,

- namentres se están a facer estas cousas, xa está perdido, antes de alá chegarmos, aquilo polo que nós iamos saír ó mar. Porque perdémo-lo de obrar en face-los preparativos, mai-las oportunidades, que as circunstancias ofrecen, non están a agardar polas nosas tardanzas nin polas nosas evasivas. E as forzas, que nese tempo intermedio, nós pensamos que temos, son convictas de impotencia, para facer cousa algunha, nas mesmas ocasións oportunas. En cambio el chegou a tal extremo de insolencia que xa lle manda ós habitantes de Eubea cartas coma esta.

Lectura da carta¹⁴

- Destas cousas, Ateniensés, que aquí foron lidas, as máis, por disgracia, son certas, anque, posiblemente, non son agradables de oír. Ora ben, se o que un deixa de dicir no discurso, por non disgustar, deixa tamén de existir na realidade, débese entón falar diante do pobo só para agradar; pero, se o agrado das palabras, cando non se axusta á realidade, se converte na práctica nun perxuicio, é vergonzoso que nos andemos a enganar a nós mesmos, e que, ó dar largas a todo, cando, é desagradable, cheguemos sempre tarde en tódolos casos,
- e que nin sequera poidamos aprender isto, que, para levar ben unha guerra, é preciso que, os que a dirixen, non se

14 Nota do tradutor: Esta carta que Filipo mandou ós Eubeos non chegou a nós. Pero sábese que nela dába-llo consello de que non se aliasen cos Ateniensés, visto que estes 'nin a eles mesmos poden salvar'.

vexan guiados polos acontecementos, senón que eles sexan os que vaian por diante dos acontecementos, e, que da mesma maneira que un esixiría que sexa o estratego quen vaia diante das tropas, así tamén se ha de esixir que os que gobernan vaian por diante, ó tomar decisións, para que, aquilo que a eles ben lles pareza, iso se faga, e non se vexan forzados a correr detrás de sucesos que non foran previstos¹⁵.

- Pero vós, Atenienses, sendo os que contades con máis forza entre todos, en trirremes, en hoplitas, en soldados de a cabalo, en ingresos de riqueza, nunca até o día de hoxe vos aproveitastes de ningunha destas cousas para algunha empresa útil, e nada vos falta para con Filipo guerreardes da mesma maneira que os bárbaros fan cando combaten cos puños. Pois, cando aquel deles que loita, recibe un puñetazo, sempre se agarra coas mans a parte golpeada, e, se o golpe vai a outro lado, alí están as súas mans; pero, cubrirse ou mirar ó adversario, nin sabe cómo se fai nin quere sabelo.
- Tamén vós, se vos enterades de que Filipo está no Quersone-so, entón decretades que se manden socorros alá; se, nas Termópilas, alá entón; se, noutro sitio calquera corredes con el, ó seu lado, de arriba abaixo, e así sodes sempre dirixidos por él; pero, vós mesmos, nin tomades decisión algunha, que poida ser conveniente, no tocante á guerra, nin cousa algunha prevedes, á vista das situacións, ata que vos enterades ou de que algo pasou ou de que está a pasar. E isto, en tempos pasados, tal vez se puidese facer; pero, neste momento, as cousas chegaron ó límite mesmo, de maneira que xa non deixan lugar para máis.
- E paréceme a min que algún deus, Atenienses, avergonzado, por amor a Cidade, de canto entre nós acontece, inspira a Filipo esta súa febre de acción. Porque, se el, conservando o que ten conquistado e collido, quixese agora permanecer inactivo e nada seguise xa a tramar, a min me parece que a algúns de vós, a cambio de non

15 Tiñan previsto.

moverse, non lle importaría que quedasen así cousas pasadas, polas que nós teriamos públicamente incurrido nunha tacha de infamia e de cobardía, e en tódalas peores vergonzas. Pero, como a realidade é que el sempre está a emprender algo e a extendé-la man para coller máis, tal vez isto vos fará despertar, se é que non tendes xa, de todo, perdida a esperanza.

- E maravíllome eu de que ninguén de vós nin reflexione nin se irrite, ó ver, Atenienses, que o principio da guerra foi para castigar a Filipo, e que o final dela xa é para non serdes vós mesmos destruídos por Filipo. Pero é, de todo punto evidente que, se alguén non llo impide, el, polo seu lado non se vai parar. E, sendo isto así, imos quedar á espera? E, con só despachardes trirremes valeiras de forza nosa e as esperanzas dun louvamiñeiro calquera, pensades que está todo arranxado?
- Non nos embarcaremos? Non sairemos a loitar nós mesmos, cunha parte, ó menos, de soldados propios, agora, xa que antes non o fixemos? Non nos lanzaremos polo mar contra o seu territorio? “Onde entón atracaremos?” – podía preguntar alguén. Xa encontrará as partes fracas, Atenienses, a propia guerra, se botamos mans a obra, pero se nos deixamos estar na casa sentados, a escoitar cómo se insultan e se acusan, uns ós outros, os oradores, nunca nada certamente nos sucederá do que era debido.
- Porque, segundo o que eu creo, a onde queira que vaia, nunha expedición, unha parte ó menos da nosa Cidade, anque non for toda ela, alá van tamén, e son os nosos aliados, o favor dos deuses e da fortuna; pero, a onde queira que despachedes, para unha expedición, un estratega, sen máis tropa nosa, e un decreto valeiro e as esperanzas, que vos da un calquera desde a tribuna, nada alá vos sucede do que era debido, senón que os enemigos fan burla de vós e os aliados morren de medo a tales expedicións.
- Porque non é posible, non é posible que un só home poida

algunha vez realizarvos tódalas cousas que vós queredes. Prometer e asegurar e acusar a torto e a dereito, iso sí que é posible; pero, como resultado disto, as cousas están perdidas. Porque, mentres o estratego mande nuns míseros mercenarios sen paga, e mentres, os que diante de vós minten con toda facilidade sobre as cousas que aquel poida facer, se encontren aquí, e mentres vós decretedes, segundo o que deles oídes, calquer cousa que ás mans se vos veña, que é o que se pode esperar?

- Como, entón, se acabarán estas cousas? Cando vós, Atenienses, teñades os propios soldados como testigos das operacións que se realizan polos estrategos e como xueces, ó chegaren a casa de volta, das contas que rinden por elas, de maneira que vós non só oiades conta-las cousas que vos son propias, senón que tamén as vexades, por estardes presentes no sitio. Pero hoxe en día, as cousas chegaron a tal punto de infamia que cada un dos estrategos é xulgado por vós, dúas veces ou tres, como reo de pena de morte, e, en cambio, contra os enemigos ningún deles se atreve a loitar, nin sequera unha vez, nunha loita a morte; senón que prefiren a morte por seren fabricantes de escravos ou ladróns dos camiños, mellor que morreren polo que era debido. Porque, ir á morte por ser condenado nun xuicio, é propio dun malfeitor, pero o deber dun estratego é morrer loitando co enemigo.
- E, de entre nós, uns, camiñando de acá para alá, din, que Filipo, de acordo cos Lacedemonios, está preparando a destrución dos Tebanos e que trata de destroza-las democracias; e outros, que despachou embaixadores ó rei de Persia; e outros, que está fortificando cidades en Iliria; e outros, cada un fabricando noticias, camiñamos de acá para alá.
- Pola miña parte, Atenienses, eu creo, sí, polos deuses, que el está embriagado coa grandeza dos triunfos obtidos e que soña, no seu corazón, con outros moitos iguais, por ve-la ausencia de quen llo queira impedir e por estar enfunchado con eses triunfos obtidos; pero non creo, por

Zeus, que se propoña actuar de maneira que os máis necios de entre nós saiban o que el ten intención de facer. Poilos máis necios son os que inventan noticias.

–Pero se, deixando a un lado estas cousas, caemos na conta de que ese home é noso enemigo; e que nos priva daquilo que é noso; e de que por moito tempo foi insolente; e de que, todo canto ata agora esperamos que alguén fixese por nós, saíu despois contra nós; e de que o futuro está só en nós mesmos; e de que, se agora non queremos loitar con el alí, tal vez nos veremos forzados a facelo aquí; se ó fin caemos na conta disto, teremos chegado a decatarnos dos nosos deberes e a vernos libres de discursos en van. Porque non se trata de estar agora a cismar en tódalas cousas que poidan acontecer no futuro, senón de caer ben na conta de que ese futuro será para nós desastroso, se non prestáde-la debida atención ó momento presente e non queredes facer aquilo que máis vos convén.

–Eu, polo que a min fai respecto, ningunha vez no pasado, só para agradar, optei por dicir cousa algunha da que eu non estivese tamén convencido de que ía ser de proveito, e hoxe aquí, de igual maneira, todo aquilo que eu entendo, sen dobreces, sen esconder cousa ningunha, con toda libertade e franqueza expúxeno diante de vós. E así como sei que a vós vos é de proveito oí-lo mellor, así eu queredes sabe-lo proveito que tamén lle vai da-cousa a quen dixo o mellor. Porque así eu estaría moito máis satisfeito. Pero agora, por máis que na incertidume do que a min me vai ocorrer¹⁶ como consecuencia destas proposicións, sen embargo, por estar convencido de que, se as levades á práctica, elas vos serán de proveito, eu prefiro dicilo. E que na votación venza aquilo que para todos vai ser de proveito!

16-10-84

16 Nota da editora: neste punto falta un verbo na tradución.

3. Estudo da tradución

Boa parte dos teóricos consideran que unha tradución debe ser fiel aos contidos e ao estilo do orixinal. Sobre esta base trataremos de avaliar o grao de desviación que presenta esta versión da *Filípica I* de Demóstenes, e para iso teremos en conta os tres ámbitos que, segundo Holmes (1988), un dos grandes especialistas na tradución literaria, hai que considerar: o ámbito lingüístico, o ámbito socio-cultural e o ámbito poético.

3.1 Ámbito lingüístico

Para analizar as desviacións producidas no ámbito lingüístico temos en conta os tipos que identificou e definiu Santoyo (1980) para as versións castelás do inglés, por parecernos un método de análise claro e preciso, que xa deu bos resultados aplicado ao estudo das traducións dos clásicos greco-latinos. No caso desta versión distinguimos as seguintes desviacións:

3.1.1 Adicións innecesarias

Este tipo de desviación no nivel lingüístico ofrece un catálogo amplo de exemplos e constitúe un trazo moi característico da forma de traducir de Evaristo de Sela. Trátase sobre todo de adicións que especifican contidos xenéricos, explicitan elementos elididos ou engaden outros que redundan no xa expresado, pero só excepcionalmente traizoan o espírito do texto orixinal. Os substantivos ampliáanse con determinantes adxectivos (3.11 τοῖς πράγμασι, ‘ós intereses comúns’; 14.3 καινήν παρασκευήν, ‘nova preparación militar’), complementos preposicionais (15.2 παρασκευή, ‘preparación, de armamento e de homes’; 22.2 τριήρεις, ‘trirremes de guerra’; 32.9 πρὸς αὐτῇ τῇ χώρᾳ, ‘xunto o propio territorio do enemigo’; 45.4 ἄν στρατηγὸν, ‘un estratega sen máis tropa nosa’; 48.4 ὡς βασιλέα ‘ó rei de Persia’), e oracións de relativo (8.7 ἀποστροφῆν, ‘un refuxio ó que se puidesen acoller’). A versión de 34.8 τὰ πλοῖα συλλαβῶν, ‘capturou as nosas naves cargadas de trigo’ especifica a natureza do cargamento, que nin indica o orixinal nin o contexto permite deducir. En 24.10 Ἀρτάβαζον, ‘o persa Artabazo,’ fai do nome do caudillo unha aposición dun xentilicio que non está no grego. En 1.1 ἐν περὶ καινοῦ τινοῦ πράγματος a ampliación afecta ao substantivo, determinado por un complemento preposicional, ‘asunto de inte-

rés común’, e ao adxectivo traducido por un participio ao que se lle engade un axente, ‘non tocado aínda por esta Asamblea’ que non se corresponde con ningún elemento do orixinal.

Son frecuentes as explicitacións de complementos inherentes non expresados na predicación. É o caso de 1.5 ἃ γινώσκω, ‘aquilo que eu sei sobre o particular’; 1.9 βουλευέσθαι ‘volver a deliberar sobre a mesma materia’; 7.5 εἰσφέρειν ‘contribuír ós gastos de guerra’. Outras veces expande a predicación con complementos non inherentes menos previsible sintácticamente, pero deducibles do contexto extralingüístico: 1.4 ἡσυχία ἄν ἦγον, ‘quedaría no sitio tranquilo, sen soltar unha voz’; 1.7 ἀναστάς, ‘erguerme para toma-la palabra’; 1.8 τὰ δέονθ’ ... συνεβούλευσαν, ‘desen os consellos debidos para o ben común’; 8.4-5 καὶ ἅπανθ’ ὅσα περ κἂν ἄλλοις τισὶν ἀνθρώποις ἔνι, ‘e cantos sentimentos se dan no tocante a el, entre outros homes’; 19.8 καὶ ἀκολουθήσει ‘e a toda parte o acompañe’; 25.5 εἰρήνην ἄγετ’ ‘estades en paz con Filipo’; 40.7-8 προβάλλεσθαι δ’ ἢ βλέπειν ἐναντίον οὐτ’ οἶδεν οὐτ’ ἐθέλει, ‘pero, cubrirse ou mirar ó adversario, nin sabe cómo se fai nin quere sabelo’; 51.9 νικῶη δ’, ‘na votación venza’. En 10.5 περιούτες, ‘dando paseos, coma se tal cousa, de acá para alá’, e en 10.8 τὰ τῶν Ἑλλήνων διοικῶν, ‘e administrando as súas cousas coma en propia casa’, engade unha comparativa, que no segundo caso quizais vén motivada polo participio διοικῶν, en cuxa composición está a raíz sobre a que se forma οἰκία, ‘casa’.

Haí uns cantos exemplos nos que repite innecesariamente elementos comúns de estruturas paralelas elididos no orixinal. Así ocorre en 14.4-15.2 οὐ γὰρ οἱ ταχὺ καὶ τήμερον εἰπόντες μάλιστ’ εἰς δέον λέγουσιν ... ἀλλ’ ὅς ἂν δείξει, ‘pois non son precisamente os que din “ó instante” e “hoxe mesmo” os que falan de modo máis apropiado ... senón que o que fala de modo máis apropiado é aquel que...’, en 1.3-5 εἰ μὲν ἤρεσκε τί μοι τῶν ὑπὸ τούτων ῥηθέντων, ἡσυχίαν ἄν ἦγον, εἰ δὲ μή, τότε ἂν καὺτὸς ..., ‘se é que algo me agradaba do por estes dito, quedaría no sitio tranquilo, sen soltar unha voz, e se non me agradaba, entón eu mesmo ...’, ou en 17.5-7 ὡσπερ εἰς Εὐβοίαν καὶ πρότερόν ποτέ φασιν εἰς Ἀλιάρτον καὶ τὰ τελευταῖα πρόην εἰς Πύλας, ἴσως ἂν ὀρμήσατε, ‘coma cando vos lanzastes con aquela expedición a Eubea, e, antes diso, en tempos, segundo contan, coa expedición a Haliarto e últimamente,

coma quen di antonte, coa expedición ás Termópilas’, ó mellor, vos podedes lanzar contra el’; aquí o contido do verbo principal ‘lanzarse a unha expedición’ se repite parcialmente ante todos os complementos da comparativa. Non faltan casos de adición dun verbo ao que se subordina alguna oración do texto. En 14.6 οὐ γὰρ ἂν τὰ γ’ ἤδη γεγενημένα τῇ νυκτὶ βοηθείᾳ κωλύσαι δυνηθεῖμεν, ‘que non é cousa de crer que, co socorro inmediato de agora, poidamos nós impedir o que xa está pasado’, convirte a oración parenética nunha oración subordinada substantiva por adición dunha oración que actúa como principal.

Algunhas das adicións detectadas supoñen pequenas desviacións do contido do texto orixinal. En 1.1 ao engadir nunha oración impersoal o complemento inherente suxeito, ‘o Presidente’, pode entenderse que recae neste cargo a iniciativa da presentación de propostas de debate. O pronome ‘outros’ engadido en 5.3 Ἀθηναίοις ἔχουσι τοσαῦτ’ ἐπιτειχίσματα τῆς αὐτοῦ χώρας, ‘cos Atenienses, porque tan grandes fortalezas tiñan outros no seu propio territorio’, supón atribuír lle o dominio das fortalezas a alguén distinto dos atenienses, cando no texto grego a construción de participio concertado non deixa lugar a dúbidas. Na concesiva de 2.2 οὐδ’ εἰ πάνυ φαύλως ἔχειν δοκεῖ, non hai suxeito, pero o contexto indica que o que vai mal é ‘a situación actual’, explicitada na principal en τοῖς παροῦσι πράγμασιν. A adición do pronome ‘todo’ na tradución ‘por máis que todo parece ir tan mal’ pode estar motivado pola semellanza do adverbio πάνυ, ben traducido aquí por ‘tan’, co adxectivo πᾶν.

3.1.2 Supresións

O capítulo das supresións é moi breve e estas, as máis das veces, non parecen debidas a vontade consciente, senón máis ben a descoidos que probablemente corrixiría na revisión necesaria para unha versión definitiva. En 3.5 non traduce ὑπὲρ τῶν δικαίων que indica o beneficiario dos padecementos dos atenienses. A omisión en 44.5 de τῶν ἐκείνου πραγμάτων, determinante de τὰ σαθρά, no que o deíctico ἐκείνου indica a Filipo, dá lugar a unha interpretación ambigua na que se podería entender erroneamente que ‘os puntos fracos’ son dos atenienses. Outro tanto ocorre en 10.8 onde a supresión do xenitivo

na expresión τὰ τῶν Ἑλλήνων διοικῶν e a substitución polo posesivo ‘súas’ fai supoñer ao lector da versión galega que o referente do pronome é Ἀθηναίους, complemento do participio anterior, e non os gregos en xeral como explicita o texto. En 33.9 a supresión de τῶν δὲ πράξεων, xenitivo determinante de τὸν λόγον, no ten consecuencias importantes na comprensión do texto, xa que se deduce facilmente polo contexto. En 18.4 a eliminación dun εἰς duplicado con función enfática, non ten repercusión semántica, aínda que si estilística.

3.1.3 Modificación léxica

Sinalamos aquí aqueles casos nos que os termos galegos elixidos para a tradución non cobren todo o sentido da palabra grega. Como corresponde a un tradutor da experiencia e competencia de Evaristo de Sela, as modificacións léxicas polo xeral non pasan de ser cuestións de matiz, máis que auténticas desviacións do significado orixinal. En 3.1 e 34.4 ἔπειτα, que indica posterioridade temporal, sen determinar orde, é traducido por ‘en segundo lugar’, en correlación co πρῶτον de 2.1 e de 34.1. En 27.3 cambia o xenérico τῆς πόλεως polo específico ‘de Atenas’. A palabra σῖτος, ten o significado concreto de ‘trigo’, e así é como aparece na tradución, e o máis xenerico de ‘alimento’, que é o que ten neste texto de Demóstenes, polo que sería máis axeitado ese termo ou quizais ‘pan’. O grego ἄγορά significa ‘praza’, espazo físico da cidade, pero tamén as actividades que se realizan nese espazo cidadán, tanto privadas, ‘mercado’, como as públicas que teñen que ver co goberno da cidade, ‘asamblea’. En 26.6 o texto de Demóstenes contrapón ἄγοράν e πόλεμον, é dicir, actividade política e actividade militar, que a tradución galega ‘praza’ non recolle. O grego πολιτεία permite moitas posibilidades de tradución que concretan formas de relación do cidadán e estado: ‘constitución’, ‘régime político’, ‘goberno’ etc. En 48.3 Evaristo de Sela elixe ‘democracia’ para traducir un texto pouco concreto. Con todo, o contexto e o coñecemento extratextual dos acontecementos permiten deducir que o termo se refire á política exterior de Tebas con outras cidades gregas, nomeadamente coas de Beocia e Arcadia, que tanto preocupaba a Filipo e contra a que combatía (Wooten, 2008, p.117). Por tanto ‘confederación’ recollería mellor o sentido πολιτεία neste contexto.

Neste apartado cómpre sinalar tamén a tendencia a facer traducións perifrásticas dos verbos: 2.7 γενέσθαι, ‘poidesen chegar a pórse’; 5.9 πονεῖν, ‘co traballo suar’; 15.7 μὴ κωλύων ‘sen que teña por iso intención de impedir’.

3.1.4 Modificación semántica

Consideramos aquí a interpretación incorrecta dun elemento gramatical e a súa repercusión no sentido xeral do texto. O máis salientable dentro deste capítulo ten que ver co uso dos modos e tempos verbais, sen dúbida unha das cuestións máis complexas da sintaxe da lingua grega. En 17.7 ἄν ὀρμήσαιτε ‘vos podedes lanzar contra el’, o indicativo non recolle o valor do optativo de posibilidade. Outro tanto ocorre en 10.6 γένοιτο γὰρ ἄν..., onde o optativo con ἄν en interrogativa fai supoñer unha resposta negativa que non se deduce co indicativo da tradución: ‘pois pode darse ...?’. Hai tendencia a traducir os aoristos das prótases de condicionais irrealis por pretérito de subxuntivo, 1.8 συνεβούλευσαν ‘desen os consellos’, 5.2 ἔσχε ‘tívese’, cando tería que facerse por antepretérito de indicativo, ‘deran consellos’, ‘tiveran’, pero parece tratarse máis ben dunha confusión no galego por influencia do castelán, onde *diera/diese* son alomorfos do pluscuamperfecto de subxuntivo. En 44.4 ἦρετό τις o verbo en imperfecto indica acción pasada real, e non posibilidade, como está na tradución ‘podía preguntar’. Fóra destas cuestións de modo e tempo, imputables algunhas delas a confusión na lingua de saída, queda pouco que dicir. O tradutor dálle una interpretación anafórica ao demostrativo de 12.1 καίτοι καὶ τοῦτο, que é catafórico. En 22.6-7 πολίτας τοὺς στρατευομένους εἶναι κελεύω, o participio substantivado é o suxeito do infinitivo e πολίτας o predicado nominal, de modo que a tradución debería ser ‘mando que os que presten servizo sexan cidadáns’. A versión que ofrece Evaristo de Sel ‘mando que haxa cidadáns prestando servizo’ interpreta πολίτας como suxeito, acompañado dun participio apositivo.

3.2 **Ámbito socio-cultural**

Este apartado ten escasa relevancia nesta análise, xa que o autor é fiel aos contidos culturais do orixinal. Para os termos que designan elementos culturais da Grecia do s.V a.C., como son todos aqueles referidos á organización das distintas institucións da πόλις, opta polo préstamo, cos mínimos pero necesarios axustes gráficos, fonéticos e morfolóxicos para que, unha vez incorporados á lingua galega sexan ben aceptados polo público culto destinatario da tradución: taxiarco, hiparco, filarco, trieraco, hoplita¹⁷. Como excepción, para χορηγός e γυμνασίαρχος, dous termos compostos en grego, prefire o procedemento do calco, facendo un sintagma que recolle a tradución de cada un dos lexemas que os compoñen: ‘administrador do coro’ e ‘superintendente dos xogos’ respectivamente. En calquera caso, préstamo e calco forman parte do procedementos de tradución directa ou literal e non son máis ca simples transferencias lingüísticas, ‘o grao cero’ da tradución (Vinay, J.P. & Darbelnet, J., 1973, p.47).

3.3 **Ámbito estilístico**

A avaliación do estilo supón máis dificultade pola intervención do subxectivismo no proceso valorativo. Teremos en conta aquí dous criterios esenciais para medir o grao de desviación estilística: acepcións léxicas e orde de palabras.

3.3.1 **Acepcións léxicas.**

O tradutor escolle axeitadamente lexemas e expresións galegas que se corresponden coa lingua grega, non no tocante ao contido, aspecto do que xa demos conta en Modificacións léxicas, senón ao ton formal dun discurso político.

17 Este sistema é o que emprega tamén para os topónimos e antropónimos, denominado ‘transcripción’ por Fernández Galiano (1969, p.21) e aconsellado por el como o máis adecuado para os nomes propios. Nas versións de *Iliada* e *Odisea* Evaristo de Sela empregaba a transliteración, que consiste en substituír cada letra grega pola equivalente no alfabeto latino. Esoutro sistema é pouco aconsellable por incomodo para o lector.

3.3.2 Orde de palabras.

Hai que ter en conta que en grego non hai unha orde de palabras fixa, circunstancia facilitada pola flexión e a concordancia, que son os procedementos gramaticais para marcar a relación entre os elementos da oración. Polo tanto a orde ten máis que nada valor expresivo. A dificultade que isto supón para o tradutor de calquera texto grego, increméntase no caso de Demóstenes pola complexidade da sintaxe, con longos períodos nos que as subordinadas se van inserindo en distintos niveis do enunciado, ata o punto de perdermos o fío, nós e mais o propio autor, a xulgar polos anacolutos que comete nalgún parágrafo. Evaristo de Sela procura manter a orde de palabras do orixinal, sempre que a lingua galega llo permite, poñendo coidado sobre todo en respectar as posicións enfáticas coas que o autor busca destacar algún elemento da oración. As abundantes modificacións que realizou na súa versión, tal como amosan as riscaduras e a numeración de varias palabras para indicar en que orde deben ser lidas, falan da súa preocupación por este aspecto. Tamén é respectuoso coa complexidade sintáctica, malia a dificultade do texto, que por veces require ser lido varias veces para ser comprendido. Pero isto é un problema de Demóstenes, non de Evaristo de Sela.

4. Conclusión

Evaristo de Sela domina o grego e o galego e tiña bos dotes de tradutor, o que se manifesta nesta *Filípica I* en galego, literal na medida do posible, axustada en contido e estilo ao orixinal grego, aínda que con tendencia a adicións innecesarias que intentan explicitar o sobreentendido, xustificadas pola intención de lle facilitar ao lector a comprensión dun texto difícil. Como dixemos anteriormente, non é esta unha versión definitiva, pero podemos dicir que estamos ante una boa tradución, que seguro que coa revisión final chegaría a excelente.

Referencias bibliográficas

- FERNARDEZ GALIANO, M. 1969. *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1969.
- GONZÁLEZ BALBUENA, S.M. 2007. "Introducción". En EVARISTO DE SELA, *Versos de preso e outras rimas*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, 2007.
- HOLMES, J.S. 1988. "The Cross-Temporal Factor in Verse Translation". En Holmes, J.S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988, pp. 35-44.
- HOMERO, 1977. *A Iliada I*. Referimentos e traducción ó galego polo prof. Evaristo de Sela. Vigo: Castrelos, 1977.
- HOMERO, 1990. *A Iliada*. Versión galega de Evaristo de Sela, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990.
- HOMERO, 1992. *Odisea*. Versión galega de Evaristo de Sela, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1992.
- SANTOYO, J.C. 1980. "Propuestas para una sistematización del análisis diferencial de traducciones inglés-castellano". En *Revista Española de Lingüística*. nº10, pp. 240-241.
- VINAY, J.P. & DARBELNET, J. 1973. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier, 1973.
- WOOTEN, C. 2008. *A Commentary on Demosthenes' Philippic I*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2008.

Bibliografía

- AMADO RODRÍGUEZ, M.T. "Estudios clásicos e Galicia. Bibliografía". [Disponible en liña: <http://www.gfc-usc.org/?q=es/node/98> .]
- AMADO RODRÍGUEZ, M.T. & A. PEREIRO PARDO, A. 1999. "Tres traducciones del griego al gallego". En COUCEIRO, X.L. (ed.) *Homenaxe ao Profesor Camilo Flores*. Santiago: Servizo de Publicacións da USC. 1999, pp. 9-23.
- BERMÚDEZ RAMIRO, J. 1991. "Las *Odas* de Horacio. Criterios científicos para evaluar su traducción". En *Estudios Clásicos*. 100, nº 12, pp. 119-142.

- GONZÁLEZ DELGADO, R. 2005. “Anacreonte en la prensa del siglo XIX”. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*. Vol. 15, pp. 175-195.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. “Una traducción desconocida de Safo de 1815”. En GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (coord.). *Mujeres de la Antigüedad: Texto e imagen. Homenaje a M^a Ángeles Durán López*. Perséfone. Ediciones Electrónicas de la AEHM/UMA, pp. 75-103.

**A COMUNICAÇÃO DOS PORTUGUESES COM AS
POPULAÇÕES AFRICANA, ASIÁTICA(S) E
BRASILEIRA, AQUANDO DA ÉPOCA
DOS DESCOBRIMENTOS / «ACHAMENTOS»**

Paula Isabel Querido
Universidade de Vigo
paulaquerido4@sapo.pt

[Recibido: 08/01/14; aceptado: 06/06/14]

Resumo

Neste ensaio, dá-se destaque à expansão da língua portuguesa a par com a descoberta de novos mundos, enfatizando-se os tipos de comunicação adotados pelos mareantes, que desbravaram mares e continentes mal conhecidos dos europeus. No ponto 1, numa pequena resenha, aborda-se o que e como foram os primeiros contactos linguísticos entre gentes, ou civilizações, que quase nada tinham em comum, mormente nas línguas faladas. No ponto 2, para além da expansão da língua portuguesa, dá-se destaque a uma língua em formação —ou meia-língua— a aljama, base de entendimento entre cristãos e moiros, ao papel dos intérpretes, e ao aparecimento dos pidgins. No ponto 3, destaca-se a mudança brusca acontecida na comunicação verbal após a passagem do cabo Bojador, a necessidade de ‘escolarização’ de intérpretes nativos das regiões encontradas, e, sobretudo, as dificuldades acontecidas na competição entre a língua portuguesa e as asiáticas. No ponto 4, fala-se na posição, mais difícil, dos contactos entre os portugueses e os povos das terras

de Santa Cruz (Brasil), gentes de muitas línguas. No ponto 5, faz-se a apologia da língua portuguesa, 'forjada e trabalhada durante mais de um milénio por experiências coletivas' e espalhada por todos os continentes.

Palavras-chave: descobertas, língua portuguesa, comunicação, línguas nativas, contactos linguísticos, intérpretes, ensino, África, Ásia, Brasil.

Abstract

This paper reflects on the expansion of the Portuguese language side by side with the discovery of new worlds, focusing on the types of communication adopted by the explorers, who conquered seas and continents unknown to the Europeans. Point one deals with the first linguistic contacts between peoples, or rather civilizations, who had nothing in common. Point two, besides considering the expansion of the Portuguese language, centers on a developing language or half-language: the *aljamia*, basic for the understanding between Christians and Muslims; it also focuses on the role of interpreters and the birth of pidgins. Point three analyzes the abrupt change in verbal communication after passing the Cape Bojador, the need for forming native interpreters in the newly-found regions and the competition between Portuguese and the Asiatic languages. Point four presents the difficult contact between the Portuguese explorers and the peoples of Santa Cruz (Brazil), who had many languages. Point five is a vindication of the Portuguese language, "forged and wrought for more than a millennium by collective experiences" and disseminated throughout the continents.

Key words: discoveries, Portuguese language, communication, native languages, linguistic contacts, interpreters, formation, Africa, Asia, Brazil.

1.

O Gama e o Catual iam falando
Nas cousas que lhe o tempo oferecia;
Monçaide, entre eles, vai interpretando
As palavras que de ambos entendia.
Os Lusíadas, VII-46

De todos os bens materiais e espirituais que os nossos avoengos nos legaram, do jogo complexo de usos e costumes que constituem a herança social, nenhum é tão expressivo quanto a língua; nenhum tem mais largo emprego, nenhum nos repassa mais profundamente. Transportamos o idioma nos ossos, no sangue e na carne. Tão intimamente ligado está ao ser humano que o fala, que lhe segue o destino, acompanhando-o tanto nos bons como nos maus momentos. Não se estanha, por conseguinte, que o idioma português haja seguido, *paripassu*, as pisadas dos nautas na concretização de um sonho; fez-se parte integrante da aventura; e revigorou-se.

A Língua Portuguesa zarpou, lançou-se mar adentro, buscando, num rumo meridional, novos horizontes, e encontrando nelas a direção dos outros pontos cardeais.

O seu destino era a Índia —ou as Índias— o que aconteceu. Mas, depois, ainda houve o Brasil.

Bartolomeu Dias *dobrara* o cabo a que chamou das Tormentas e regressara a Lisboa para dar a novidade ao rei D. João II, que chamara a si o delinear do projeto para se encontrar o caminho marítimo para Índia, com vista à redução dos custos das trocas comerciais com a Ásia e a tentativa de monopolizar o comércio das especiarias. Não hesitou, por isso, em alterar o nome do cabo que passou a ser da Boa Esperança. Não viu, todavia, o seu sonho concretizado: a *fortuna* caberia ao seu sucessor, o rei D. Manuel I. Mantendo o plano gizado pelo seu antecessor, o *Venturoso* —cognome por que ficou conhecido na História— mandou aparelhar as naus e escolheu Vasco da Gama, cavaleiro da sua casa, para capitão da armada, que partiu do Tejo a 8 de julho de 1497, e aportou a Calecute¹ em 20 de maio de 1498. Além da tripulação, seguiram também cartógrafos, navegadores, pilotos, um mestre, especialistas em línguas (quatro africanos peritos em idiomas da costa ocidental africana, três portugueses falantes de línguas banto e árabe), entre os quais Fernão Martins e Martim Afonso de Sousa,

1 Em malaiala, Kozhikode, (Kerala, Índia).

dois frades, e alguns *degredados* a *usar* nos primeiros contactos, num total de cento e setenta pessoas. Dois anos após a partida, a 10 de julho de 1499 aportou a Lisboa a primeira embarcação da armada, a nau Bérrio. Vasco da Gama, porém, só chegou a Portugal em setembro. Com a viagem, estava consagrado um dos questionados projetos dos descendentes de D. João I em técnicas e instrumentos próprios da arte de navegar, construção de navios, e ações de um empreendimento colonial cujo embrião se pode equacionar a partir da conquista de Ceuta, em 1415, no norte africano.

Todavia, muitas das viagens à África não pressupunham objetiva ou unicamente tanto o estabelecimento de relações comerciais como a procura de escravos como força de trabalho, mas tão-somente a obtenção de intérpretes —também escravos em grande medida— que viabilizassem a subsequente continuidade do estabelecimento de uma rota marítima até à Índia, país fornecedor de especiarias tão caras à Europa “civilizada”, um caminho seguro que permitisse às caravelas competir com as cáfilas do norte de África, detentoras que eram da hegemonia dos negócios com o Oriente.

É, seguramente, nesse sentido, a carta do infante D. Henrique a Gomes Eanes de Zurara (1994: 57) aquando da terceira viagem ao cabo Bojador, em 1436:

[...] é minha [in]tenção de vos enviar lá outra vez em aquele mesmo barinel,² e assim, por me fazerdes serviço como por acrescentamento de vossa honra, vos encomendo que vades o mais avante que poderdes e que vos trabalheis de haver língua³ [nesse caso *um língua*, intérprete] dessa gente, filhando algum, por que o certamente possaes saber [...].

Uma série de procedimentos levada a cabo pela monarquia portuguesa, ligados ao comércio, ao reconhecimento do litoral (terras e gentes), às tentativas de estabelecimento de formas de comunicação com os nativos encontrados, etc., começam a configurar um *modus operandi* de ações que procuravam viabilizar a expansão em

2 *Barinel*: embarcação mista a remos e vela latina. As primeiras incursões pela costa ocidental africana foram feitas em barcas e barinéis. Seguiram-se as caravelas, as naus e os galeões

3 Os primeiros contactos eram assegurados por intérpretes políglotas, os chamados “lingoas”.

África, deixando, assim, transparecer dois dos motes básicos do período: a produção e recolha de informações sobre o *novo* (lugares e povos) “transmitidas [e circulantes] direta ou indiretamente a círculos de elite europeia”(Barreto:59-60) e a inventiva de técnicas de comunicação e tradução entre línguas, de elementos de ordem material e de estruturas socioculturais diversas; elementos indissociáveis de um império, ainda que timidamente, já em construção: a propagação da fé e a ação civilizadora. Embora a questão da tradução, e mesmo a associação entre expansão da fé e do império, estivessem mais visíveis no século XVI, muitas das bases destas ações são lançadas nos procedimentos e nos discursos sobre o *outro* produzidos no Quatrocentos, como aponta Maria Leonor Carvalhão Buescu (1991: 11).

A questão da comunicação com os grupos populacionais contactados foi, assim, fundamental, tanto para o conhecimento dos territórios progressivamente encontrados como, em sequência, para as atividades missionárias que acompanharam o processo de expansão de Portugal, e, mais tarde, de outros países europeus, nomeadamente Espanha.

A descoberta e a conquista do périplo africano pressupuseram, assim, o domínio cartográfico de uma nova territorialidade, o conhecimento de populações costeiras e das suas línguas. Nos finais do século XV, os portugueses já haviam desenvolvido um programa ousado —talvez avançado— para enfrentar e tratar, sistematicamente, as dificuldades de comunicação com o *outro*, e, mais tarde, das próprias línguas com que, a cada passo, iam contactando. A chegada à Índia e, mais tarde, ao Brasil, foi a concretização do “sonho”, quer pela rota marítima conseguida quer pela possibilidade de entendimento através da fala. Portugal podia, assim, dominar o comércio europeu das especiarias: as caravelas vencer(i)am as cáfilas.

2.

Uma língua é o lugar donde se vê o Mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. Da minha língua vê-se o mar. Da minha língua ouve-se o seu rumor, como da de outros se ouvirá o da floresta ou o do silêncio do deserto.

Por isso a voz do mar foi a da nossa inquietação.

Vergílio Ferreira

Antes do francês no século XVIII e do inglês no século XIX, o português foi a primeira língua mundial sob a forma de língua franca, de *pidgin* e, por fim, de crioulo.

A sua diáspora pelo mundo começou com a conquista de Ceuta (1415), seguida, passado pouco tempo, da colonização do arquipélago da Madeira (1425), e, um século depois, pelos territórios ao longo do caminho marítimo para a Índia, Brasil e outros territórios achados.

Fernando Oliveira (1975: 43), autor da primeira gramática portuguesa, dada à estampa em 1536, escreveu que “os homens fazem a língua e não a língua os homens”, e escrevia a sua gramática para ela ser também ensinada “em África, na Guiné, no Brasil e na Índia” (1975: 45).

João de Barros (1957: 391), também ele autor de uma gramática, referia, em 1539, que a língua estaria também ao serviço da expansão: “não há glória que se possa comparar aos meninos Etíopes, Persas, Indianos daquém e além do Gange, nas suas próprias terras, na força dos seus templos e pagodes, onde nunca se ouviu o nome romano, por esta nossa parte aprenderem a nossa linguagem, com que possam ser doutrinados em os preceitos da nossa fé, que nela vão escritos”, acrescentando que “As armas e padrões portugueses postos em África e na Ásia, e em tantas mil ilhas fora da repartição das três partes da terra, materiais são e pode-as o tempo gastar; pero não gastará doutrina, costumes, *linguagem* que os Portugueses nessas terras deixarem”, considerando, ainda, que a língua era “todo o nosso edifício”.

A par do latim tardio e de certos dialetos, e do romance em formação, havia, comum aos ibéricos (godos-romanos), aos árabes e aos berberes, uma *meia-língua*, melhor, uma língua em formação, a que os árabes davam o nome de *aljamia* (Rodrigues, 1915-1919: 269), base de entendimento entre mouros e cristãos. E foi com ajuda destes “intérpretes” que os portugueses começaram a sua aventura, partindo da Europa rumo ao desconhecido, tateando pelas vagas do Mar das Éguas, ultrapassando o mar tenebroso, contactando as costas africanas, tentando prolongar o olhar cada vez mais para sul.

A competência destes intérpretes, porém, não iria muito além do Cabo Branco, ou talvez nem tanto. Ora, contactar com os grupos populacionais que se iam encontrando ao longo da costa

africana era fundamental para estratégia portuguesa, não só pelas perspetivas comerciais —importantes!— mas, também, por força do espírito missionário e religioso que imbuía os fins da expansão. Foi, aliás, a objetivação deste espírito que, comungado pelos papas coevos, haveria de atribuir aos reis de Portugal a bula *Romanus Pontifex*,⁴ a carta do imperialismo português no dizer do historiador inglês Charles Boxer.

Se os primeiros contactos comerciais eram feitos sem “língua” e, por isso, se denominou comércio *silencioso*, cedo os portugueses começaram a cativar os africanos a quem ensinavam o seu falar, tornando-os bilingues.

Como assinalam diversos autores, considerando contextos de colonização e períodos distintos, a aprendizagem das línguas locais foi, assim, condição *sine qua non* para o sucesso da expansão colonial. É assim que, seguidora destes critérios, toda a política expansionista dos reinados de D. Duarte e Afonso V enfatizava a prioridade de cativação, melhor, sedução de africanos que pudessem vir a ser “línguas”: dos mais extremos pontos alcançados, eram trazidos nativos para Portugal a quem, depois de batizados, era ensinada a língua portuguesa. Logo que dispunham dos conhecimentos tidos por necessários, retornavam à terra natal para servirem de intérpretes, sendo a sua ação extraordinariamente valorizada, já que eram peça fundamental na intermediação das transações comerciais e afins.

A “intermediação”, contudo, não se limitou a ser feita por autóctones das regiões limítrofes ou do próprio território. Neste papel, tiveram grande importância os *degredados* e os *arrenegados* (ou *chatins*), que aprendiam e traduziam as línguas indígenas e, conco-

4 A Bula *Romanus Pontifex* foi uma bula pontificia emitida pelo Papa Nicolau V para o Rei Afonso V de Portugal, datada de 8 de Janeiro de 1455. Neste documento, e na sequência da anterior bula *Dum Diversas* de 1452, o papa reconhecia ao reino de Portugal, seu rei e sucessores, o seguinte: a propriedade exclusiva de todas as ilhas, terras, portos e mares conquistados nas regiões que se estendem "desde o cabo Bojador e cabo Não (actual cabo Chaunar), ao longo de toda a Guiné e mais além, a sul ("*a capitibus de Bojador et de Nam usque per totam Guineam et ultra versus illam meridionalem plagam*")): o direito de continuar as conquistas contra muçulmanos e pagãos nesses territórios; e o direito de comerciar com os habitantes dos territórios conquistados e por conquistar, excepto os produtos tradicionalmente proibidos aos "infiéis": ferramentas de ferro, madeira para construção, cordas, navios e armaduras.

mitantemente, ensinavam a língua pátria. Além destes, e não menos importantes, foram os escravos-intérpretes —os *turgimões*— e, mais tarde, os *línguas* africanos livres e os *jurubassas* do Oriente.

Sendo que os portugueses foram os primeiros a frequentar as costas de África e a entrar em contacto com as tribos negras, nada mais natural que portugueses, do Minho ao Algarve —uns queriam *servir*, outros *ganhar honra*, terceiros embarcavam com a *esperança de proveito*; todos *servindo*, aproveitavam *em si* e acrescentavam em *sua honra* (Zurara, 1994)— fossem trocando o seu país pelas terras de além-mar e aí se fixassem e difundissem a língua materna. Outrossim, para isso concorreu a missão levada a cabo pelas várias ordens religiosas, com destaque para a dos jesuítas. Embora se tivessem espalhado pelas duas costas, a que ora aqui nos interessa é a ocidental, já que, mercê do seu fundo étnico bastante variado, foi nela que a maior parte das experiências comunicativas teve lugar: uma grande diversidade de tipos humanos ali habitava quando os portugueses, nesse seu obstinar as Navegações, deram em tecer, ao longo dela, aqui e ali, prolongamentos de um Portugal vencedor e criador de uma nova História.

Caso ímpar da difusão e irradiação da língua portuguesa em África foi o Reino do Congo para onde D. Manuel I de Portugal mandou *mestres de ler e escrever*, e, fruto disso, nasceu toda uma correspondência entre os chefes congolezes e os portugueses. Já antes, contudo, D. João II, antecessor de D. Manuel, mandara vir para o reino nativos do Congo, já não como cativos, mas sim como *estudantes*, ou como *bolseiros*, cujas despesas de *educação* eram suportadas pela Coroa.⁵ Educados no colégio do convento de Santo Elói, ou nos conventos dos

5 Provisão de el-rei D. João II para se pagarem á Congregação de S. Eloy as despesas feitas com os negros do Congo - 5 de abril de 1492: Nesta Provisão de 5 de abril de 1492 (que Fr. Francisco de Santa Maria dá como existente no cartório do convento de S. Eloy de Lisboa) ordenava el rei D. João II que se pagasse ao reitor, que então era desse convento, os gastos que até ali houvesse feito com os negros vindos do Congo, que nele estavam sendo educados. (Apesar de todas as diligencias, não foi possível descobrir este diploma no Arquivo Nacional) - Historia do Congo - obra posthuma do Visconde de Paiva Manso, sócio efectivo da Academia Real das Sciencias de Lisboa publicada pela mesma Academia – Lisboa, Typographia da Academia, 1877. In Full text of "Historia do Congo": http://www.archive.org/stream/historiadocongodo00jorduoft/historiadocongodo00jorduoft_djvu.txt

Loios ou de S. Bento, a sua instrução visava a fé cristã, a língua, e a criação de um sistema de intérpretes que operasse de forma eficiente. E os frutos foram evidentes: anos mais tarde, o português era a língua franca nas duas costas de África, falada com fluência e nobreza em muitos dos seus territórios, como podemos verificar, em 1551, pelo inglês Windham, que esteve na Guiné: *o rei de Benim falou em Português aos Ingleses, língua que ele tinha aprendido desde a infância*; ou, referindo-se à Guiné, em 1594, escrevia o capitão André Álvares de Almada: *Está nesta aldeia uma povoação de negros Sapes (...). O rei que hoje reina nela é cristão; chama-se Ventura de Sequeira; sabe ler e escrever por se criar na ilha de Santiago. Os mais dos negros da sua aldeia são cristãos; os meninos que nela nascem a todos manda baptizar e todas as noites se ensina a doutrina cristã em sua aldeia em voz alta, onde também acodem alguns filhos de alguns negros ladinos da terra, posto que não sejam cristãos.* (Neto, 1957: 131)

Este e outros aspetos dos reis portugueses, em relação à colonização, fizeram de África um caso muito peculiar no conjunto da *lusofonia*, não obstante a pouca atenção que o século XIX e parte do XX lhe prestaram.

3.

Pai [...] As armas e padrões portugueses, postos em África e em Ásia, e em tantas mil ilhas fóra da repartição das três partes da terra, materiais são, e podem o tempo gastar, però nam gastará doutrina, costumes, linguagem, que os Portugueses nestas terras leixárem.

Filho - Nam sei, lógo, qual será o português de tam errado juizo, pois é certo que mais pode durar um bom costume e vocábulo que um padrão, porque se nam preza mais leixar na Índia este nome, mercadoria, que trazer de lá beniága, cá é sinal de ser vencedor e nam vencido.

João de Barros, *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, 1540
(Tomás 1936: 432)

Como vimos, a ferramenta linguística de comunicação entre os habitantes das margens do mar Mediterrâneo, a língua árabe — talvez seja mais correto a *aljamia*— tornou-se ineficiente após a (ultra)passagem do cabo Bojador, em 1434. Começou-se, desde aí, aquilo que já referido como o *comércio silencioso*, seguindo-se o recurso aos intérpretes locais.

A chegada ao oceano Índico, porém, adocica os problemas anteriores: ao longo da costa ocidental africana, os portugueses encontraram uma bem organizada rede comercial, islamizada, e cidades importantes como Quíloa, Mombaça, Zanzibar, Pemba e outras, verdadeiros entrepostos comerciais em que se negociavam as especiarias do oriente vendíveis na Europa, através do norte de África, em que as línguas francas eram o *árabe* ou o *suaíli*.⁶

Na Ásia, porém, os problemas que puseram aos portugueses foram mais complexos e melindrosos: as populações já não se compunham de tribos bárbaras e *despolidas*, espalhadas por terras bravias, mas, ao invés, revelavam uma notável e antiquíssima civilização, de que Goa era um excelente exemplo.

O encontro dos portugueses com as línguas dos territórios asiáticos com que, progressivamente iam contactando, desde o Próximo Oriente até ao mais longínquo, à China e ao Japão, deu origem a fenómenos linguísticos distintos, todavia interligados.

Em primeiro lugar, para estabelecerem contactos com o *outro*, os portugueses foram obrigados a descodificar as mais importantes línguas das pequenas e grandes regiões: o concani, o malaiala, o tâmil, o malaio, o japonês, e outros, mostraram ser essenciais para a boa realização dos projetos portugueses de fixação no litoral da Ásia, que previam o domínio do comércio das especiarias e a difusão da religião cristã.

Diferente do que sucedera na costa africana, na Ásia, em vez de só ensinarem e difundirem a língua portuguesa, tiveram, também, os

6 O suaíli ou suaile (*Kiswahili*), também chamado de swahili ou kiswahili, é o idioma banto com o número maior de falantes. É uma das línguas oficiais do Quênia, da Tanzânia e de Uganda, embora os seus falantes nativos, os povos suaílis, sejam originários apenas das regiões costeiras do Oceano Índico. Para que se possa ter uma ideia da panóplia de línguas com a qual os portugueses tiveram de se deparar, avalia-se que, apenas na costa da Guiné, existissem cerca de 25 grupos linguísticos distintos; lidando, ao longo de parte da costa africana, com falantes de árabe, berbere, limba, temne, bagre, mandinga; mais tarde, banto e suaíli.

portugueses de apr(e)ender as línguas com que se iam confrontando. Neste processo de aprendizagem, muitos vocábulos asiáticos foram importados para a língua portuguesa, e vice-versa, permitindo —ou obrigando— a feitura de um *extenso glossário luso-asiático* (Dalgado, 1989:XLII e sgts.). Com isto, e por força do domínio exercido nos circuitos comerciais marítimos refletido na difusão da língua, o português passou a ser a *língua franca* do Oceano Índico nos séculos XVI e XVII. Não será despiciendo, também, evocar que esta disseminação da língua portuguesa contribuiu, sobretudo, onde a presença portuguesa mais se fazia sentir, para a formação de numerosos crioulos luso-asiáticos, e, outrossim, influenciou, acentuadamente, muitas dessas línguas asiáticas, adotantes que foram de centenas de vocábulos portugueses (Dalgado, 1989) .

Escrito assim, pode pensar-se que a presença dos portugueses na Ásia, a aprendizagem das línguas locais e o ensino da portuguesa, decorreram num mar de rosas. Mas não. Muitas foram as dificuldades tidas e sentidas, pois não pode olvidar-se que os portugueses entraram em terrenos minados pelos comerciantes árabes, até então monopolizantes dos circuitos comerciais das especiarias entre oriente e ocidente; relembre-se, igualmente, que, para se impor, Portugal foi um país ocupante.

Nos primeiros anos após a chegada de Vasco da Gama à Índia, isto é, nos primeiros contactos com determinadas regiões e antes dos quadros portugueses terem obtido as capacidades linguísticas necessárias à função de contactos com o *outro*, recorreu-se, por sistema, à utilização de intérpretes locais, recrutados de acordo com as necessidades e as oportunidades: por um lado, precisavam os portugueses de contactar com as autoridades políticas e administrativas locais e com as comunidades de mercadores; por outro, necessitavam de obter informações sobre as sociedades e culturas asiáticas. Nestes contactos, intervinham, normalmente, três línguas: a portuguesa, a da região ou dos indivíduos a contactar, e a dos intérpretes utilizados, normalmente o árabe ou algum dialeto mediterrânico, de preferência italiano.

Aparentemente, este método de comunicação com o *outro* era eficaz. Todavia, algumas vezes houve em que a comunicação não foi frutífera; antes pelo contrário, acarretou graves problemas aos portugueses, sobretudo porque as capacidades linguísticas dos intérpretes

eram deficitárias, dando azo a mal-entendidos e confusões, algumas de ordem diplomática. Esta incapacidade, porém, foi rapidamente ultrapassada, pois, por razões de vária ordem, alguns portugueses dedicaram-se ao estudo das línguas orientais e fizeram escola junto dos seus.

No contexto asiático, Goa e Macau assumiram papéis preponderantes de intermediação comercial e cultural. Macau é, na verdade, um *monumento* da tolerância das gentes da China e da tenacidade dos portugueses, tendo sido um dos focos da irradiação da cultura ocidental e da difusão da fé cristã, devendo evidenciar-se o papel desempenhado pelas congregações religiosas, principalmente a jesuítica nesse sentido. Porém, Goa, que, pelo seu posicionamento geográfico, pode considerar-se o coração da Índia, foi a *chave* e base das várias *culturas* portuguesas em jogo: política, comercial e religiosa. Não estranha, por isso, que tenha despertado a atenção do génio de Afonso de Albuquerque, que entendeu ser necessário a sua conquista para um domínio eficaz e duradouro dos caminhos marítimos e das zonas de mercancia. Mais do que a simples conquista pelas armas, pareceu a Albuquerque ser necessário criar um pequeno núcleo, forte e sólido, de profundas raízes portuguesas. Pensou-o e conseguiu-o.

Com a chegada dos primeiros jesuítas a Goa, em 1542, deu-se início a uma outra fase do processo de *descodificação* e aprendizagem das línguas orientais, pois o projeto de missionação da Companhia de Jesus tornou obrigatório, para os seus membros, o estudo a fundo da *língua* e dos *costumes* dos povos para onde enviados em missão. Foi, na verdade, uma reviravolta no conceito da interpretação: nascia, assim, o interesse português, e europeu, pelas línguas asiáticas, que não parou de crescer, na segunda metade do século XVI, e Goa foi o grande foco irradiador.

A região asiática que mais entusiasmo despertou nos meios ultramarinos da Companhia de Jesus foi o Japão, onde o cristianismo se espalhou a um ritmo invulgarmente rápido.

Logo após a primeira viagem de Vasco da Gama à Índia, os portugueses, não só para cristianizar, mas, sobretudo, para comercializar e descobrir riquezas, traçam novas rotas, contactam novos povos. Chegam ao Japão em 1543 e, pela primeira vez, põem em contacto o país dos samurais com o Ocidente. Diz-se que quando a primeira nau acostou em Tanegashima foi um *chinês* de nome Goshô quem serviu de intérprete. No manuscrito *História da Igreja*

do Japão, compilado em meados do século XVI, pode ler-se que “Os Portuguezes se não entendiam com a gente da terra por não terem interprete, e so com as balanças e pezos se negociavam em lugar de lingoa para venderem algumas couzas” (Paiva, 2008:40). Todavia, posteriormente, com a vinda das naus, em cada ano, um certo número de marinheiros aprendeu a língua. Em 1546, outro navio português visita o Japão, e, no regresso, traz um novo passageiro. Trata-se de Anjiro, um samurai fugitivo que, em Malaca, vai ser apresentado ao padre Francisco Xavier, mais tarde canonizado, e é enviado para o colégio de s. Paulo, em Goa, para estudar a religião cristã e a língua portuguesa, tornando-se, assim, o primeiro cristão japonês. É este Anjiro que, durante a sua permanência em Goa, vai traduzir alguns materiais para japonês, nomeadamente o Catecismo e, mais tarde, vai ser o intérprete e tradutor de S. Francisco Xavier na sua evangelização por terras nipónicas.

Fruto do interesse dos jesuítas, os estudos da língua nipónica conheceram um grande desenvolvimento para poderem dar resposta às necessidades dos missionários, tendo-se elaborado alguns esboços de gramáticas e publicado livros como o *Vocabulário da Língua de Iapam com a declaração em Portugues*, e *Arte da Língua de Iapam*.

Em súpula: Durante os séculos XVI e XVII, a língua dos portugueses propagou-se por todo o Oriente, extensa e intensivamente, abrangendo todo o litoral asiático, desde a península arábica até ao Japão e à Insulíndia,⁷ sendo, ainda hoje, falada em numerosos pontos da Ásia, e tendo deixado traços indelévelis em muitas línguas orientais; e difundiu-se, de modo peculiar, por três vias: missionação, comércio e dominação política (ou político-militar). Nas zonas em que Portugal estabeleceu as suas fortalezas e feitorias, casos de Goa, Macau ou Malaca, o português tornou-se língua de referência, se não dominante, continuando ainda a ser falado por luso-descendentes e dando origem a crioulos como o *papiá cristão*

7 A Insulíndia, também conhecida por Insulásia e arquipélago malaio, é um vasto e numeroso grupo de ilhas situado entre o continente do Sudeste Asiático e a Austrália, na região da Austronésia. Localizado entre os oceanos Índico e Pacífico, este grupo de mais de 20.000 ilhas é o maior arquipélago do mundo por área. As ilhas dividem-se por territórios da Indonésia, Filipinas, Singapura, Brunei, Malásia e Timor-Leste.

de Malaca ou o *patoá* de Macau. Batendo-se com o *mandarim*, foi *língua franca* da Ásia marítima ao longo de Quinhentos e Seiscentos; enriqueceu muitas línguas asiáticas.

Tinha razão João de Barros ao prever, na sua *gramática* que, muito tempo depois de desaparecerem os símbolos materiais da presença na Ásia, seja os padrões e as fortalezas, a língua e a cultura dos portugueses durariam e continuariam a ser lembradas pelas gentes do Oriente.

4.

“De África tem marítimos assentos;
É na Ásia mais que todos soberana;
Na quarta parte nova os campos ara;
E, se mais mundo houvera, lá chegara.”

Os Lusíadas, VII-14

Não terá sido fácil a comunicação com o *outro* nas costas bárbaras da África ocidental nem até mesmo na sua costa oriental; menos o foi já na Ásia. Mas, bem ou menos bem preparados, o certo é que os intérpretes tinham, pelo menos, conhecimentos básicos para o entendimento do que queriam transmitir ou saber. No Brasil, porém, não foi assim: os portugueses encontraram, à sua chegada, um povo multifacetado, multicultural, a viver como na Idade da Pedra, entre a passagem do Paleolítico para o Neolítico. Não se estranha. Por isso, que a primeira comunicação entre os *achadores* e os *achados* tenha sido feita através de uma linguagem significativa e quase dramatizada.

No dizer de Claude Lévi-Strauss (1991: 16), antropologicamente falando, a abertura ao *outro* proveio, sobretudo, do lado ameríndio e não dos brancos, animados que estavam de “disposições muito contrárias». A descoberta do *outro* faz supor uma descoberta de *si mesmo* (Ricoeur, 1991). É preciso surpreendê-la na relação que se tece no momento em que o face a face tem lugar.

Dos primeiros contatos entre portugueses e *índios*, dispomos, felizmente, de alguns testemunhos que permitem reconstituir esse *momento único* que foi o da primeira abordagem pelos nautas *achadores* de terras e às gentes *aborígenes*. No que ao Brasil concerne, lembramos, aqui, a carta de Pêro Vaz de Caminha, escrivão de Pedro Álvares Cabral, enviada ao rei D. Manuel I a dar novas

sobre o *achamento* de novas terras, e escrita ao vivo nos dias que se lhe seguiram. Esta Carta, o primeiro documento registado acerca do Brasil, é um precioso documento, descritivo e narrativo, detalhado e preciso, desse inolvidável acontecimento, acompanhado de comentários sobre as peripécias que polvilharam as primeiras relações entre portugueses e *ameríndios* na «*Terra de Vera Cruz*», nome dado por Cabral a essa «terra nova», quando não sabia ainda se era mais uma ilha a emergir no oceano ou um vasto continente.

Respiguemos algumas passagens⁸:

E chegaríamos a esta ancoragem às dez horas, pouco mais ou menos. E dali avistamos homens que andavam pela praia, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro.

Então lançamos fora os batéis e esquifes. E logo vieram todos os capitães das naus a esta nau do Capitão-mor. E ali falaram. E o Capitão mandou em terra a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou a ir-se para lá, acudiram pela praia homens aos dois e aos três, de maneira que, quando o batel chegou à boca do rio, já lá estavam dezoito ou vinte.

E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram. Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza. E com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar. (...)

8 Excertos da carta de Pêro Vaz de Caminha com a ortografia atualizada, e destaques nossos.

E estando Afonso Lopez, nosso piloto, em um daqueles navios pequenos, foi, por mandado do Capitão, por ser homem vivo e destro para isso, meter-se logo no esqui-fe a sondar o porto dentro. E tomou dois daqueles homens da terra que estavam numa almadia: mancebos e de bons corpos. Um deles trazia um arco, e seis ou sete setas. E na praia andavam muitos com seus arcos e setas; mas não os aproveitou. Logo, já de noite, levou-os à Capitaina, onde foram recebidos com muito prazer e festa.

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência.

O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, aos pés uma alcatifa por estrado; e bem vestido, com um colar de ouro, mui grande, ao pescoço. E Sancho de Tovar, e Simão de Miranda, e Nicolau Coelho, e Aires Corrêa, e nós outros que aqui na nau com ele íamos, sentados no chão, nessa alcatifa. Acenderam-se tochas. E eles entraram. Mas nem sinal de cortesia fizeram, nem de falar ao Capitão; nem a alguém. *Todavia um deles fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois para o colar, como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata. (...)*

Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão *e acenaram para a terra, como se os houvesse ali.*

Mostraram-lhes um carneiro; não fizeram caso dele.

Mostraram-lhes uma galinha; quase tiveram medo dela, e não lhe queriam pôr a mão. Depois lhe pegaram, mas como espantados.

Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel, figos passados. Não quiseram comer daquilo quase nada; e se provavam alguma coisa, logo a lançavam fora.

Trouxeram-lhes vinho em uma taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram dele nada, nem quiseram mais.

Trouxeram-lhes água em uma albarrada, *provaram cada um o seu bochecho, mas não beberam; apenas lavaram as bocas e lançaram-na fora.*

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; *fez sinal* que lhas dessem, e *folgou* muito com elas, e lançou-as ao pescoço; e depois tirou-as e meteu-as em volta do braço, e acenava para a terra e novamente para as contas e para o colar do Capitão, como se dariam ouro por aquilo.

Isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos! *Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos nós entender, por que lho não havíamos de dar!* E depois tornou as contas a quem lhas dera. E então estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir sem procurarem maneiras de encobrir suas vergonhas, as quais não eram fanadas; e as cabeleiras delas estavam bem rapadas e feitas. (...)

E daqui mandou o Capitão que Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias fossem em terra e levassem aqueles dois homens, e os deixassem ir com seu arco e setas, aos quais mandou dar a cada um uma camisa nova e uma carapuça vermelha e um rosário de contas brancas de osso, que foram levando nos braços, e um cascavel e uma campainha. E mandou com eles, *para lá ficar*, um mancebo degredado, criado de dom João Telo, de nome *Afonso Ribeiro*, para lá andar com eles e saber de seu viver e maneiras. E a mim mandou que fosse com Nicolau Coelho. Fomos assim de frecha direitos à praia. Ali acudiram logo perto de duzentos homens, todos nus, com arcos e setas nas mãos. *Aqueles que nós levamos acenaram-lhes que se afastassem e depusessem os arcos.* E eles os depuseram.

Levava Nicolau Coelho cascavéis⁹ e manilhas¹⁰. E a uns dava um cascavel, e a outros uma manilha, de maneira que com aquela encarna quase que nos queriam dar a mão.

9 Guizos. Bugigangas.

10 Argolas abertas para adorno dos pulsos.

Passaram além tantos dos nossos e andaram assim misturados com eles, que eles se esquivavam, e afastavam-se; e iam alguns para cima, onde outros estavam. E então o Capitão fez que o tomassem ao colo dois homens e passou o rio, e fez tornar a todos. A gente que ali estava não seria mais que aquela do costume. Mas logo que o Capitão chamou todos para trás, alguns se chegaram a ele, não por o reconhecerem por Senhor, mas porque a gente, nossa, já passava para aquém do rio. Ali falavam e traziam muitos arcos e continhas, daquelas já ditas, e resgatavam-nas por qualquer coisa, de tal maneira que os nossos levavam dali para as naus muitos arcos, e setas e contas. E então tornou-se o Capitão para aquém do rio. E logo acudiram muitos à beira dele. (...)

Em seguida o Capitão foi subindo ao longo do rio, que corre rente à praia. E ali esperou por um velho que trazia na mão uma pá de almadia. Falou, enquanto o Capitão estava com ele, na presença de todos nós; mas ninguém o entendia, nem ele a nós, por mais coisas que a gente lhe perguntava com respeito a ouro, porque desejávamos saber se o havia na terra.

Trazia este velho o beijo tão furado que lhe cabia pelo buraco um grosso dedo polegar. E trazia metido no buraco uma pedra verde, de nenhum valor, que fechava por fora aquele buraco. E o Capitão lha fez tirar. E ele não sei que diabo falava e ia com ela para a boca do Capitão para lha meter. Estivemos rindo um pouco e dizendo chalaças sobre isso. E então enfadou-se o Capitão, e deixou-o. E um dos nossos deu-lhe pela pedra um sombreiro velho; não por ela valer alguma coisa, mas para amostra. E depois houve-a o Capitão, creio, para mandar com as outras coisas a Vossa Alteza. (...)

E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com

eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo os segurou e afagou muito, tomavam logo uma esquiviza como de animais montezes, e foram-se para cima. (...)

Nesse dia, enquanto ali andavam, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus. Se lhes a gente acenava, se queriam vir às naus, aprontavam-se logo para isso, de modo tal, que se os convidáramos a todos, todos vieram. Porém não levamos esta noite às naus senão quatro ou cinco; a saber, o Capitão-mor, dois; e Simão de Miranda, um que já trazia por pagem; e Aires Gomes a outro, pagem também. Os que o Capitão trazia, era um deles um dos seus hóspedes que lhe haviam trazido a primeira vez quando aqui chegamos — o qual veio hoje aqui vestido na sua camisa, e com ele um seu irmão; e foram esta noite mui bem agasalhados tanto de comida como de cama, de colchões e lençóis, para os mais amansar. (...)

(...) viemos às naus a comer, onde o Capitão trouxe consigo aquele mesmo que fez aos outros aquele gesto para o altar e para o céu, (e um seu irmão com ele). A aquele fez muita honra e deu-lhe uma camisa mourisca; e ao outro uma camisa destoutras. (...)

Creio, Senhor, que, com *estes dois degredados* que aqui ficam, ficarão *mais dois grumetes*, que esta noite se saíram em terra, desta nau, no esquife, fugidos, os quais não vieram mais. E cremos que ficarão aqui porque de manhã, prazendo a Deus fazemos nossa partida daqui.

Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!

Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pou-

sada para essa navegação de Calecute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé!

Como podemos deduzir, esta carta tornar-se-ia, como lapidamente a caracterizou Jaime Cortesão, o «*auto oficial do nascimento do Brasil e do Novo Mundo*» (Cortesão, 1967: 129). Só que este seu significado emblemático deve-o ela, não tão-somente ao relato dos factos, mas também à linguagem em que está escrita, o que, para além do seu estatuto histórico, configura um texto de inquestionável valia literária. E se na descrição da natureza luxuriante do que se julgava ser uma ilha é relativamente sóbrio, já no modo de descrever as atitudes e os traços físicos, psicossociológicos e culturais dos *aborígenes*, Pêro Vaz de Caminha alonga-se em minúcias de observação, mostrando como reagem à presença imprevista de estranhos, irrompendo do espaço talássico; é, antes de mais, sobre os corpos dos *ameríndios* e *ameríndias* que incide o olhar atento e fascinado do escrevente.

Sentindo que a sociabilidade dos indígenas era evidente, dado que aceitavam misturar-se com os navegadores durante o dia e mesmo dormir a bordo, Caminha parece traçar já um esboço da mestiçagem cultural, e física, sem perda da identidade das duas partes: os portugueses mostravam-se dispostos a incentivá-la, ao deixarem alguns proscritos em terra, aos quais se juntaram dois grumetes em fuga.

Através da leitura da Carta, ficamos a saber que Pedro Álvares Cabral deixou, no Brasil, dois degredados para estudarem a *língua* e os *costumes* dos *índios*, abdicando de levar consigo alguns *cativos*. Além destes dois *lançados*, fica a notícia de que dois grumetes que desertaram também por lá ficaram.

Apetecendo o Brasil como território a explorar, outras viagens se seguiram, e outros degredados foram *lançados*. Dentre eles, ficaram conhecidos Diogo Álvares, o *Caramuru*, João Ramalho, “Bacharel de Cananeia”, e muitos outros anónimos, conforme carta de D. Manuel I a D. Fernando de Espanha, em 1505 (Vainfas, 2000: 19/20).

Os *degredados* deixados por Cabral, no Brasil, foram resgatados pela expedição de Gonçalo Coelho, de 1501-1502, tendo relatado o conhecimento adquirido no convívio com os indígenas, tendo

sido Afonso Ribeiro considerado como “*mui destro na língua dos índios*”(Coelho, 1985: 38). De resto, havia sido ele um dos degredados que fazia parte do grupo que, por várias vezes, havia sido enviado por Pedro Alvares Cabral à *aldeia* dos índios, e inclusive com ordens de lá pernoitar, no que foram mal sucedidos. Em contrapartida, estes *línguas*, melhor, *intérpretes*, tal como muitos de outros *lançados*, foram bem sucedidos na vida, chegando a atingir postos de relevo na administração da colónia. Mal ficaria se não referíssemos, aqui, também, para a tradução, difusão e unidade da língua portuguesa, na colónia, a ação dos missionários que, *dilatando a fé*, a ensinavam, ao mesmo tempo que aprendiam o *tupi*, falado mais ou menos uniformemente pelos *ameríndios* da costa, e até as *línguas travadas*, do interior, que a generalidade dos colonos tinha dificuldade em entender.

5. Conclusão

O povo português é, essencialmente, cosmopolita.
Nunca um verdadeiro português foi português:
foi sempre tudo.

Fernando Pessoa - *Portugal Entre Passado e Futuro*

Uma língua que viajou com a História, forjada e trabalhada durante mais de um milénio por sucessivas experiências coletivas, desenvolvidas com as Navegações em todos os Continentes, uma língua que está constantemente enriquecida pela produção de várias literaturas e oralidades, é pertença de todos aqueles que a entendem, a falam e a escrevem (Coelho, 1985: 38).

Na sua expansão, temos de encarar vários aspetos de que um dos não menos importantes é a utilização dos *línguas*, cuja preparação cuidadosa, apoiada pela realeza, supria as deficiências dos primeiros contactos com povos de outras crenças e de outras culturas. Outrossim, não podemos esquecer a atuação e o apoio das ordens religiosas, com especial realce para a dos jesuítas, sempre presentes e atuantes no ensino da língua portuguesa e aprendizagem da dos povos indígenas, tal como não podemos pôr de parte a expansão, por meio

de simples contactos e intercomunicação, com os mercadores entregues à vida de lucros, e os aventureiros à procura de emoções novas.

Podemos, desta forma, concluir que o domínio linguístico português é o reflexo da Cultura Portuguesa; “cultura admiravelmente plástica, que soube adaptar-se sem perder-se, condescender sem trair-se”; que transplantou laços culturais de uns continentes para outros, criando “uma unidade para além dos espaços, para além do tempo e até mesmo para além das soberanias” (Neto, 1980: 273).

Relembrando Pessoa,

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quis que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma,

E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda, do azul profundo.

Quem te sagrou criou-te português.
Do mar e nós em ti nos deu sinal.
Cumriu-se o Mar, e o Império se desfez,
Senhor, falta cumprir-se Portugal!

Fernando Pessoa – *Mensagem (O Infante)*

Referencias bibliográficas

- BARRETO, Luís Filipe. 1999. *Ap(e)nder a Ásia* (séculos XVI e XVII). En: *O Orientalismo em Portugal*. Porto: CNCDP, 1999.
- BARROS, João de. 1540. *Diálogo em Louvor da nossa Linguagem*- Olyssipone: apud Lodouicum Rotorigiui Typographum, 1540.
- BARROS, João de. 1496-1570. *Gramática da Língua Portuguesa*, 3. ed. Organizada por José Pedro Machado, Lisboa [s.n.], 1957.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. 1991. *A viagem e a fala*. “Revista Prelo”, Vol. 19 (Viagens). Lisboa: INCM, 1991.
- COELHO, Jacinto Prado. 1985. *Actas do Congresso sobre a Situação da Língua Portuguesa no Mundo*. Vol. I, Lisboa: ICALP, 1985.
- CORTESÃO, Jaime. 1967. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Portugália Editora, 1967.
- DALGADO, Sebastião Rodolfo. 1988. *Glossário Luso-Asiático*, 2 vols. Nova Delhi: Asian Educational Services, 1988.
- DALGADO, Sebastião Rodolfo. 1989. *Influência do Vocabulário Português em Línguas Asiáticas*, 2. ed. Lisboa: Escher, 1989.
- FERREIRA, Vergílio. 1999. *Espaço do Invisível 5*. Lisboa: Bertrand, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1991. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon, 1991.
- MANSO, Visconde de Paiva. 1877. *História do Congo*. Lisboa: Typographia da Academia, 1877. [Disponível em linha: http://www.archive.org/stream/historiadocongod00jor-duoft/historiadocongod00jor-duoft_djvu.txt]
- NETO, Serafim da Silva Neto. 1957. *Breves Notas para o estudo da Expansão da Língua Portuguesa em África e Ásia*. Separata da *Revista de Portugal*, Série A, Língua Portuguesa, Vol. XXII. Lisboa, 1957.
- NETO, Serafim da Silva. 1980. *Introdução ao estudo da Língua Portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1980.
- OLIVEIRA, Fernando. 1975. *Gramática da Linguagem Portuguesa*. Lisboa: INCM, 1975.
- PAIVA, Maria Manuela Gomes. 2008. *Traduzir em Macau*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.
- RICOEUR, Paul. 1991. *Soi-même comme un Autre*. Paris: Le Seuil, 1991.
- RODRIGUES, Bernardo. 1915-1919. *Anais de Arzila*, crónica inédita do séc. XVI / publicada sob a direção de David Lopes.

- Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1915-1919.
- TODOROV, Tzvetan. 1982. *La Conquête de L'Amérique. La Question de l'Autre*. Paris: Le Seuil, 1982.
- TOMÁS, Maria Isabel. 1936. *A Viagem das Palavras*. Porto: Portu- calense Editora, 1936.
- VAINFAS, Ronaldo (coord.). 2000. *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- ZUZARA, Gomes Eanes. 1994. *Crônica de Guiné*. Lisboa: Civili- zação, 1994.

INSTRUMENTA

**Os procesos de animalización
en expresións figuradas galegas.**

Andrea González Pereira

**As portadas dos videoxogos:
epitexto visual por antonomasia.**

Ramón Méndez González

**Paratradução jurídica entre o português e o espanhol:
o sistema judiciário e administrativo brasileiro.**

Elisabete Ares Licer

OS PROCESOS DE ANIMALIZACIÓN EN EXPRESIÓNS FIGURADAS GALEGAS¹

Andrea González Pereira
Universidade de Vigo
andregonzalezp@uvigo.es

[Recibido 15/09/2013; aceptado 05/12/2013]

Resumo

Este traballo é unha análise descritiva e explicativa de certas expresións metafóricas galegas que implican un proceso de animalización do ser humano, mediante o cal a este se lle atribúen as características propias dos animais que funcionan como referentes. Esta análise ten como obxectivo coñecer o motivo polo que os galegos empregan a figura de certos animais na construción de expresións metafóricas que retratan determinados sentimentos, emocións ou accións da súa vida diaria.

A proximidade destes animais con respecto ás persoas está en relación coa presenza de características positivas ou negativas nas expresións metafóricas. A través dunha serie de exemplos comprobárase que o ser humano prefere empregar, en maior medida, os animais domésticos para construír expresións que acheguen características negativas; mentres que os animais

1 Agradezo a María Álvarez de la Granja a axuda prestada para poder levar a cabo a recompilación de datos, así como os comentarios e as observacións que me permitiron mellorar este traballo.

non domésticos, aínda que tamén achegan maioritariamente trazos negativos, teñen unha porcentaxe de aparición maior que os domésticos nas expresións que implican unha valoración positiva.

Palabras clave: Linguaxe figurada, caracterización metafórica, proceso de animalización, zoomorfismo

Abstract

This work is a descriptive and explanatory analysis of some Galician metaphorical expressions that involve a process of animalization of the human being, by means of which this adopts the characteristics of the animal referents. The objective of this analysis is to know the reason why the Galician users employ the figure of some animals in the construction of metaphorical expressions that portray feelings, emotions or actions of his daily life.

The vicinity of these animals with the people is in relation with the presence of positive or negative characteristics in the metaphorical expressions. Through a series of examples we will see, that the human being prefers to use in greater measure, the domestic animals to build expressions that provide negative characteristics; whereas the non domestic animals, although they also provide principally negative characteristics, have a greater percentage of apparition that the domestic animals in the expressions that involve positive characteristics.

Keywords: Figurative language, metaphorical characterization, process of animalization, zoomorfism

1. Introducción

A linguaxe figurada representa un dos moitos vehículos a través dos que o ser humano expresa a súa visión do mundo que o rodea. Cando falamos da “guerra entre partidos políticos”, de “aceleración económica” ou de “[traballar] coma un burro” estamos a ofrecer unha visión particular da política, da economía ou do traballo, mediatizada por determinadas realidades próximas e ben coñecidas. Así, a visión adoptará formas moi diversas dependendo do “tipo de mundo” que o home teña diante e da época na que viva. Deste xeito, para coñecer ben un pobo e unha cultura é necesario

mergullarse na súa linguaxe figurada, pois constitúe unha pegada fiel dos modos de vida dos seus habitantes.

As expresións figuradas poden tomar como referentes elementos moi variados: santos ou divindades, meses ou épocas do ano, fenómenos climatolóxicos, comidas, bebidas, profesións, parentescos etc. As expresións figuradas que vou analizar nesta pequena achega son aquelas que se forman tomando como referentes os animais que viven ó redor do home. Centrareime, máis concretamente, naquelas en que o ser humano participa dun proceso de animalización, isto é, deixan nel unha pegada das características ou calidades propias do animal presentado na expresión figurada.

2. Metodoloxía

2.1. Confección do corpus

Para levar a cabo esta investigación elaborei un corpus composto por expresións metafóricas (pluriverbais e monoverbais) que implican a animalización do ser humano: expresións que supoñen considerar os individuos coma se fosen animais ou nas que se establece unha comparación destes con animais. Recollín nel expresións como “[fuxir] *coma can con vincha ó rabo*” ou “*burro*”, nas que se produce, respectivamente, a comparación e a identificación dos seres humanos cun animal. Pola contra, non introducín expresións do tipo “*dar gato por lebre*”, “*contarlle os tres pés ó gato*” ou “*caracol*” (para designar un rizo do pelo), xa que, aínda que nelas figuran nomes de animais, no seu uso non hai implícita ningunha animalización do ser humano.

A primeira fase de confección do corpus partiu dunha listaxe de 2.087 nomes de animais (e palabras relacionadas con eles) extraídos do *Léxico dispoñible do galego*² (de agora en diante LDG), traballo que recolle os resultados dun proxecto feito na Universidade de Santiago de Compostela ó longo de varios anos por María Álvarez de la Granja e Belén López Meirama, no que se pretende dar a coñecer o vocabulario básico galego (léxico dispoñible) dos alumnos de segundo de bacharelato de Galicia³. Partindo do

2 Mediante a comunicación directa con María Álvarez de la Granja.

3 Un vocabulario recolleito a partir de dezaioito estímulos verbais (chamados

centro de interese “Os animais” e seguindo un criterio da frecuencia⁴, escollín 183 nomes de animais e situei o corte na voz “leirón”, que contaba con 15 exemplos neste léxico. Destas 183 voces busquei nos dicionarios xerais e especializados usos figurados de exactamente 175, pois 8 dos nomes que recollín do LDG eran castelanismos (*loro, *perro, *zorro, *cerdo, *ardilla, *calamar, *oca e *mariposa). Os dicionarios xerais que empreguei para procurar usos animalizados foron o *Gran dicionario Xerais da lingua* (Carballeira Anllo, 2009; de agora en diante GDXL) e o *Gran dicionario Século 21 da lingua galega* (Pena, 2005; de agora en diante GDSXXI), por seren dous dos grandes dicionarios galegos máis recentes no momento de confección do corpus⁵ e con maior número de entradas (100.000 e 125.000 respectivamente). En canto ós dicionarios de especialidade (os fraseolóxicos), traballei co *Dicionario de fraseoloxía galega* (López Taboada e Soto Arias, 2008) e co *Dicionario fraseolóxico galego* (Martínez Seixo, 2000), os dous de tipo xeral e monolingüe que existen na actualidade (con 8.530⁶ e 1.263 entradas respectivamente). O resultado desta busca foi de 85 nomes de animais con usos animalizadores (en por si ou en expresións máis complexas).

Para unha segunda fase de confección do corpus e dado que o LDG ofrece sobre todo denominacións de animais, completei a listaxe inicial con outras voces usuais que forman parte do campo léxico e conceptual dos animais. Trátase de palabras que se refiren a ruídos característicos (*ladrar*), vivendas (*cortello*), grupos ou colectivos (*bandada*), movementos (*galopar*), partes do corpo (*fociño*) e accións (*couce*) realizadas polos animais. Para obter esta listaxe acudín ó *Dicionario conceptual galego* (Quintáns Suárez,

centros de interese: “Os animais”, “A roupa”, “O campo”, “O mar”, “As cores”...), ó redor dos que os informantes (un total de 800 distribuídos por toda Galicia) produciron listaxes de unidades léxicas nun tempo dado (dous minutos por centro de interese).

4 No momento de elaborar este traballo, non existían aínda datos sobre o grao de dispoñibilidade léxica das palabras, calculada a partir dunha fórmula matemática que combina o número de aparicións coa posición nas listaxes. Por este motivo, empreguei a frecuencia como criterio selectivo.

5 Confeccionei este corpus entre decembro de 2010 e xaneiro de 2011 aproximadamente.

6 Comunicación persoal das autoras.

1997) no que busquei o nome dos 85 animais tirados do LDG. Incorporei, tamén, outras palabras xenéricas como *animal* ou *becho* que non tiñan unha alta frecuencia no LDG, pero que considerei interesantes para a investigación polo seu nivel de xeneralidade. O resultado final foi de 128 palabras que posuían usos animalizadores en expresións galegas.

Dado que con frecuencia unha mesma voz presenta diversos usos animalizadores, ben sexa directamente (*burro*), ben sexa a través de expresións complexas ([traballar] *coma un burro*), o número final de expresións figuradas recollidas foi de 398.

Por último, antes de buscar a motivación de cada expresión figurada, cataloguei de xeito informático cada unha das expresións, vinculándoas a un ámbito temático. O obxectivo principal desta maneira de proceder foi poder comprender mellor o xeito en que os seres humanos crean unidades fraseolóxicas a través do mundo animal para facer referencia a situacións da vida diaria.

Son plenamente consciente de que este corpus non recolleu o total das expresións animalizadoras do galego (e que mesmo puido quedar fóra algunha forma altamente frecuente), pero a extensión deste estudo impide que me centre na totalidade de animais coñecidos en Galicia, e así tamén, en todas as expresións animalizadoras que conforman o repertorio fraseolóxico dun habitante nativo de Galicia.

2.2. Criterios de presentación das expresións do corpus

Como é ben sabido, os criterios de lematización nos dicionarios das expresións complexas e, en xeral, das expresións figuradas, non son excesivamente sistemáticos (Álvarez de la Granja, 1997). Tentei, neste traballo, superar esas deficiencias empregando uns criterios de lematización sistemáticos e regulares, o que implica que o lema que aquí se ofrece non sempre vai coincidir co proporcionado polo dicionario ou dicionarios de onde se recolleu a expresión. Así, con frecuencia os dicionarios inclúen no lema das expresións figuradas verbos (esencialmente *ser* ou *estar*, mais non só), que aínda que frecuentes no emprego das expresións, non son necesarios para o seu uso. Por poñer un exemplo, o GDSXXI ofrece o lema “*ser unha formiga*”, co valor de “ser laborioso e aforrador”. En realidade, a pala-

bra “*formiga*” pode empregarse noutras construcións distintas á indicada “aquela muller, formiga incansable, sacou adiante a familia”, o que mostra que o verbo “*ser*” non está fixado na citada expresión. Esta, daquela, lematízase, no meu corpus, simplemente como “*formiga*” (tal e como fai o GDXL, por outro lado).

Algunhas das expresións máis problemáticas canto á lematización son as expresións comparativas, posto que ás veces figuran nos dicionarios coa base de comparación (*durmir coma un peixe*: durmir moito, no GDXL) e outras veces sen ela (*coma un can*: “coma se non se tratase dun ser humano”, tamén no GDXL). Para evitar estas discrepancias optei por introducir sempre, entre corchetes, a base de comparación máis frecuente, de modo que, nos exemplos indicados, os lemas van ser, respectivamente, “[durmir] *coma un peixe*” e “[tratar] *coma un can*”. Se a base de comparación non se adoita facer explícita, incorporo entre corchetes os verbos “*ser*” ou “*estar*”, segundo corresponda ([*estar*] *coma unha cabra*).

Por outra parte, pode ocorrer que os dicionarios ofrezan distintas variantes dunha mesma unidade: “[*estar*] *coma peixe na auga*” e “[*estar*] *coma o peixe na auga*”. Nestes casos tento unificar as variantes da maneira máis sinxela posible: “[*estar*] *coma (o) peixe na auga*”. Se non se poden unificar as expresións de maneira abreviada, separo as dúas expresións completas mediante barra, pero considéroas sempre como unha mesma unidade. Independentemente das variantes que empreguen os dicionarios, utilizo sempre a forma *coma* (fronte a *como*) e a forma *ó* (fronte a *ao*).

Como apéndice deste traballo presento unha listaxe de todas as expresións figuradas que analicei ordenadas a partir do termo “*animalizador*” co que se constrúen (*peixe, rabo, cacarexar, corte...*) e con cadansúa definición. Asignei a cada unha das expresións unha valoración positiva, negativa ou neutra. A escolla da etiqueta clasificadora non sempre é doada, entre outros motivos porque pode variar contextualmente: [*traballar*] *coma un burro* pode entenderse positivamente nuns casos e de maneira negativa noutros. En xeral optei pola valoración que considere máis frecuente e, en caso de dúbida, pola etiqueta “neutra”. O obxectivo desta clasificación é valorar como positiva, negativa ou neutra a consideración do animal dentro da expresión. Deste modo, nunha expresión do tipo de *saber con que bois se ara* a etiqueta que empreguei foi “neutra”, posto que os *bois* non son

valorados nin positiva nin negativamente, con independencia de que a expresión no seu conxunto puidese ser clasificada como “positiva”.

3. A caracterización metafórica do ser humano: os procesos de animalización

3.1. A funcionalidade das metáforas

O ser humano utiliza as metáforas e as comparacións para expresar, e ante todo comprender, determinados dominios que se caracterizan por ser recentes na historia da humanidade (por exemplo, a informática), por ser abstractos (o medo) ou simplemente por consideralos tabú (o embarazo, a borracheira, o sexo...). Estes *dominios meta* son expresados e comprendidos a través doutros ámbitos ou *dominios fonte* mellor coñecidos e deliñados, esencialmente de carácter concreto (as enfermidades, as reaccións físicas...). Así, por exemplo, os problemas de tipo informático concíbense como enfermidades (*virus*) que requiren determinados coidados (*poñer en corentena*); as persoas con medo compáranse con animais que posúen ese mesmo sentimento aludindo ás reaccións físicas destes últimos (*co rabo entre as pernas*) etc.

Ángelova Nénkova (2008: 19) explica que a metáfora supón un uso non literal da palabra, posto que é concibida como a transformación dun sentido concreto noutro abstracto. Segundo Lakoff e Johnson (1991: 41) a metáfora significa, para o ser humano, entender e experimentar un tipo de cousa en termos doutra. Deste xeito, os procesos do pensamento humano son, en grande medida, metafóricos. A utilidade que teñen as metáforas é permitir que o home exprese un contido en clave doutro, empregando o disface máis axeitado para cada ocasión, isto é, para cada contexto.

As expresións metafóricas adoitan estar baseadas nunha relación de semellanza ou de contigüidade entre dous elementos que se vinculan entre si para dar lugar a un novo concepto, de carácter máis complexo, posto que reúne características tanto do dominio meta como do dominio fonte. Ferro Ruibal (2008: 150) tamén fai a súa achega con respecto á funcionalidade da metáfora explicando que:

[...] a palabra emite en branco e negro; a metáfora emite en color, porque é como un espello que reflicte unha luz sobre

un punto e esa luz ilumina aspectos da realidade que a simple palabra deixaba na sombra. A metáfora, polo tanto, vén compensar e supera-la insuficiencia expresiva da palabra.

Como explica Ángelova Nénkova (2008: 26) a lingua non dispón, moitas veces, de termos propios para poder expresar conceptos abstractos, polo que entendemos a metáfora como mecanismo para a ampliación do lexicón dunha determinada lingua. Este é un procedemento lingüístico xeral que se dá en todas as linguas naturais.

As expresións metafóricas son o resultado da observación diaria da vida mesma e da experiencia propia das persoas cos elementos que as rodean (Dobrovól'ski e Piirainen, 2005: 325) que son, neste caso concreto de estudo, os animais. Deste aspecto falou tamén García-Page (2008: 72) explicando que o ser humano bota man do que ten máis preto para construír expresións, retratando desta maneira a sociedade do momento. Así, cada significado real relaciónase cun significado non real ou metafórico (icónico) representado por unha forma determinada que vén dada pola tradición cultural de cada lugar. Esta vinculación entre lingua e cultura queda plasmada nas seguintes palabras de Ferro Ruibal (2008: 160):

Non debemos esquecer que, para que no mundo aparecese unha lingua, antes todo un pobo tivo que vivir unha experiencia colectiva peculiar nun período de tempo superior a un milenio e frecuentemente esa experiencia estivo vinculada a un determinado territorio: iso significa que detrás de cada lingua hai toda esa experiencia, que unha lingua condensa toda esa experiencia.

3.2. Os procesos de animalización

As metáforas zoomorfas, seguindo a Echevarría Isusquiza (2003), son aquelas expresións que implican o contido <<AS PERSOAS SON ANIMAIS>> e reflíctense en unidades léxicas chamadas zoomorfismos nas que existe un primeiro sentido, referido ó animal (dominio fonte), e un segundo que fai referencia ó ser humano (dominio meta). Iñesta Mena (1998: 101) fixo tamén a súa achega ó concepto de zoomorfismo explicando que se trata dun uso metafó-

rico ou alegórico do nome dun animal para caracterizar algo ou alguén. Así pois, do mesmo xeito que existe a personificación, isto é, a atribución de características propias do ser humano a animais (como os chamados zoónimos profesionais: *paxaro carpinteiro*) existe tamén o feito contrario, atribuírle ó ser humano características propias dos animais. A animalización implica, xa que logo, que o ser humano se vexa caracterizado coma se fose un animal, reflectindo os seus hábitos, a súa forma de ser, a súa aparencia etc. Deste xeito, chamarlle a alguén “*burro de carga*” é unha animalización do ser humano porque implica que os outros seres humanos vexan esa persoa coma se fose o animal que turra do carro cheo de herba; mentres que “*dar gato por lebre*” non supón ningún tipo de animalización do home xa que, simplemente, se trata dunha expresión metafórica (concretamente unha locución verbal) na que están presentes dous animais.

Echevarría Isusquiza (2003: 11) sinalou, seguindo a Cose-riu, que cada colectividade humana carga os animais que a rodean de connotacións simbólicas, e que esta é unha forma de cultura que se ve reflectida a través da lingua. De igual maneira, para Iñesta Mena (1998: 102), os fraseoloxismos non sempre coinciden, con respecto á súa forma, dunha lingua a outra, posto que sempre están vinculados a unha cultura determinada. Así pois, aínda que os procesos de animalización se dean en todas as culturas e en ocasións coincidan os zoomorfismos entre unha lingua e outra (como ocorre ás veces entre o galego e o castelán), existen tamén exemplos nos que unha motivación só pertence a unha cultura determinada. Un exemplo disto podería ser o caso do “*touro*” na cultura española, onde as expresións (e a motivación correspondente) distan moito das que se encontran, por exemplo, en América do Norte ou mesmo en Galicia. O certo é que o ser humano, como xa comentei, observa a natureza na que vive e é mediante a súa observación da vida diaria que interpreta o mundo, creando expresións metafóricas que o axudan a expresar o que ve ou o que sente.

Os zoomorfismos presentan diferente morfoloxía, isto é, poden aparecer como unidades monoverbais de diferente categoría gramatical (*burro, galopar*), como locucións de distinto tipo (verbais: *saber con que bois se ara*, substantivas: *can sen dono*...), en forma de comparacións ([cargado] *coma un burro*), como fórmulas (*¡tarde piaches! pito serodio*) e, tamén, como refráns (*en terra de lo-*

bos ouvea coma todos). Ademais, o proceso animalizador dáse a través de elementos diversos: denominacións de animais (*burro, foca, can...*), partes do corpo (*fociño, pata, cornos, ...*), movementos (*trotar, galopar, [retorcerse/revirarse] coma unha cobra*), ruídos (*miañar, fungar, ladrar, ...*), actividades vitais ([durmir] *coma un pato, [comer] máis que o can dos gardas, ...*), vivendas (*niño, corte, ...*), accións de todo tipo (*turrar, lamber o fociño, gruñir, ...*) etc.

3.3. Referentes animais

Despois de analizar as 398 expresións metafóricas nas que o ser humano adquire trazos de certos animais, puíden notar que son os animais domésticos os que presentan unha especial significancia para a construción de expresións animalizadoras, constituíndo arredor dun 48 % do total. Segundo explica Vázquez Varela (2008: 217), este tipo de animais, inicialmente salvaxes, foron seleccionados polos seres humanos ó longo da historia para estreitar a súa relación con eles e así poder obter os exemplares máis convenientes para a comunidade humana, os que mellor lles puideran axudar nos labores do fogar.

O concepto de domesticación que preferín manexar neste estudo refírese a aqueles animais que adoitan vivir nas casas das persoas (xa sexa dentro delas ou no recinto no que se encontra a vivenda) e que non son repudiados polo home cando os atopa no fogar. Ademais dos que hoxe seguen vivindo co home ou moi preto del (o can, o gato, o porco...), considerei tamén aqueles que antano o fixeron, aínda que hoxe sexan menos frecuentes (por exemplo, o *boi*); pois cómpre non esquecer que a linguaxe figurada, e a fraseoloxía en particular, é como un pouso no que van quedando os grans dos costumes do pasado e que aínda hoxe están moi vivas expresións que se construíron nunha realidade bastante afastada. O principal criterio que empreguei, así a todo, para considerar domésticos os animais é o feito de que non resultaran estraños como tales ós nosos maiores, e é por iso que non contemplo aqueles adscritos a modas extravagantes (as iguanas, as serpes...) como animais domésticos. O resto dos animais considereinos non domésticos.

A seguir ofrezco unha análise das expresións figuradas que analiceí, centrándome concretamente nos animais (domésticos e

non domésticos) máis recorrentes no meu corpus para a construción de zoomorfismos.

3.4. Os animais domésticos

Máis da metade das expresións do corpus que constrúen teñen como referentes animais domésticos. Un dos que adoita aparecer con frecuencia é o CAN, pois son moitas as expresións metafóricas rexistradas baixo as palabras can e cadela (exactamente o 9,54 % do total). Baseándome no meu estudo puiden comprobar que os galegos ven o can como un animal maltratado ([tratar] *coma un can*: coma se non se tratase dun ser humano), cheo de dor ([ter] *máis dor que un can doente*: ter moita dor), que morre en soidade ([morrer] *coma un can*: sen axuda de ninguén); alguén insignificante ([estar/facer falta] *coma os cans na misa*: expresión que indica que alguén está a estorbar ou está de máis nun determinado lugar), que pasa necesidades alimentarias ([ter] *máis fame/sede que un can doente*: ter moita fame/sede) etc. Pero tamén existen outras expresións, aínda que menos, que o retratan como un ser fiel ([fiel] *coma un can*: ser moi fiel), con boa audición ([ouvir] *máis ca un can fanado*: ouvir moi ben) e veloz ([fuxir] *coma can con vincha ó rabo*, expresión que pondera a rapidez ou velocidade con que un escapa ou foxe). Todas estas características presentes na figura do can son as que o ser humano emprega para construír as analimalizacións. Nogueira Santos (2006: 171), facendo unha comparativa da fraseoloxía portuguesa coa inglesa, explica que o can, ademais de funcionar como representación da fidelidade, tamén se adoita usar nas dúas linguas para expresar características negativas pola mala vida que leva xunto cos humanos ó ser maltratado. Ferro Ruibal (2008: 143) di que unha das características negativas atribuídas ó can adoita ser a de padecer un maltrato físico e psicolóxico. Jenny Brumme (2006: 5) indica que este é o referente da inferioridade e do desprezo, situándoo no grao máis baixo da xerarquía de valores. Todos estes trazos compoñen o que foi a mala vida que sempre levou este animal, pero tamén existen outras expresións como “*can doente*” ou “*can adoecido*”, que poñen de relevo o sufrimento derivado dunha enfermidade que o can adoita padecer: a rabia. Ou tamén a expresión “[*alasar coma un can*”, que se refire ó cansazo dos cans

despois das carreiras que tiñan que facer para escapar dos donos (ou doutros animais máis grandes) e que os deixaban sen folgos. Aínda que a maioría das expresións que acabo de mostrar retratan características negativas, o can tamén se caracteriza, como indiquei, por ser un animal fiel e a pesar dos malos tratos ós que o somete o home séguese e acompaña alí onde este vai, chegando mesmo a ser considerado por iso o seu mellor amigo.

Outros animais domésticos que teñen certa importancia para as familias galegas son o **BURRO** e o **BOI**, con porcentaxes de aparición no corpus de 3,26 % e 3,76 %, respectivamente. Ó primeiro atribúenselle características como: a estulticia (*burro*: persoa torpe e de pouca intelixencia/*burro cego*: persoa moi pouco intelixente⁷), a vagancia (*burro cansado*: persoa con pouco ánimo para aprender), a falsidade ([falso] *coma unha burra vella*: hipócrita), a teimosía ([testudo] *coma unha burra*: ser moi testudo) etc. O segundo, aínda que presenta máis valores positivos que o anterior, como a fortaleza ([ter] *máis forza ca un boi*: ter moita forza), a bondade ([ser] *coma un boi de machado*: ser de moi bo natural, ser moi manso), tampouco se libra do maltrato ([facer traballar] *coma un boi*: obrigado a traballar duramente, de forma escravista) ou doutro tipo de valores: a despreocupación (*bebelas coma un boi ladrón*: facer caso omiso do que lle din, finxir non saber ou non entender nada do asunto que se trata)... Tanto o burro (ó que tamén se adoita chamar *asno*) coma o boi son animais que, en Galicia, traballaron durante moito tempo para o ser humano; animais que sufriron castigos e que estiveron sometidos a traballos moi duros no campo. Por este motivo os galegos adoitamos considerar estes animais “parvos”, posto que se deixan facer e deixan que as persoas se aproveiten deles para traballar. Pero este feito non é propio só da nosa cultura, o burro é un animal que expresa, tamén noutras culturas e linguas, as mesmas características que en galego. Jenny Brumme (2006: 13), tras un estudo comparativo entre as expresións figuradas construídas con animais do castelán e o catalán, sinala que algunhas das características que presenta o burro nas dúas linguas son a estupidez e a ignorancia e explica que este animal foi

7 Esta expresión explicareina en 4.2., por gardar relación coa metáfora atribuída á TOUPA.

domesticado hai xa uns 4.000 anos polos exipcios e que hoxe representa un forte símbolo cultural. Foi, pois, un animal que estivo ó carón do ser humano durante moitos anos traballando no campo, como medio de transporte ou como animal de carga, ó igual que lle aconteceu ó boi. Brumme afirma, tamén, que en moitas linguas se coñece a palabra *burro* como insulto (sendo un sinónimo de *estúpido*), do mesmo xeito que ocorre en galego. Pero este animal, xunto co boi, non só se considera parvo por traballar sen descanso e sen ningunha recompensa xa que, se aplicamos o criterio que vincula a velocidade coa intelixencia (VELOCIDADE OU LENTITUDE FÍSICA É IGUAL A VELOCIDADE OU LENTITUDE MENTAL) (*vid.* Álvarez de la Granja, 2011), decatámonos de que os dous son animais lentos (a diferenza do cabalo, da mesma familia que o burro) e pesados e, polo tanto, tamén se consideran “lentos” no que se refire á intelixencia. Do mesmo xeito, para facer referencia ó feito de dicir cousas que non son propias de alguén intelixente contamos coa expresión “*ornear*”, co significado de dicir burredas en voz alta.

A GALIÑA representa o 3,51 % de aparición neste corpus, mentres que o GALO rexistra o 2,01 %. Estes dous animais domésticos adoitan representar valores opostos. Por unha banda, o galo é utilizado polo ser humano para construír expresións que denotan fachenda (*estar no poleiro*: ser moi fachendoso), arrogancia (*erguer a crista*: adoptar unha actitude arrogante) e importancia (*galo*: persoa que manda ou se impón / *galo (do mundo)*: ser o xefe, o que manda máis); por outra banda, a galiña emprégase, principalmente⁸, para expresar a covardía e o medo (*galiña*: persoa de ánimo covarde / *pel de galiña*: denegrirse e granularse a causa dunha impresión ou do frío).

Como se pode ver, o galo representa basicamente a importancia e o carácter marcado dunha persoa sobre as demais. Ferro Ruibal (2008: 144), falando dos referentes máis repetidos no *Tesouro Fraseolóxico Galego* para a expresión de calidades e defectos, caracteriza o galo co trazo negativo de “líder petulante”. Eladio Rodríguez González (1958-1961) introduce a expresión [*fachendoso*] *coma un galo de curral* da que di: “aplícase al que presume de

8 A galiña adoita estar presente, tamén, en expresións que fan referencia ó feito de deitarse cedo ([*facer*] *coma as galiñas*: *ir co sol para o galiñeiro*) debido ó hábito que teñen de ir durmir antes de que se poña o sol.

valer más que otros y por eso desdeña su compañía”. Estes exemplos constitúen unha pequena mostra da percepción por parte do pobo galego do comportamento do galo no curral como fachenoso e altivo, e da súa lexicalización en diferentes expresións para facer referencia a quen sempre está fachendeando ou mostrándose orgulloso e altivo ante as outras persoas. Ademais, o feito de que se aluda precisamente á posición elevada que ocupa o galo no curral (*estar no poleiro*⁹) debe poñerse en relación coa existencia doutras expresións que vinculan o orgullo coa altura: “*subirse ás barbas*” ou “*altivo*”. Esta vinculación probablemente ten a súa base na actitude característica das persoas orgullosas, coa cabeza ben ergueita, así como no establecemento dunha correlación entre maior altura e superioridade ou dominio moral.

Pola contra, a galiña é un animal recorrente para facer referencia ás persoas covardes ou con medo. O aspecto da pel, o canto ou cacarexo e a postura que adoptan estes animais no curral son elementos que están ligados ó significado da covardía. Baixo a expresión “*pel de galiña*” exprésase o estado de medo ou arrepío polo que pasa unha persoa, posto que a pel desta adopta unha forma granulada parecéndose á das galiñas cando son desplumadas para comer. Por outra parte, o son do cacarexo que a galiña realiza pode atopar, dende o punto de vista humano, certo parecido co laio ou choro das persoas covardes nalgunha situación de medo ou arrepío. Con respecto á postura, a galiña ou se encolle no curral baixo a presenza do ser humano ou foxe cando o ve, mostrando un comportamento covarde e fuxidío. Deste xeito a motivación viría dada por varias vías: a textura da pel do animal, o son que produce e, sobre todo, a postura ou comportamento que adopta. Ademais, cómpre ter en conta que, en contraposición ó galo, que ocupa a posición máis alta no curral, a galiña está sempre por debaixo del, tanto fisicamente (porque non sobe ó poleiro) como metaforicamente, porque non é a que “manda” no curral.

A expresión *cacarexar*¹⁰ refírese ó xeito de falar das persoas que o fan nun ton de voz moi alto ou agudo, do mesmo xeito que

9 A palabra *empoleirarse* tamén se vincula co orgullo: poñerse orgulloso en exceso (GDXL).

10 Nunha das súas acepcións vincúlase só coa figura do galo ó indicar que algún pondera moito as cousas propias (*cacarexar*).

fan a galiña ou o galo; pois o cacarexo é un son tamén agudo. Ademais, a expresión “*galiñeiro*” emprégase, baixo a mesma motivación, para facer referencia ó ruído extremo que se percibe nun lugar onde hai moita xente.

O **PORCO** é outro dos animais domésticos máis recorrentes no meu corpus (2,51 %) para construír expresións figuradas en galego, debido á importancia e tradición que ten na nosa cultura. Achega valores como o aproveitamento ([ser] *coma o porquiño de Santo Antón*: ser persoa que nada despreza, todo lle vai ben, sobre todo referíndose á comida), a maldade (*porco*: que, ou quen, actúa sen escrúpulos e sen importarlle o prexuízo que lle poida causar ós demais con algunha acción ou dito), a sucidade (*porco*, [ser] *coma un porco*, *vivir nun cortello*: ser sucio ou vivir nun lugar con esas características); a soidade na morte ([morror] *coma se fose un porco*: sen a compañía, auxilio ou consolo de alguén), o egoísmo ([egoísta] *coma un porco*: pondera o acusado egoísmo de alguén), ou a riqueza ([rico] *coma un porco*: moi rico), entre outros.

É ben sabido que este animal adoita representar a sucidade e o mal cheiro. Ferro Ruibal (2008: 145) outórgalle ó porco, como unha das características negativas, entre outras, as de “sucio e repugnante”. As razóns polas que se constituíu como referente da sucidade e polas que o seu nome pasou a denominar aquelas persoas que son sucias teñen que ver cos seus hábitos de vida no cortello: trátase dun animal que come e fai as súas necesidades no mesmo lugar onde dorme; ademais goza rebozándose nos seus propios excrementos para refrescarse, posto que se trata dun animal que carece de glándulas sudoríparas, segundo explica o citado autor. Por este motivo existen outras expresións como [suar] *coma un porco* (suar moito) que as persoas crean a partir da imaxe do animal húmido, confundindo unha necesidade do propio animal cunha propiedade falsamente atribuída. O feito de considerar os porcos animais egoístas probablemente teña a súa motivación no xeito no que o ser humano os distribúe nas cortes. Os porcos caracterízanse por ser animais sociables que gozan vivindo en complexas unidades ou agrupacións, aprendendo uns dos outros. Gústalles a compañía e as atencións, tanto doutros animais como das persoas. Pero o que se adoita facer é separar cada exemplar nunha corte diferente, posto que se o porco non se xunta cos demais estará máis decaído e, polo

tanto, tranquilo. Deste xeito, ó ollo humano quizais lle poida parecer un animal egoísta, simplemente polo feito de vivir só e comer el só todo o que lle botan. Ademais, a celeridade coa que come cando o dono lle bota as sobras pode facer pensar ó ser humano que o porco non ten intención de as compartir cos outros porcos, e reforzar, así, o carácter egoísta que se lle atribúe. Relacionada, precisamente, cos hábitos alimentarios está a expresión [ser] *coma o porquiño de Santo Antón*. Este animal caracterízase, ademais de pola sucidade, por comer calquera cousa que se lle bote; así, a persoa que aproveita todo animalízase nun porco.

Ó igual que ocorría coa expresión [morren] *coma un can*, no caso do porco acontece algo similar pero, se cabe, aínda peor. Verdadeiramente todos os animais morren sós, de xeito que calquera expresión construída cun animal e que se refira á morte poderá ter que ver coa soidade na que morren as persoas; pero o caso do porco é especial, porque ten unha morte violenta que inspira tristura, por este motivo poida que se vexa acentuado o concepto da soidade. En Galicia a morte do porco constitúe o paradigma da considerada “mala morte” por ser este un animal que tradicionalmente se matou dunha forma pouco compasiva.

Canto ó eterno "rival" do can, o GATO, as expresións que rexistrei, aínda que con certa incidencia no corpus (2,51 %), teñen menor presenza que as que se refiren ó can. O gato destaca por características como a desvergoña (*gato*: persoa atrevida e desvergoñada), o finximento (*facerse a gata morta*: finxirse humilde), o escarmento (*gato escaldado*: ser persoa avisada, escarmentada); pero tamén a boa sorte (*caer de pé coma o gato*: ter moita sorte). Trátase dun animal ó que os galegos vemos como falso, ó contrario que o *can*, polo feito de ser máis agresivo e ter menos paciencia ca este cos humanos (ataca coas unllas cando se sente incómodo). A falsidade vese duplicada na expresión *facerse a gata morta*, polo feito de o animal estar morto (parecer aínda moito máis inofensivo) e por ser o gato un representante habitual da falsidade na mitoloxía popular galega.

Ferro Ruibal (2008: 144) destaca como características positivas do gato a fortuna, a resistencia física, a axilidade e o feito de ser larpeiro. Iñesta Mena (1998: 266), facendo unha comparación dos fraseolexemas do español e dos do alemán, indica que, en am-

bas as dúas linguas a expresión “*caer de pé coma os gatos*” expresa a boa sorte daquelas persoas que saen indemnes dun perigo ou dun mal. A motivación vén dada, como é lóxico, pola posición na que caen sempre os gatos, que gozan dun enorme equilibrio e poden caer de grandes alturas sen sufrir dano ningún.

Por outra parte, en Galicia, existe unha visión tradicional que vincula este animal coa superstición. Eladio Rodríguez González, no *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*¹¹, di:

En la Galicia campesina tiénese al gato por animal meteorológico; y debido a esta común creencia se considera que muchos de sus actos en algunos días indican el estado del tiempo con más seguridad que un buen barómetro. Así cuando corre mucho por la casa es señal de viento; y cuando se lava la cara es anuncio de visita o de lluvia próxima. Suponen los supersticiosos que tragando un pelo de gato se produce la epilepsía, y que si se come algo que el gato hubiera probado, se adquiere el asma o alguna enfermedad de las llamadas gafentas, y hay también quienes creen que un gato completamente negro da buena suerte en una casa.

Esta visión constitúe unha boa mostra da concepción deste animal polo pobo galego, polo que non resulta estraño que fora escollido, ademais doutros valores máis negativos, como símbolo da fortuna.

A **OVELLA** e o **CARNEIRO**, que suman en conxunto arredor dun 3 % das expresións deste corpus, son animais que están vinculados coa humildade, coa docilidade, ou mesmo, coa falta de personalidade. Algunhas expresións que mostran estes significados son [humilde] *coma a ovella* (ser moi humilde), [comportarse] *coma unha ovella* (comportarse docilmente, sen opoñer resistencia; seguir a alguén de forma gregaria), [comportarse] *coma carneiros* (pondera a extrema docilidade coa que se comporta alguén)... Estes animais adoitan ser considerados mansos por presentar un carácter submisivo e unha actitude dócil cos seres humanos.

11 As consultas deste dicionario sempre se realizaron a través do *Diccionario de diccionarios* (versión electrónica en: <http://sli.uvigo.es/ddd/index.html>).

Consideramos a ovella humilde probablemente porque se trata dun animal que non supón moito custo para o seu dono, xa que se alimenta simplemente do pasto, non se queixa nin se mostra agresiva (como a maior parte do gando) e, ademais, amosa unha postura que podería parecer de submisión, coa cabeza abaixada. Nesta mesma liña, Eladio Rodríguez González (1958-1961) ofrece o sublema *ser un carneiro*, que define como «seguir uno las aspiraciones y órdenes ajenas, sin dar señales de voluntad propia, ser un *mandria*». O comportamento do carneiro é, pois, moi similar ó da súa compañeira, a ovella; os dous mostran submisión e humildade e empréganse para a construción de expresións que indiquen esta mesma característica no ser humano.

Todos estes aspectos poden explicar, tamén, a selección da ovella para facer referencia á persoa que segue a un guía espiritual (*ovella*: persoa confiada á dirección dun pastor espiritual). Así, o *pastor* (persoa que leva o gando a pastar e coida del [GDXL]) representa o guía espiritual, mentres que as ovellas (os fieis) constitúen o *rabaño* que o segue alí onde este vai (pois comparten crenzas comúns).

Por último, a *VACA* ten unha aparición no corpus máis restrinxida que a do boi, acadando un 1,75 % do total. Está presente en expresións que se refiren á importancia (*vaca sagrada*: persoa de gran prestixio nunha actividade ou ámbito determinado), á laboriosidade ([traballar] *coma a vaca do pobre*: moi duramente, sen descanso), á impertinencia, pero a través dun dobre sentido ó empregar a voz *pesado* ([ser] *máis pesado ca unha vaca no colo*: ser moi pesado, impertinente), á gordura ([estar] *coma unha vaca*: construción comparativa para ponderar a gordura de alguén), á desconfianza ([estar] *coa mosca no ubre*: receoso ou desconfiado); á cavilación ou preocupación (*remoer, rumiar*: meditar de xeito concienciado) ou ó feito de ser larpeira unha persoa ([larpeira] *coma unha vaca ladra*: ser moi larpeira), entre outros.

A vaca é un animal que foi, máis do que hoxe é, un elemento de enorme importancia para as familias galegas, ata o punto de que ter unha significaba non morrer de fame. Isto pódese observar perfectamente en palabras de Neira Vilas (2012: 59) nunha das súas últimas obras: «teu pai dicía que as vacas o eran todo na casa. Carro, arado, grade, canizo, leite, cuxos, e un día nalgún lugar tamén carne e coiro».

Aínda que a vaca se presenta como un elemento de grande importancia para a supervivencia das familias galegas, o significado da expresión *vaca sagrada* non vén determinado exactamente pola nosa sociedade senón pola consideración que se lle dá a este animal na India, onde é un símbolo de todo aquilo que está vivo. Por iso, para un hindú, matar unha vaca supón un sacrilexio. A expresión [traballar] *máis que a vaca dun pobre* indica a laboriosidade do mesmo xeito que a indicaba o boi e o burro, pero, neste caso, por duplicado, posto que as *vacas* normalmente non fan o traballo dos bois, senón que subministran alimento ó ser humano. Pero no caso da vaca dunha persoa pobre, é ela a que ten que facer tamén o traballo do burro ou do boi, xa que se o dono é pobre non terá cartos para mercar máis gando:

[...] o esterco fixérono as vacas, pero elas eran tamén as que turraban do arado de pau para abrir os sucos, e as que turrarían máis tarde polo carro con monllos e farían a restreba de San Xoán para botar na terra o millo serodio. As vacas eran coma da familia. (Neira Vilas, 2012:59).

A vaca, como animal próximo ás familias galegas, emprégase para ponderar outras características cotiás vinculadas coas persoas, como as que citei máis arriba, e que non precisan dunha explicación moi detallada.

4.2. Os animais non domésticos

Pasando agora ó plano dos animais non domésticos, pódese observar que teñen, tamén, certa incidencia na linguaxe figurada galega como referentes de expresións animalizadoras. Neste corpus as expresións figuradas construídas a través de referentes animais non domésticos representan arredor dun 31 % do total.

A **MOSCA** é un insecto que considerarei non doméstico por ser repudiado polo home, ademais de que non está domesticado en por si, isto é, non obedece ás ordes dun ser humano. Trátase dun dos animais non domésticos máis empregados no corpus a partir do que se fixo este estudo (o 2,26 % do total). Úsase, principalmente, para facer referencia ó feito de ser pesada unha persoa ([pesado] *coma*

unha mosca de caballo/ [pesado] coma unha mosca burriqueira: ser moi pesado), pero tamén para referirse a outros valores como a falsidade (*mosca morta*: persoa que, baixo aparencia inofensiva, encobre malas intencións ou mal carácter¹²). Este insecto simboliza, principalmente, a impertinencia na nosa sociedade pola súa forma de actuar, posto que sempre esta molestando ás persoas, voando ó redor delas e emitindo un zunido que resulta mesmo molesto.

O LOBO, cun 1,75 % de aparición no corpus, é un animal non doméstico visto polos galegos como un ser falso (*lobo con pel de ovella*: persoa pouco de fiar) e voraz ([comer] *coma un lobo*: comer moito ou con voracidade); pero tamén se emprega para referirse á semellanza entre persoas (*lobos da mesma camada*: persoas do mesmo rango ou condición moral que se moven por intereses afíns) ou á adaptación dunha persoa a un lugar descoñecido (*en terra de lobos ouvea coma todos*: adaptarse ás circunstancias). Dmitrij Dobrovól'skij e Piirainen (2005: 335) refírense ó lobo como un animal que é símbolo da voracidade, explicando que, cando está famento, pode consumir enormes cantidades de carne, desgarrando literalmente as súas presas. Ferro Ruibal (2008: 145) caracterízao como un animal agresivo e feroz pero tamén famento.

Este animal foi, desde sempre, sinónimo de maldade e falsidade (ó igual que o gato). Son numerosas as fábulas que o sitúan como o personaxe malvado ou o que enreda ós demais personaxes para que caian en situacións arriscadas e perigosas (pénsese no conto da *Carrapuchiña vermella* ou *Os tres porquiños*, entre outros). Dobrovól'ski e Piirainen (2005: 335) falan, tamén, das funcións icónicas e simbólicas do lobo e destacan, como algunhas delas, a malicia e a agresividade, que se conectan con este animal mediante determinados códigos culturais presentes en diversas linguas. É agresivo por natureza, posto que caza para sobrevivir; ademais caracterízase por matar ovellas (animais que se asocian, como dixeron, coa bondade e a humildade). Deste xeito ser un *lobo con pel de ovella* significa esconderse baixo a aparencia do animal que lle é totalmente contrario: a súa presa. Por iso representa tan ben a falsidade. As expresións *lobos da mesma camada* ou *en terra de lobos ouvea coma todos* fan referencia, simplemente, ó modo de vida e

12 Do mesmo xeito que ocorría con *gata morta*.

de agrupación destes animais; a partir da observación do seu comportamento cos demais lobos é que o ser humano constrúe este tipo de expresións.

A **TOUPA** é o seguinte animal non doméstico que se repite máis veces no corpus (1,25 %). Trátase dun animal moi empregado para facer referencia á estulticia baixo expresións como *toupa/toupeira* (persoa pouco espelida) ou [cego] *coma unha toupa* (ser incapaz de ver o evidente). É ben sabido que a visión física está intimamente relacionada coa “visión mental”; cousa que se ve reflectida a través do verbo *ver* en expresións cotiás do tipo *¿estalo a ver?* ou *¿ves o que che digo?* que se din cando unha persoa quere saber se outra entende o que lle está a explicar. Así, a vinculación da pouca visión coa estulticia preséntase en expresións como *por máis que mo expliques continuo sen velo* ou *non vexo o que me intentas dicir*, que se din cando alguén, definitivamente, non entende o que outro lle quere explicar. Santos Domínguez e Espinosa Elorza (1996: 129) falan sobre a comprensión vinculada coa cegueira, utilizando a metáfora NON VER É NON COMPRENDER, e explicando que a escuridade equivale á falta de coñecemento, posto que o que non é accesible á visión non se pode coñecer. Deste xeito a vinculación da toupa coa estulticia é case transparente, posto que se trata dun animal cego ou, máis concretamente, de ollos atrofiados.

Pero a toupa expresa, tamén, outros valores máis xerais como a cegueira, de xeito literal ([cego] *coma unha toupa*: ver moi pouco), ou a ocultación das persoas infiltradas (*toupa*: persoa infiltrada nunha organización para axerar os seus movementos; *toupeira*). O feito de que o ser humano se animalice nunha toupa para expresar actividades que denotan ocultación vén dado polo lugar onde vive este animal, pois habita en galerías subterráneas onde non entra a luz e, polo tanto, onde ninguén o ve.

Así como a estulticia está relacionada coa “cegueira intelectual” a intelixencia, como é lóxico, relacionarase coa “boa visión ou lucidez intelectual”. Santos Domínguez e Espinosa Elorza (1996: 124) explican, mediante a metáfora VISIÓN FÍSICA É COÑECEMENTO, INTELECCIÓN, que a visión, polo seu carácter primario e funcional, é a fonte obxectiva pola que se fan fiables os datos da nosa contorna e, para ilustralo, poñen o exemplo da expresión *vino cos meus propios ollos*, como un xeito de atribuír certeza

ó que se conta. O animal que mellor representa a intelixencia, neste corpus, a través da súa boa visión, en contraposición á toupa, é a **AGUIA** (*aguia*: persoa de moita perspicacia e viveza).

Como xa indiquei para referirme ó **BURRO** e ó **BOI**, a intelixencia e a estulticia están, tamén, intimamente relacionadas coa velocidade, a través da metáfora VELOCIDADE OU LENTITUDE FÍSICA É IGUAL A VELOCIDADE OU LENTITUDE MENTAL. Deste xeito, os animais pequenos e lixeiros adoitan ser os mais rápidos fronte ós animais máis grandes e pesados que, normalmente, son os que se moven con máis lentitude. Seguindo este criterio, son moitos os animais non domésticos que se empregan para indicar a intelixencia a través dos seus movementos: o **LINCE** (*lince*: persoa astuta e sagaz ou moi intelixente), o **LAGARTO** (*lagarto*: persoa astuta e renarte), o **RAPOSO** ([astuto] *coma un raposo*: persoa astuta), o **RATO** ([fino] *coma un rato*: moi listo) e o **ESQUÍO** ([agudo/ listo] *coma un esquío*: ser moi agudo, moi listo). Todos eles son animais que se moven con axilidade e velocidade, ó contrario do que ocorría co boi ou co burro. Unha das expresións deste corpus que conxuga moi ben as dúas metáforas é *burro cego* (persoa moi pouco intelixente), posto que vehicula a estulticia a través dos movementos lentos, reforzándoa mediante a cegueira.

Outros animais empréganse para facer referencia á intelixencia, simplemente, polo seu xeito de actuar (que fai pensar ó ser humano que son intelixentes): o caso do raposo que, ademais de ser veloz, actúa de noite para non ser visto e poder así comer as galiñas.

Canto ás voces xenéricas que fan referencia tanto a animais domésticos coma a non domésticos (arredor do 19 % do total) a que máis se adoita empregar neste corpus é *besta*, achegando valores como: estulticia (*peor que unha besta*: ser moi parvo, moi animal), brutalidade ou pouca educación (*besta brava*: persoa bruta e maleducada); sufrimento (*besta de carga /besta de arrieiro*: persoa moi castigada, moi sufrida), crueldade (*besta parda / mala besta*: ser desapiadado e cruel), ou laboriosidade ([traballar] *coma unha besta*: traballar moito). Todas estas expresións veñen motivadas, como xa expliquei, polas tradicións e costumes dos galegos ó igual que ocorría co burro, o boi ou a vaca.

Conclusións

Á luz dos resultados obtidos da análise de todas as expresións recollidas, puiden comprobar que son os animais domésticos os que achegan máis características de carácter negativo a través das expresións metafóricas. Os animais non domésticos, aínda que tamén achegan, na súa maioría, características negativas, non o fan nunha porcentaxe maior que os anteriores e destacan, neste estudo, por crear máis expresións figuradas con características positivas, ao contrario que os animais domésticos. Para ilustrar esta explicación presento, a seguir, unha táboa que mostra as porcentaxes correspondentes ás expresións figuradas en relación co tipo de animal:

	Características		
	Negativas	Positivas	Neutras
Animais domésticos	64,04 %	18,53 %	17,41 %
Animais non domésticos	54,76 %	23,01 %	22,22 %

Táboa 1. Tipo de característica achegada en función do tipo de animal

Podemos preguntarnos por que as expresións construídas a partir de animais domésticos, vivindo estes preto do home e estando ó seu servizo, non só expresan maioritariamente valores negativos, senón que mesmo o fan con maior frecuencia que as expresións construídas sobre os animais non domésticos; aínda que a diferenza nas porcentaxes sexa moi grande.

Esta circunstancia pode ter que ver co feito de que, normalmente, as persoas temos o sentimento de que o bo é o que non temos, o que nos queda máis lonxe ou aquilo co que non estamos en contacto. Por outra parte, o malo é o que nos toca vivir, o que temos presente día a día e co que estamos en contacto directo. Este podería ser o motivo, pois, polo que os animais máis próximos ás persoas se empregan maioritariamente para construír expresións figuradas que representan as características máis negativas e incluso en maior medida que os animais non domésticos. De isto ser así, non se trataría de algo exclusivo do galego, pois Echevarría Isusquiza (2003: 11) sinala que, en francés e en inglés, os animais domésticos serven de fonte para a creación de expresións metafóricas degradantes; concretando que o grao de domesticación dun animal acaba sendo proporcional ó grao de desvalorización das metáforas

que supoñen a animalización do ser humano. Esta desvalorización do animal por parte do ser humano podería vir dada pola perda progresiva de carácter que sofren os animais a medida en que se van domesticando; estes deixan de actuar por si mesmos e comezan a obedecer as ordes do amo.

Ademais das características negativas que poidan achegar os animais domésticos, Ferro Ruibal (2008: 164), falando dos fraseoloxismos comparativos, di que existen en galego comparacións xerais para facer referencia a conceptos como *caro*, *borracho*, *inútil* ou *golpear*, pero non para *barato*, *sobrio*, *útil* ou *acariñar*. O autor xustifica esta circunstancia apelando ó feito de que os temas normais ou positivos resultan anódinos e case non crean fraseoloxía. Ó ser humano chámalle máis a atención e fala máis do incorrecto, desagradable ou perigoso, porque é o que verdadeiramente o preocupa, aquilo do que se quere protexer. Por iso o autor di que «os medos e as angurias son os máximos creadores da lingua» (2008: 165). Deste xeito, independentemente de que se trate de animais domésticos ou non, o home tende a crear expresións figuradas negativas; algo que xustifica a grande presenza de expresións animalizadoras con valores negativos neste corpus.

Como xa comentei, a linguaxe figurada funciona como un vehículo lingüístico que as persoas empregan para expresar máis doadamente as súas inquedanzas e para facer un retrato do mundo no que viven. Os animais, moi próximos ós humanos, e con características físicas e comportamentais (se non sempre comúns, si frecuentemente comparables) representan, por tales motivos, excelentes puntos de referencia para o establecemento de identificacións e comparacións (metáforas e símiles) que serven para comprender e expresar conceptos abstractos e/ou para dotar a linguaxe dunha especial expresividade. O pobo, como creador ou transmisor desas metáforas e metonimias, coñecedor dos animais a través da observación diaria, sabe cal deles é o ideal para expresar un determinado concepto e sabe, tamén, en que momento e a que tipo de persoas aplicar cada zoomorfismo.

Apéndice

A seguir recollo a totalidade de expresións figuradas coas que traballei, ordenadas segundo os termos animalizadores de cada unha delas. Estes termos funcionan a modo de palabras clave e aparecen ordenados alfabeticamente. As expresións, agrupadas ó redor dunha mesma palabra clave, figuran tamén ordenadas de acordo co criterio alfabético.

No caso de que o termo animalizador designe unha parte do corpo, unha vivenda etc., que se poida vincular claramente cun animal, agrupo a expresión en cuestión baixo a palabra clave correspondente a dito animal. Así, por exemplo, *abaixarlle a crista* [a alguén] figura agrupada coas expresións que conteñen a palabra *galo*. Se a relación non é unívoca, a palabra en cuestión (parte do corpo, vivenda...) figura como palabra clave (*rabo* ou *corte*).

Aínda sendo consciente de que o criterio de establecemento de acepcións nos dicionarios non sempre é demasiado sistemático, optei por cinguirme ó tratamento lexicográfico á hora de desdobrar as expresións. Deste xeito, cando unha delas se define a través de varias acepcións repito a expresión tantas veces como acepcións haxa.

Termo	Expresión	Significado	Valoración
ABELLA	<i>abella</i>	'persoa traballadora e apañada'	positiva
AGUIA	<i>aguia</i>	'persoa de moita perspicacia e viveza'	positiva
ANIMAL	<i>animal</i>	'persoa ignorante ou pouco instruída'	negativa
	<i>animal</i>	'brután, bruto'	negativa
	<i>coma un animal</i>	'moito'	neutra
	[manso] <i>coma un año</i>	'ser moi manso'	positiva
ARAÑA	<i>araña</i>	'persoa traballadora'	positiva
	<i>araña</i>	'persoa lenta que non avanza no traballo'	negativa
	<i>máis pobre que as arañas</i>	'moi pobre'	negativa
	[pobre] <i>coma as arañas</i>	'moi pobre'	negativa
ASNO	<i>asno</i>	'persoa de poucas luces; burro'	negativa
AVE	<i>ave de mal agoiro</i>	'persoa que anuncia malos presaxios'	negativa
	<i>ave de paso</i>	'persoa ou cousa que aparece circunstancialmente'	neutra

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>ave de rapina</i>	'persoa ambiciosa e sen escrúpulos que se apodera do alleo'	negativa
	[áxil] <i>coma unha ave</i>	'ser moi áxil e lixeiro'	positiva
BACALLAU	<i>bacallau</i>	'persoa dunha delgadeza extrema'	negativa
	[fraco/seco] <i>coma un bacallau (polo rabo)</i>	'estar extremadamente delgado'	negativa
	[gordo] <i>coma un bacallau polo rabo</i>	'estar extremadamente delgado'	negativa
BANDADA	<i>bandada</i>	'grupo de persoas que se asocian para un determinado fin'	neutra
BESTA	<i>besta</i>	'persoa de pouca intelixencia'	negativa
	<i>besta</i>	'persoa bruta'	negativa
	<i>besta</i>	'persoa con moita resistencia'	positiva
	<i>besta brava</i>	'persoa bruta e maleducada'	negativa
	<i>besta de arrieiro</i>	'persoa moi castigada, moi sufrida'	negativa
	<i>besta de carga</i>	'persoa moi castigada, moi sufrida'	negativa
	<i>besta negra</i>	'ser moi bruto; desapiadado e cruel'	negativa
	<i>besta parda</i>	'ser moi bruto; desapiadado e cruel'	negativa
	<i>mala besta</i>	'ser moi bruto; desapiadado e cruel'	negativa
	[peor] <i>que unha besta</i>	'ser moi parvo, moi animal'	negativa
	[traballar] <i>coma unha besta</i>	'traballar moito'	neutra
BICHO/ BECHO	<i>bicho/becho</i>	'ser raro'	negativa
	<i>bicho/becho</i>	'ser moi argalleiro'	negativa
	<i>bicho/becho</i>	'ser mala persoa'	negativa
	<i>bicho/becho raro</i>	'persoa extravagante'	negativa
	<i>mal bicho/becho</i>	'mala persoa'	negativa
BOI	[bebelas] <i>coma o boi bebe auga</i>	'facer caso omiso do que lle din, finxir non saber u non entender nada do asunto que se trata'	negativa
	[bebelas] <i>coma un boi ladrón</i>	'facer caso omiso do que lle din, finxir non saber ou non entender nada do asunto que se trata'	negativa
	[beber] <i>coma un boi</i>	'beber moito'	neutra
	<i>boi de arado</i>	'persoa moi bruta, torpe, parva'	negativa
	<i>boi de barro</i>	'persoa sen malicia'	positiva

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>boi de Belén</i>	'persoa sen malicia'	positiva
	<i>boi de palla</i>	'persoa sen malicia'	positiva
	[facer traballar] <i>coma un boi</i>	'obrigado a traballar duramente, de forma escravista'	negativa
	[manso] <i>coma un boi</i>	'moi manso'	positiva
	<i>saber con que bois se ara</i>	'coñecer as persoas coas que se trata'	neutra
	[ser] <i>coma o boi ladrón</i>	'dise cando un tira máis para fóra que para os da propia casa'	negativa
	[ser] <i>coma o boiño de Outes, que folgando escornouse</i>	'dise da persoa delicada ou inepta'	negativa
	[ser] <i>coma un boi de machado</i>	'ser de moi bo natural, ser moi manso'	positiva
	[suar] <i>coma un boi</i>	'suar moito'	neutra
	[ter] <i>máis forza ca un boi</i>	'ter moita forza'	positiva
BRADAR	<i>bradar</i>	'berrar moito en momentos de carraxe [unha persoa]'	negativa
	<i>bradar</i>	'pedir auxilio a grandes voces'	neutra
	<i>bradar</i>	'berrar moito en momentos de dor'	negativa
BUFAR	<i>bufar</i>	'manifestar cólera ou desesperación [unha persoa]'	negativa
BURRO	<i>burra aceiteira</i>	'ter poucas luces'	negativa
	<i>burro</i>	'persoa moi traballadora'	positiva
	<i>burro</i>	'ser falto de intelixencia'	negativa
	<i>burro cansado</i>	'persoa con pouco ánimo para aprender'	negativa
	<i>burro cego</i>	'persoa moi pouco intelixente'	negativa
	<i>burro de carga</i>	'persoa que traballa moito'	neutra
	[cargado] <i>coma un burro</i>	'moi cargado'	negativa
	<i>dar un couce coma unha burra</i>	'facer algo malo a outra persoa que non o esperaba'	negativa
	[falso] <i>coma unha burra vella</i>	'hipócrita'	negativa
	<i>soña o burro co farelo</i>	'dise cando alguén soña ou pretende un imposible'	neutra
	[testudo] <i>como</i>	'moi testudo'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>unha burra</i>		
	[traballar] <i>coma un burro</i>	'traballar moito'	neutra
CABALO	<i>cabalón</i>	'[despectivamente] muller con modos considerados propios de home; machorro, marimacho'	negativa
	<i>cabalón</i>	'persoa corpulenta, ruda e de modos pouco refinados'	negativa
CABRA	<i>cabra</i>	'persoa aloucada'	negativa
	<i>cabra tola</i>	'toleirón; persoa de pouco siso'	negativa
	[estar] <i>coma unha cabra</i>	'tolo'	negativa
	[ser] <i>coma unha cabra sen solta</i>	'non ter educación, non ser educado'	negativa
	[estar] <i>máis borracha ca unha cabra</i>	'moi borracho'	negativa
	[levarse] <i>coma a cabra e o coitelo</i>	'levarse mal'	negativa
	[mentir] <i>coma unha cabra</i>	'ser moi mentireiro'	negativa
CABRITO	<i>cabrito</i>	'persoa travesa'	neutra
	<i>cabrito</i>	'ter axilidade'	positiva
CABRÓN	<i>cabrón</i>	'home que consente o adulterio do seu cónxuxe; castrón'	negativa
	<i>cabrón</i>	'persoa maliciosa ou malintencionada'	negativa
CACAREXAR	<i>cacarexar</i>	'difundir cousas que deben ser caladas; cascarexar'	negativa
	<i>cacarexar</i>	'falar alto e con voz aguda'	neutra
	<i>cacarexar</i>	'ponderar en exceso as cousas propias'	negativa
CACHOLA	<i>cachola</i>	'na linguaxe festiva e coloquial, cabeza; cachamúa, cacho, cachucha, caco, calamoucha, chola, testa'	neutra
CADELA	<i>cadela</i>	'muller de mal xenio ou de comportamento deshonesto'	negativa
	<i>cadela</i>	'muller luxuriosa'	negativa
	[ser] <i>unha cadela coma un can</i>	'ser moi atrevida'	negativa
	[ser] <i>unha cadela coma un can</i>	'ser ruín'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
CAIMÁN	<i>caimán</i>	'persoa astuta'	positiva
CAN	[alasar] <i>coma un can</i>	'respirar con dificultade por mor da fatiga'	negativa
	[andar/ir apegado] <i>coma un can ó cu</i>	'dise da persoa que segue continuamente a outra'	negativa
	[andar] <i>coma o can dos ovos</i>	'andar pedindo algo [de alguén] ou a súa compañía'	neutra
	<i>can</i>	'persoa de mal xenio'	negativa
	<i>canciño cego</i>	'ser moi fiel e submiso'	neutra
	<i>can de moitos cuncos</i>	'home que anda con máis dunha muller'	negativa
	<i>can sen dono</i>	'dise das persoas que sempre andan soas sen amigos'	negativa
	<i>can vello</i>	'persoa con moita experiencia'	neutra
	<i>ceibar os cans na bouza/meter os cans na bouza</i>	'sementar discordia'	negativa
	[levarse] <i>coma o can e o gato</i>	'levarse mal'	negativa
	[estar] <i>coma un can adoecido</i>	'con grandes dores'	negativa
	[estar] <i>coma un can adoecido</i>	'de moi mal xenio'	negativa
	[comer] <i>máis que o can dos gardas</i>	'comer moito'	neutra
	[corrido] <i>coma un can</i>	'burlado e avergonzado'	negativa
	[delgado] <i>coma un can</i>	'moi delgado'	negativa
	[estar/ facer falta] <i>coma os cans na misa</i>	'expresión que indica que alguén está a estorbar ou está de máis nun determinado lugar'	negativa
	[feo] <i>coma un can</i>	'moi feo'	negativa
	[fiel] <i>coma un can</i>	'ser moi fiel'	positiva
	[fuxir] <i>coma can con vincha ó rabo</i>	'expresión que pondera a rapidez ou a velocidade con que un escapa ou foxe'	neutra
	<i>ladrar</i>	'ameazar sen acometer'	negativa
<i>ladrar</i>	'criticar ferozmente'	negativa	
<i>ladrar</i>	'falar berrando sen sentido ningún'	negativa	

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>moitos cans para un só óso</i>	'dise cando algo é difícil de conseguir por seren moitos a procuralo'	neutra
	[morror] <i>coma un can</i>	'sen axuda de ninguén'	negativa
	<i>non ser un can</i>	'ser digno de respecto e consideración'	positiva
	[ouvir] <i>máis ca un can fanado</i>	'ouvir moi ben'	positiva
	[pintar] <i>menos que un can sarnoso</i>	'valer ou mandar pouco no grupo social'	negativa
	[ser] <i>coma can de sufaldra</i>	'dise da persoa que acompaña continuamente a outra de maneira peñañenta e/ou servil'	neutra
	[ser] <i>peor ca un can da rabia</i>	'expresión que pondera a maldade de alguén'	negativa
	[ter] <i>máis fame que un can doente</i>	'ter moita fame'	negativa
	[ter] <i>máis dor que un can doente</i>	'ter moita dor'	negativa
	[ter] <i>máis sede que un can doente</i>	'ter moita sede'	negativa
	[tratar] <i>coma un can</i>	'coma se non se tratase dun ser humano'	negativa
	<i>verse en pelicas de can</i>	'pasar apuros e dificultades'	negativa
CANGREXO	[andar/ir (cara atrás)] <i>coma os cangrexos</i>	'úsase para ponderar o atraso ou a escasa progresión de alguén'	neutra
CANGURO	<i>canguro</i>	'persoa que queda ó coidado dos nenos en ausencia dos pais'	neutra
CARNEIRO	[acovardados] <i>coma carneiros</i>	'pondera a extrema covardía que experimenta ou coa que se comporta unha persoa'	negativa
	<i>cara/ollos de carneiro abafado</i>	'de aspecto ou expresión triste'	negativa
	<i>cara/ollos de carneiro degolado</i>	'de aspecto ou expresión triste'	negativa
	<i>carneiro</i>	'carecer de vontade ou decisión'	negativa
	<i>carneiro</i>	'home que manda a muller'	negativa
	<i>carneiro</i>	'persoa que persiste nas súas ideas'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
		ou actitudes; carneirán, teimudo testán, turrón'	
	[comportarse] <i>coma carneiros</i>	'pondera a extrema docilidade coa que se comporta alguén'	neutra
	[sangrar] <i>coma un carneiro</i>	'sangrar moito'	neutra
	[suar] <i>coma un carneiro</i>	'suar moito'	neutra
	[testudo] <i>coma un carneiro</i>	'ser moi testudo'	negativa
CASTRÓN	<i>castrón</i>	'home que consente o adulterio; cabrón'	negativa
CAZAR	<i>cazar</i>	'sorprender [nun erro ou nunha situación non desexada]'	negativa
COBRA	[falso] <i>coma as cobras</i>	'moi falso'	negativa
	[retorcerse/revirarse] <i>coma unha cobra</i>	'facer movementos de contracción bruscos e violentos; opoñer resistencia'	neutra
	[ter] <i>máis sono que unha cobra en xaneiro</i>	'ter moito sono'	neutra
COELLO	<i>coello de Indias</i>	'persoa ou animal que se utiliza para experimentar'	negativa
	[rir] <i>coma os coellos</i>	'rir sen gana, finxidamente'	negativa
CORDEIRO	<i>cordeiro</i>	'persoa pacífica e dócil'	positiva
CORNA / CORNO	<i>crebarse/romperse os cornos</i>	'matinar moito en algo para procurar soluciónalo'	neutra
	<i>metérselle entre corno e corno</i>	'metérselle entre cella e cella'	neutra
	<i>meterse nas cornas</i>	'metérselle entre cella e cella'	neutra
	<i>meterse nos cornos</i>	'teimar, porfiar en algo'	neutra
	<i>poñerse/ pórse de cornos</i>	'encabuxarse, incomodarse'	negativa
	<i>ter os cornos grandes</i>	'ser egoísta'	negativa
CORTE	<i>corte</i>	'lugar sucio'	negativa
CORTELLO	<i>cortello</i>	'casa na que está todo revolto e desordenado'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	[estar] <i>coma un cortello</i>	'[referido a un espazo ou lugar] estar completamente desordenado e sucio'	negativa
COUCE	<i>dar couces no cu</i>	'correr moito, fuxir'	neutra
	<i>soltar un couce</i>	'contestar ofensivamente'	negativa
CRINA	<i>crina</i>	'[coloquialmente] guedella, mata de pelo, polo xeral enleado e desamañado'	neutra
CURUXA	<i>curuxa</i>	'ser moi retraído'	negativa
	[estar] <i>máis só que unha curuxa</i>	'estar moi só'	negativa
DOMESTICAR	<i>domesticar</i>	'facer máis dócil e agradable o carácter dunha persoa'	positiva
	<i>domesticar</i>	'facer sociable unha persoa'	positiva
ESCARAVELLO	<i>escaravello</i>	'persoa pequena de corpo e de mala figura'	negativa
ESCORNAR	<i>escornarse</i>	'teimar, porfiar [nun asunto ou nunha idea]'	neutra
	<i>escornarse</i>	'enfrentarse con algo superior ás forzas de un'	neutra
ESQUIÓ	[agudo/ listo] <i>coma un esquío</i>	'ser moi agudo/listo'	positiva
FOCA	<i>foca</i>	'persoa moi gorda'	negativa
	[gorda] <i>coma unha foca</i>	'persoa moi gorda'	negativa
FOCIÑO	<i>asomar o fociño</i>	'aparecer nun lugar inoportunamente'	neutra
	<i>caer de fociños</i>	'caer coa cara para abaixo'	negativa
	<i>estar de fociños</i>	'[coloquialmente] estar amuado e de malos fumes'	negativa
	<i>fociño</i>	'parte da cara dunha persoa que comprende a cara mais a boca'	neutra
	<i>ir de fociños</i>	'ir dereito ó fracaso'	negativa
	<i>lamber o fociño</i>	'manifestar de xeito expresivo o desexo de algo'	neutra
	<i>meter o fociño</i>	'ocuparse dun asunto que non concirne'	negativa
	<i>pasar polos fociños</i>	'insistir nunha cousa que non se quere oír ou que se oe de mala gana'	negativa
	<i>regañar o fociño</i>	'morrer'	negativa
	<i>torcer/virar o fociño</i>	'morrer'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>torcer/virar o focíño</i>	'[coloquialmente] por xesto de enfado'	negativa
FORMIGA	<i>formiga</i>	'persoa traballadora e que ten bo goberno'	positiva
	<i>formiga</i>	'individuo dentro dun grupo'	neutra
	<i>formiga</i>	'ser insignificante'	negativa
	<i>formigueiro</i>	'lugar onde hai moita xente movéndose'	neutra
FOZAR	<i>fozar</i>	'farfallar, facer unha cousa sen moito coidado ou con pouca habilidade'	neutra
	<i>fozar</i>	'remover unha cousa repetidamente sen coñecementos; fedellar, fochicar, furgar'	neutra
FUNGAR	<i>fungar</i>	'choromicar, chorar debilmente e de maneira monótona'	negativa
GALIÑA	<i>[andar] coma a galiña cos ovos</i>	'andar con ollo, con coidado; tratar con miramentos a alguén'	neutra
	<i>[estar] coma galiña en curro alleo</i>	'úsase para indicar que alguén se encontra estraño nun lugar ou nunha situación hostil'	negativa
	<i>[facer] coma as galiñas: ir co sol para o galiñeiro</i>	'deitarse cedo'	neutra
	<i>galiña</i>	'persoa de ánimo covarde'	negativa
	<i>galiñeiro</i>	'lugar onde hai moita xente que fai moito barullo'	neutra
	<i>[mollado] coma unha galiña choca</i>	'moi mollado'	neutra
	<i>pel de galiña</i>	'denegrirse e granularse a causa dunha impresión ou o frío'	neutra
GALO	<i>abaixarlle a crista [a alguén]</i>	'humillalo'	negativa
	<i>erguer a crista</i>	'adoptar unha actitude arrogante'	negativa
	<i>estar no poleiro</i>	'ser moi fachendoso'	negativa
	<i>galear</i>	'realizar o acto sexual'	neutra
	<i>galo</i>	'persoa que manda ou se impón'	neutra
	<i>galo (do mundo)</i>	'ser o xefe, o que manda máis'	neutra
	<i>levar na crista</i>	'saír derrotado'	negativa
	<i>poleiro</i>	'calquera posto elevado ó que pode chegar unha persoa'	neutra
GALOPAR	<i>galopar</i>	'andar a gran velocidade'	neutra
GANDO	<i>botar a lingua a</i>	'non se conter no falar'	neutra

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>pacer</i>		
GATO	<i>caer de pé coma o gato</i>	'ter moita sorte'	positiva
	<i>catro gatos</i>	'moi pouca xente'	neutra
	<i>coma o gato polas brasas</i>	'con toda rapidez coma quen foxe dun dano'	neutra
	[escapar/fuxir] <i>coma gato escaldado [polas brasas]</i>	'pasar con toda rapidez coma quen foxe dun dano'	neutra
	[facerse] <i>a gata morta</i>	'fínxirse humilde'	negativa
	<i>gata parida</i>	'expresión que se utiliza para referirse a unha persoa moi fraca e extenuada'	negativa
	<i>gato</i>	'persoa atrevida e desvergoñada'	negativa
	<i>gato escaldado</i>	'ser persoa avisada, escarmentada'	neutra
	[lavarse] <i>coma o(s) gato(s)</i>	'lavarse á présa e só superficialmente'	neutra
	<i>miañar</i>	'laiarse unha persoa; miar'	negativa
GORILA	<i>gorila</i>	'persoa que ten encomendada a vixilancia de locais públicos ou a protección dunha persoa'	neutra
GORRIÓN	[comer] <i>coma un gorrión</i>	'comer moi pouco habitualmente ou ser de pouco comer'	neutra
	[estar] <i>coma un gorrión</i>	'estar feble e sen forzas'	negativa
GRUÑIR	<i>gruñir</i>	'mostrar desgusto ou enfado as persoas ou os animais emitindo sons inarticulados; grñir, roñar, rosmar'	negativa
HIENA	<i>hiena</i>	'persoa cruel e sanguinaria'	negativa
LAGARTA	<i>lagarta</i>	'lurpia, muller de mala vida'	negativa
	<i>lagarta</i>	'muller atrevida e desvergoñada; gata'	negativa
	<i>lagarta</i>	'muller maliciosa'	negativa
LAGARTO	<i>lagarto</i>	'persoa astuta e renarte'	negativa
LEBRE	<i>boa lebre</i>	'ser astuto, malicioso ou comportarse como tal'	negativa
	[correr/fuxir] <i>coma unha lebre (diante dos cans)</i>	'expresión que pondera a velocidade de alguén'	neutra
	[dormir cun ollo]	'expresión que pondera o estado de	neutra

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	aberto] <i>coma as lebres</i>	alerta e vixilancia co que un descansa'	
	[estar] <i>coma lebre cos ollos abertos</i>	'estar vixilante, á espreita'	neutra
	<i>lebre corrida</i>	'[úsase referido ás mulleres] ter moi-ta experiencia cos homes, ser arteira'	negativa
	[rápido] <i>coma unha lebre</i>	'moi rápido'	neutra
LEIRÓN	[durmir] <i>coma un leirón</i>	'durmir profundamente'	neutra
LEÓN	<i>león</i>	'persoa atrevida e valente'	positiva
	<i>león</i>	'persoa robusta'	neutra
	[loitar] <i>coma un león</i>	'expresión que pondera a valentía, o valor, a fereza ou a intensidade na loita'	positiva
	[valente] <i>coma un león</i>	'expresión que pondera a valentía, o valor, a fereza ou a intensidade na loita'	positiva
LINCE	<i>lince</i>	'persoa astuta e sagaz ou moi intelixente'	positiva
	<i>lince</i>	'persoa de moi boa visión'	positiva
LOBO	[comer] <i>coma un lobo</i>	'comer moito ou con voracidade'	neutra
	<i>en terra de lobos ouvea coma todos</i>	'adaptarse ás circunstancias'	neutra
	<i>lobo con pel de ovella</i>	'persoa pouco de fiar'	negativa
	<i>lobos da mesma camada</i>	'persoas do mesmo rango ou condición moral que se moven por intereses afíns'	neutra
	<i>ouvear</i>	'berrar por efecto da dor'	negativa
	<i>ouvear</i>	'falar moi alto'	negativa
LOMBRIGA	<i>lombriga</i>	'persoa moi delgada'	negativa
	[parecer] <i>unha lombriga</i>	'estar moi delgado'	negativa
MERLO	<i>bo merlo</i>	'ser de pouca confianza'	negativa
	<i>merlo branco</i>	'ser unha persoa moi boa'	positiva
MIÑOCA	[arrastrarse] <i>coma as miñocas/miocas</i>	'humillarse'	negativa
	<i>miñooca</i>	'individuo de pouco valor ou valía; miocas'	negativa
MONO	[corrido] <i>coma</i>	'avergonzado, burlado'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>unha mona</i>		
	<i>mono</i>	'persoa ridícula, malformada ou de escasa moralidade'	negativa
MOSCA	[acudir/ir] <i>coma as moscas arredor do mel</i>	'acudir en gran número'	neutra
	[acudir/ir] <i>como moscas</i>	'en gran cantidade'	neutra
	[caer] <i>coma moscas</i>	'caer facilmente e en cantidade'	neutra
	[morrer] <i>coma moscas</i>	'morrer en cantidade'	negativa
	<i>mosca</i>	'persoa pesada e molesta'	negativa
	<i>mosca morta</i>	'persoa que, baixo aparencia inofensiva, encobre malas intencións ou mal carácter'	negativa
	[pesado] <i>coma as moscas</i>	'ser moi pesado'	negativa
	[pesado] <i>coma unha mosca burriqueira</i>	'ser moi pesado'	negativa
	[pesado] <i>coma unha mosca de cabalo</i>	'ser moi pesado'	negativa
MOUCHO	[estar/ser] <i>coma un moucho</i>	'estar/ser pouco animoso, calado e ensimesmado'	negativa
	[feo] <i>coma un moucho</i>	'moi feo'	negativa
	<i>moucho</i>	'ser pouco falador e pouco sociable'	negativa
MULA	[falso] <i>coma unha mula</i>	'moi falso, traidor'	negativa
	<i>mula criada ó pan</i>	'persoa bondadosa'	neutra
	[testán/teimoso] <i>coma unha mula</i>	'ser moi testán'	negativa
NIÑO	<i>caer dun niño</i>	'ser moi inocente, incauto, inexperto'	neutra
	<i>niño</i>	'casa ou fogar familiar; lar, vivenda'	neutra
	<i>niño</i>	'refuxio ou escondedoiro de persoas que foxen [especialmente de malfeitores]'	neutra
	<i>saír do niño e bo-</i>	'úsase para referirse a alguén que	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>tar a palla fóra</i>	estaba calado e de súpeto fai un comentario que se considera desacertado ou que non vén ó caso'	
OLLOMOL	[namorado] <i>coma un ollomol</i>	'expresión de tipo comparativo que se emprega para indicar que alguén está moi namorado'	positiva
ORNEAR	<i>ornear</i>	'chorar ou queixarse sen parar'	negativa
	<i>ornear</i>	'dicir burradas en voz alta'	negativa
OSO	[ser] <i>máis grande / forte ca un oso</i>	'ser moi forte e grande'	neutra
	<i>oso</i>	'persoa moi forte e grande'	neutra
OURIZO	[fèu] <i>coma un ourizo cacho</i>	'ser moi feo'	negativa
	<i>ourizo</i>	'persoa de mal carácter'	negativa
OVELLA	[comportarse] <i>coma unha ovella</i>	'comportarse docilmente, sen opoñer resistencia; seguir a alguén de forma gregaria'	neutra
	[humilde] <i>coma a ovella</i>	'ser moi humilde'	positiva
	<i>ovella</i>	'persoa confiada á dirección dun pastor espiritual'	neutra
	<i>ovella melén/melga/menxa</i>	'persoa de aparencia mansa pero hipócrita'	negativa
PAPAGAIO	<i>papagaio</i>	'persoa moi faladora'	neutra
PARRULO	<i>parrulo</i>	'persoa inxenua e sen malicia'	neutra
PATA	<i>andar á pata</i>	'camiñar'	neutra
	<i>á pata coxa</i>	'saltando sobre un só pé'	neutra
	<i>a patas</i>	'a pé, andando'	neutra
	<i>ás catro patas</i>	'a gatas, de poutelas'	neutra
	<i>de patas para arriba</i>	'estar morto'	negativa
	<i>estarricar/estirar a pata</i>	'morrer'	negativa
	<i>meter a pata</i>	'cometer un erro'	negativa
	<i>pata</i>	'pé ou perna dunha persoa'	neutra
PATO	[durmir] <i>coma un pato</i>	'durmir moito e ben'	positiva
	[manso] <i>coma un pato</i>	'ser moi manso'	positiva
PAXARO	[comer] <i>coma un</i>	'comer moi pouco'	neutra

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	<i>paxariño</i>		
	[morrer/quedar(se)] <i>coma un paxariño</i>	'ter un pasamento doce, maino, sen violencia nin sufrimento'	positiva
	<i>paxaro</i>	'persoa de pouco corpo e pouco comedora'	neutra
	<i>paxaro</i>	'persoa astuta e aguda'	positiva
	<i>paxaro de mal agoiro</i>	'persoa portadora de malas noticias'	negativa
PEGA	[máis alegre] <i>ca unha pega sen rabo</i>	'moi alegre'	positiva
PEIXE	[dormir] <i>coma un peixe</i>	'dormir moito'	neutra
	[estar] <i>coma o peixe na auga</i>	'estar a gusto'	positiva
	[estar] <i>coma o peixe fóra da auga</i>	'non estar a gusto nun sitio'	negativa
	[mollado] <i>coma un peixe</i>	'moi mollado'	neutra
	<i>morder o anzol</i>	'caer nun engano'	negativa
	<i>peixe</i>	'persoa que actúa con mala intención'	negativa
	<i>peixe gordo</i>	'persoa rica ou importante'	positiva
	<i>pescar</i>	'descubrir a alguén que está a facer algo mal ou nunha situación comprometida; cazar, coller, pillar'	negativa
	<i>picar o peixe</i>	'ser enganada unha persoa'	negativa
PELICA	<i>pelica</i>	'[coloquialmente] pel dunha persoa; pelella, pelesello, pelico'	neutra
PIAR	<i>piar</i>	'[seguido da preposición de] queixarse, sentirse dunha parte do corpo'	negativa
	<i>piar</i>	'abrir a boca para falar'	neutra
	<i>¡tarde piaches!</i> (<i>pito serodio</i>)	'úsase para indicar que algo se percibe como irremediable ou que xa é tarde para acadar as pretensións'	neutra
PITA	<i>coma a pita na neve: sen alas e cacarexando</i>	'expresión que pondera a situación ou a sensación de fracaso, de derrota'	negativa
	[comer] <i>coma unha pita</i>	'ser de pouca comida'	neutra

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	[mollarse] <i>coma unha pita</i>	'mollarse moito'	neutra
	[parecer] <i>unha pita encima dun forquito</i>	'dise dunha persoa que está moi inqueda'	neutra
	<i>pita</i>	'galiña, persoa covarde'	negativa
PITO	[comer] <i>coma un pito</i>	'comer pouco'	neutra
	[estar] <i>coma (o) pito no ovo</i>	'confortable e comodamente instalado'	positiva
	[mollarse/poñerse] <i>coma un pito</i>	'mollarse moito'	neutra
	[seguir a alguén] <i>coma os pitos detrás/atrás da galiña</i>	'andar detrás de alguén, seguilo, non se separar de alguén'	negativa
POLDRO	<i>bo poldro</i>	'ser moi traveso, falcatrueiro'	neutra
	<i>poldro</i>	'rapaz xogador e algo brutiño'	neutra
POLO	<i>bo polo</i>	'expresión que censura o comportamento dun rapaz ou dun home'	negativa
POMBA	<i>pomba</i>	'persoa de carácter afable'	positiva
	<i>pomba</i>	'político ou militar partidario de posturas dialogantes co inimigo para buscar a paz'	positiva
PORCO	[ser] <i>coma o porquiño de Santo Antón</i>	'ser persoa que nada despreza, todo lle vai ben [sobre todo referíndose á comida]'	neutra
	[egoísta] <i>coma un porco</i>	'úsase para ponderar o acusado egoísmo de alguén'	negativa
	<i>fungar</i>	'emitir palabras incomprensibles en sinal de protesta ou enfado'	negativa
	[morrer] <i>coma se fose un porco</i>	'sen a compañía, auxilio ou consolo de alguén'	negativa
	<i>porco</i>	'que está ou anda desaseado ou desastrado'	negativa
	<i>porco</i>	'que, ou quen, actúa sen escrúpulos e sen importarlle o prexuízo que lle poida causar ós demais con algunha acción ou dito'	negativa
	[rico] <i>coma un porco</i>	'moi rico'	positiva

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	[sangrar] <i>coma un porco</i>	'sangrar moito'	neutra
	[sangrar] <i>máis que un porco</i>	'sangrar moito'	neutra
	[suar] <i>coma un porco</i>	'suar moito'	neutra
	[suar] <i>máis que un porco</i>	'suar moito'	neutra
	[ser] <i>coma un porco</i>	'úsase para ponderar a mala educación de alguén'	negativa
	[teimoso] <i>coma un porco</i>	'ser moi teimoso'	negativa
QUENLLA	[estar] <i>coma unha quenlla</i>	'ser alto e delgado'	neutra
RABAÑO	<i>rabaño</i>	'conxunto de persoas que teñen un mesmo guía espiritual'	neutra
	<i>rabaño</i>	'gran cantidade de persoas'	neutra
RABO	<i>agarrar polo rabo</i>	'pillar con dificultade a alguén que foxe'	neutra
	[andar/ter] <i>o rabo pisado</i>	'estar enfadado, de mal humor'	negativa
	<i>cheirarlle o rabo [a alguén]</i>	'adulalo servilmente'	neutra
	<i>darlle ó rabo</i>	'mostrar fachenda'	negativa
	[fuxir/marchar] <i>co rabo entre as pernas</i>	'avergonzado ou humillado'	negativa
	<i>non saír do rabo</i>	'non deixalo a sol nin a sombra'	neutra
	<i>recachar o rabo</i>	'morrer'	negativa
	<i>vérselle o rabo [a alguén]</i>	'notárselle unha falta, erro ou punto fraco'	negativa
RAPOSO	[astuto] <i>coma un raposo</i>	'ser moi astuto'	neutra
	<i>fillo de raposo</i>	'fillo de solteira'	neutra
	<i>raposo</i>	'persoa astuta e mal intencionada'	negativa
RATA	[pobre] <i>coma as ratas</i>	'moi pobre'	negativa
	<i>rata</i>	'ser astuto, ser hábil'	negativa
	<i>rata</i>	'ser desprezable'	negativa
	<i>rata de biblioteca</i>	'persoa moi amiga de buscar e in-	neutra

Termo	Expresión	Significado	Valoración
		vestigiar nos libros máis raros e esquecidos dunha biblioteca'	
RATO	[calar] <i>coma un rato</i>	'gardar silencio'	neutra
	[fino] <i>coma un rato</i>	'moi listo'	positiva
	[pequeno] <i>coma un rato</i>	'ser moi pequeno'	neutra
	[presumir] <i>máis ca un rato enriba dun queixo</i>	'presumir moito, ser moi presumido'	neutra
REMOER	<i>remoer</i>	'murmurar polo baixo; rosmar'	negativa
	<i>remoer</i>	'meditar concienzudamente; rumiar'	neutra
RÉPTIL	<i>réptil</i>	'persoa egoísta e vil'	negativa
RINCHAR	<i>rinchar</i>	'rir ás gargalladas'	positiva
RUMIAR	<i>rumiar</i>	'cavilar moito; remoer'	neutra
SAPO	[correr] <i>coma o sapo pola cinza</i>	'non ser dilixente, obrar lentamente nun asunto'	negativa
	[inchado] <i>coma un sapo</i>	'moi gordo'	negativa
	[inchado] <i>coma un sapo</i>	'de mal humor'	negativa
	<i>peor ca un sapo por entre as muruxas</i>	'moi lento, pachorrento'	negativa
SARDIÑA	<i>coma sardiñas en lata</i>	'moi apertados por falta de espazo'	negativa
	[estar] <i>coma as sardiñas de canastra</i>	'moi xuntos moi apertados'	negativa
SERPE	<i>serpe</i>	'persoa pérfida'	negativa
TARTARUGA	<i>tartaruga</i>	'persoa moi lenta'	negativa
TEIXUGO	[duro] <i>coma un teixugo</i>	'moi duro'	neutra
	<i>teixugo</i>	'persoa pouco cordial e pouco sociable'	negativa
TETO	<i>tirar do teto</i>	'enriquecerse a expensas de alguén'	negativa
	<i>zugar de bo teto</i>	'vivir á conta doutro'	negativa
TIGRE	<i>tigre</i>	'persoa de carácter agresivo e violento'	negativa
TOSQUIAR	<i>tosquiar</i>	'cortarlle mal o pelo a unha persoa'	neutra
TOUPA	[cego] <i>coma unha toupa</i>	'ser incapaz de ver o evidente'	negativa

Termo	Expresión	Significado	Valoración
	[cego] <i>coma unha toupa</i>	'ver moi pouco'	neutra
	<i>toupa</i>	'persoa que ve moi pouco; toupeira'	neutra
	<i>toupa</i>	'persoa que vive agochada durante anos por medo [especialmente por motivos políticos]'	neutra
	<i>toupa</i>	'persoa pouco espelida; toupeira'	negativa
	<i>toupa</i>	'persoa infiltrada nunha organización para asexar os seus movementos; toupeira'	neutra
TOURO	[arremeter] <i>coma un touro (bravo)</i>	'con bravura, con ímpeto'	neutra
	[forte/robusto] <i>coma un touro</i>	'ser moi forte/robusto'	positiva
	<i>touro</i>	'home moi forte e robusto'	positiva
TROTAR	<i>trotar</i>	'andar moito e con présa'	neutra
TURRAR	<i>turrar</i>	'porfiar nunha actitude ou idea'	neutra
VACA	[estar] <i>coa mosca no ubre</i>	'receoso ou desconfiado'	neutra
	[estar] <i>como unha vaca</i>	'construción comparativa para ponderar a gordura de alguén'	negativa
	[larpeiro] <i>coma unha vaca ladra</i>	'ser moi larpeiro'	neutra
	[ser] <i>máis pesado ca unha vaca no colo</i>	'ser moi pesado, impertinente'	negativa
	[traballar] <i>coma a vaca do pobre</i>	'moi duramente, sen descanso'	negativa
	<i>vaca</i>	'persoa moi grosa'	negativa
	<i>vaca sagrada</i>	'persoa de gran prestixio nunha actividade ou ámbito determinado'	positiva
VERME	<i>verme</i>	'persoa desprezable'	negativa
VÍBORA	<i>víbora</i>	'persoa malvada, de mal xenio ou mala lingua'	negativa
VOITRE	<i>voitre</i>	'persoa desalmada e cruel'	negativa
	<i>voitre</i>	'persoa egoísta e aproveitada'	negativa
XIRAFÁ	<i>xirafá</i>	'persoa moi alta e desproporcionada'	neutra

Referencias bibliográficas

Estudos e libros

- ÁLVAREZ DE LA GRANJA, María. 1997. «As expresións fixas nos dicionarios galegos». En *Cadernos de lingua* 15, p. 71-95.
- _____. 2011. «*Agudo coma un allo o burro cego*. La conceptualización de la inteligencia y de la estulticia a través del lenguaje figurado gallego». En KALDIEVA-ZAHARIEVA, Stefana e ZAHARIEVA, Radostina (eds.) *Linguistic studies in honour of Prof. Siyka Spasova-Mihaylova*. Sofía: Bulgarian Academy of Sciences / Institute for Bulgarian Language, p. 377-413.
- ÁNGELOVA NÉNKOVA, Véselka .2008. «La comparación, la metáfora y la metonimia: recursos principales para la creación de las unidades fraseológicas». En ÁLVAREZ DE LA GRANJA, María (ed.) *Lenguaje figurado y motivación. Una perspectiva desde la fraseología*. Frankfurt: Peter Lang, p. 19-28.
- BRUMME, Jenny. 2006. «Las expresiones fijas con animales. El valor simbólico a través de las lenguas». En *7è Congrès de Lingüística General*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 1-19.
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij e PIIRAINEN, Elisabeth. 2005. *Figurative Language: Cross-Cultural and Cross- Linguistic Perspectives*. Amsterdam: Elsevier.
- ECHEVARRÍA ISUQUIZA, Isabel. 2003. «Acerca del vocabulario español de la animalización humana». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 15. [Disponible en liña: <http://www.ucm.es/info/circulo/no15/echavarri.htm> 10/06/2011].
- FERRO RUIBAL, Xesús. 1996. *Cadaquén fala coma quen é. Reflexións verbo da fraseoloxía enxebre*. A Coruña: Real Academia Galega.
- _____. 2005. «La fraseología, espejo de la historia de un pueblo. Notas gallegas». En LUQUE DURÁN, Juan de D. e PAMIES BERTRÁN, Antonio (eds.) *La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología*. Granada: Método Ediciones, p. 257-282.
- _____. 2008. «A comparación fraseolóxica galega como radiografía lingüística». En ÁLVAREZ DE LA GRANJA, María (ed.) *Lenguaje figurado y motivación. Una perspectiva desde la fraseología*. Frankfurt: Peter Lang, p. 129-189.

- GARCÍA-PAGE, Mario. 2008. «Los animales verdaderos y falsos de la fraseología». En ÁLVAREZ DE LA GRANJA, María (ed.): *Lenguaje figurado y motivación. Una perspectiva desde la fraseología*. Frankfurt: Peter Lang, p. 69-80.
- IÑESTA MENA, Eva M^a e PAMIES BERTRÁN, Antonio. 2002. *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*. Granada: Granada Lingüística.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago / London: The University of Chicago Press (Trad. cast.: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1991 [1986]).
- NEIRA VILAS, Xosé. 2012. *Esperando o leiteiro*. Vigo: Galaxia.
- PAMIES BERTRÁN, Antonio; IÑESTA MENA, Eva María e C. LOZANO, Wencelao. 1998. «El perro y el color negro, o el componente valorativo en los fraseologismos». En LUQUE DURÁN, Juan de Dios e PAMIES BERTRÁN, Antonio (eds.) *Léxico y fraseología*. Granada: Método, p. 71-86.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luís A. e ESPINOSA ELORZA, Rosa María. 1996. *Manual de Semántica Histórica*. Madrid: Síntesis.
- VÁZQUEZ VARELA, José M. 2008. «Os animais domésticos en Galicia dende a súa aparición ata a plena Idade Media». En CONDE GÓMEZ, Diego e VÁZQUEZ VARELA, José M. (coords.) *Os animais domésticos na historia de Galicia*. A Coruña: TresCtres Editores.

Dicionarios e refraneiros

- CARBALLEIRA ANLLO, Xosé M^a (coord.). 2009². *Gran dicionario Xerais da lingua*, 2 vols. Vigo: Xerais.
- FERRO RUIBAL, Xesús. 1995. *Refraneiro galego básico*. Vigo: Galaxia.
- LÓPEZ TABOADA, M^a do Carme e SOTO ARIAS, M^a do Rosario. 1995. *Así falan os galegos: fraseoloxía da lingua galega, aplicación didáctica*. A Coruña: Galinova.
- _____. 2008. *Dicionario de fraseoloxía galega*. Vigo: Xerais
- MARTÍNEZ SEIXO, Ramón A. (dir.). 2000. *Dicionario fraseolóxico galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- NOGUEIRA SANTOS, Antonio. 2006. «Fraseoloxía comparada portugués-inglés: *cão/gato – dog/cat*». En *Cadernos de fraseoloxía galega* 8, p. 165-175.

- PENA, Xosé Antonio (dir.). 2005. *Gran diccionario Século 21 da lingua galega*. Vigo: Galaxia / Edicións do Cumio.
- QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel (dir.). 1997. *Diccionario conceptual galego*, 8 vols. A Coruña: Xuntanza.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio. 1958-1961. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Vigo: Galaxia. (Edición electrónica. Dispoñible en liña: http://sli.uvigo.es/DdD/ddd_pesCUDA.php _ 08/05/2013].
- SANTAMARINA FERNÁNDEZ, Antón (ed.). 2003. *Diccionario de dicionarios* (versión 3). A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. (Edición electrónica. Dispoñible en liña: <http://sli.uvigo.es/ddd/index.html> _ 04/05/2013].

AS PORTADAS DOS VIDEOXOGOS: EPITEXTO VISUAL POR ANTONOMASIA

Ramón Méndez González
Universidade de Vigo
ramonmendez83@gmail.com

[Recibido 15/06/2014; aceptado 05/10/2014]

Resumo

No mercado emerxente da tradución de videoxogos, a localización é algo fundamental. Ao longo do seguinte artigo o autor fai unha análise da localización das portadas dos videoxogos aos diferentes mercados. Do mesmo xeito que a cultura é diferente en cada territorio, as portadas teñen que estar adaptadas ás necesidades dos usuarios potenciais, xa que son a primeira toma de contacto visual do xogador co título en cuestión. Un tipo de localización cotiá para o cal é preciso coñecer ben as particularidades de cada un dos mercados cos que se traballa.

Palabras clave: localización, videoxogos, portadas, para-tradución, traducir para a pantalla

Abstract

Localization of Video Games is something extremely important for this new market. In this paper we analyse the localization of the box arts created for the release of video games in different markets. Culture is unique to every market, so box arts must be

adapted to the needs of possible buyers, as that's the first contact that users will have with the game. A special kind of localization that is usual in the market nowadays, that requires the localizer to be well-aware of the distinctive features of the linguistic markets he works with.

Keywords: Screen Translation, Localization, Video Games, Paratranslation, Box Art

1. O verdadeiro sentido de localizar videoxogos

Cando se fala de localizar videoxogos, é moi sinxelo caer na idea errónea de que todo canto hai que facer é facer un transvase dos textos do orixinal aos textos do mercado receptor. Non se pode negar que isto é un aspecto fundamental que ocupa a meirande parte do tempo do profesional da localización, pero non é o único elemento que cómpre ter en conta. De feito, cando se fala de videoxogos, a localización implica moito máis do que un neófito do tema chega a imaxinar. Os videoxogos son produtos complexo e moi elaborados, que están compostos por infinidade de elementos que deben funcionar á perfección entre eles de cara a conseguir que a produción teña éxito. Se xa é un erro considerar que a tradución audiovisual e multimedia é un tipo de tradución sinxelo, rexida por regras puramente textuais, no mundo dos videoxogos o erro podería ser aínda máis grave, xa que posúen unha dimensión multisemiótica na que a mensaxe está composta por infinidade de factores.

Por moito que se lle queira dar unha maior importancia ao texto, nun videoxogo este forma parte intrínseca da propia imaxe. O texto acompaña a imaxe e, en ocasións, mesmo se converte na propia imaxe; pero tampouco tería razón de ser sen o acompañamento sonoro, sen a publicidade que anuncia o que se vai atopar o xogador no produto que adquire, ou mesmo sen a comprensión básica dun aspecto fundamental como é o feito de que o texto forma un todo indivisible coa imaxe. A diferenza doutros medios máis pechados (agás o audiovisual, co cal comparten moitas facetas ao ser produtos dixitais), os videoxogos contan tamén coa vantaxe de que é posible a adaptación cultural retocando algúns elementos do propio código para modificar a imaxe en pantalla, modificando a banda sonora para adaptala aos diferentes mercados, ou mesmo cambiar os nomes

dos personaxes para evitar posibles problemáticas. Á hora de localizar un videoxogo non só entrar en xogo os elementos textuais que se atoparán dentro do propio código, senón practicamente todo o que acompaña, envolve e prolonga ao produto. Ás veces os cambios poden ser tan importantes que o proceso paratradutor leva aos creadores dos xogos a cambiar aos heroes para adaptalos mellor aos diferentes mercados (Méndez González, 2012: 150-159).

En definitiva, o termo “localización” en tradución de videoxogos abrangue todo, dende os elementos textuais contidos dentro do propio xogo ata os elementos paratextuais tales como portadas ou publicidade, sen esquecer os peritextos icónicos e sonoro que resultan esenciais para crear o imaxinario no que habita todo xogador. Por algo o propio termo localizar significa adaptar os produtos electrónicos para que sexan «linguistically and culturally appropriate for a particular local market» (Esselink, 1998: 2). Dito doutro xeito:

Localizar é un termo cuxa definición ben podería ser a seguinte: traducir e paratraducir todo produto audiovisual e multimedia. Isto implica non só «traducir» a parte puramente textual do texto audiovisual e multimedia, senón tamén, e sobre todo, «paratraducir» todos e cada uno dos tipos de produción paratextual que o acompañan, rodean, envolven, prolongan, introducen e presentan tanto en pantalla coma fóra dela. Se non pode existir nunca un texto sen o seu paratexto, tampouco pode haber tradución sen a súa correspondente paratradución, sobre todo en tradución audiovisual e multimedia, onde o texto cobra vida en pantalla e fóra dela grazas aos paratextos (Méndez González, 2012: 149).

Este proceso localizador implica que o máis importante é o mercado de destino, sen darlle tanta importancia ao texto orixinal. Algo lóxico, xa que se o produto non funciona e non chega a satisfacer as necesidades do público potencial, non cumprirá o seu obxectivo último e acabará sendo pouco rendible para os seus creadores. Isto é algo que as empresas de videoxogos teñen cada vez máis en mente; a diferenza de hai unha década, a día de hoxe xa hai unha cultura localizadora na cal os usuarios esixen que os produtos se lancen na súa lingua e as compañías tentan satisfacer ese desexo aínda que en

ocasión poidan poñer en perigo a rendibilidade da súa obra. Este proceso, como estamos a destacar, non implica só traballar cos textos, senón con todos os elementos textuais e paratextuais que acompañan, rodean, envolven, prolongan, introducen e presentan o xogo tanto en pantalla como fóra dela. Segundo a clasificación de Gérard Genette (1987: 7-10), son paratextos os acompañamentos que envolvan calquera obra escrita, a saber: título, intertítulo, prólogo, epílogo, notas, dedicatorias, anuncios, vocabularios, aspectos gráficos... En definitiva, toda mensaxe verbal ou non verbal que se sitúe arredor do texto ou mesmo fóra del, tales como entrevistas aos escritores, críticas, correspondencia privada, etcétera. Segundo o lugar no que se sitúen na obra, distínguense entre peritextos (elementos que aparecen fisicamente na obra: título, subtítulo, intertítulos, prólogo, epílogo, notas, dedicatorias, advertencias, anuncios, vocabularios e todos os aspectos gráficos non verbais como, por exemplo, a elección ortotipográfica) e epitextos (inclúen aquelas mensaxes que se sitúan arredor do texto pero a certa distancia, pois sempre se dan no exterior da obra: anuncios en revistas ou periódicos, entrevistas ao autor, críticas realizadas na época, correspondencia privada, conferencias, etcétera).

Cando se localiza (entendendo a localización, tal e como se indicou antes, como a tradución e paratradución de todos os elementos dun videoxogo), hai unha serie de implicacións ideolóxicas, políticas, sociais e culturais que supoñen sempre a manipulación do texto, xa que o fundamental para toda produción de ocio electrónico é poder funcionar e satisfacer as necesidades dos seus usuarios potenciais en cada un dos territorios nos que se lance o produto. Ás veces trátase dunha simple adaptación para potenciar a imaxe do produto orixinal ás características propias dun mercado e outras veces pódese chegar a falar mesmo de censura, como é o caso de Alemaña, cuxas restricións impiden que moitos xogos se lancen no país por mor da súa violencia ou das referencias que se fan á Segunda Guerra Mundial.

Translation, then, always involves a process of domestication, an exchange of source-language intengibilities for target-language ones. But domestication need not mean assimilation, i.e., a conservative reduction of the foreign text to dominant domestic values. It can also mean resistance, through

a way of recovery of the residual or an affiliation with the emergent or the dominated – [...] thus forcing a methodological revision and a canon reformation (Venuti, 1995: 203).

O sector dos videoxogos aínda está en fase de madurar, por iso aínda se vive nun importante descoñecemento do que implica de verdade localizar un videoxogo. Moitas veces obsérvase que as decisións tómanas os clientes ou os que invisten no produto, aínda que estean moi afastados da realidade do mesmo e non saiban comprender de verdade todas as implicacións do mesmo e sacarlle todo o partido que deberían. Pero precisamente por iso é importante aquí destacar o máis posible a imaxe do localizador, pois é quen mellor coñece toda a produción e quen mellor pode comprender todas as implicacións que se presentan ao longo da mesma en pantalla, do mesmo xeito que o creador orixinal sabe o que quere plasmar en cada un dos textos e paratextos do produto, para crear unha imaxe e un sentimento que acompañan á súa produción de principio a fin.

La traducción de videojuegos implica una nueva relación del traductor con la imagen: toda imagen en pantalla es un espacio abierto que nos invita a entrar en ella para explorarla hasta en el más mínimo detalle y dejarse llevar por las sensaciones que procura. Por eso, en todo proceso de localización de videojuegos, el traductor debería tener voz y voto a la hora de elegir cada imagen que conformará el mundo que el jugador de la lengua y cultura de llegada tendrá que explorar a todo color. Un traductor no sólo «ve» los colores y las formas de una imagen, sino que al «mirar» la imagen percibe sus colores y sus formas de una manera muy determinada según la lengua, la cultura, el momento y el lugar del contexto comunicativo del videojuego editado en cada cultura de llegada (Yuste Frías, 2012a).

Aínda que hai moitos elementos e posibles aspectos que localizar nunha produción de ocio dixital, no presente artigo ímonos centrar exclusivamente nun deles: as portadas dos videoxogos. Debido á súa relevancia de cara ao consumidor, son o primeiro elemento que cómpre localizar ou, canto menos, o máis importante, xa que se tra-

ta da primeira toma de contacto do usuario potencial coa produción en cuestión. As manipulacións verbo-icónicas das portadas adoitan ofrecernos un amplo abano de manipulacións ideolóxicas na mesma caixa do xogo, de tal xeito que a sombra ideolóxica do xogo aparece antes de que o usuario se deixe envolver polo halo de virtualidade no que se mergulla durante a partida.

Contemplar la traducción desde un punto de vista global, que no totalizador, implica fijar la vista en lo que aparentemente está colocado en los márgenes del texto objeto de encargo de traducción, pero que tiene a veces tanta importancia como la propia traducción interlingüística del texto, porque es ahí donde se desvela la ideología (Garrido Vilariño, 2007: 52).

Un produto cunha portada que non estea ben localizada ao mercado de destino ou que non consiga transmitir adecuadamente a iconografía do xogo pode estar condenado ao fracaso comercial. A portada ten que transmitir dende unha primeira toma de contacto o que o usuario quere ver, xa que de non ser así o produto corre o risco de afastar aos xogadores e que estes non cheguen a descubrir nunca a aventura que ocultaba no seu interior, co cal o propio traballo de creación do xogo caería no esquecemento, por moi bo que puidese ser o produto.

2. Análise de portadas de videoxogos: o caso Ju-On

Os videoxogos están directamente relacionados, de xeito inevitable, cun epitexto visual que é a súa imaxe de cara ao consumidor. Referímonos ás portadas, un elemento paratextual, concretamente epitextual, que se converte na primeira toma de contacto do usuario ou do público co produto, que pode chegar a convencer de que é ese xogo e non outro o que se desexa ou ben provocar un rexeitamento ao non ser o que se busca. Non se pode negar que as portadas son un elemento crucial que, dende as baldas da tenda (é dicir, dende fóra do texto que se traduce), pode chamar ao usuario aínda que este descoñeza totalmente o produto que ten diante. As portadas presentan aos videoxogos, e emprego o verbo “presentar” no mesmo sentido que o fai Genette (1987). É dicir, fan posible a súa existencia no mundo editorial dos videoxogos. Sen elas, non

existirían os xogos. Sen paratexto non hai texto e sen paratradución non existe tradución. Tal é así que, no eido dos videoxogos, as empresas calculan que máis da metade das vendas internacionais obtéñense grazas ás portadas, estratexicamente colocadas nas baldas da tenda de xeito que saquen o máximo rendemento ás súas imaxes, potencien tanto como sexa posible as súas cores ou consigan transmitir unha mensaxe cuxo obxectivo último é atraer ao posible comprador. De feito, tal e como destacan os propios traballadores das principais tendas de videoxogos a nivel internacional (Game & Gamestop), moitas veces teñen que empregar complexas dinámicas de traballo para poder colocar todos os produtos das diferentes compañías, xa que todas elas teñen as súas esixencias e as súas tácticas particulares para destacar por riba da competencia. Deste xeito, os traballadores vense obrigados a tentar compracer a todos os implicados tanto como poidan, aínda cando en moitas ocasión o enfrontamento de intereses poida converter o seu traballo nun auténtico pesadelo. É lóxico, xa que, tal e como destacamos antes, a portada do xogo, situada no lugar adecuado, pode supoñer un impulso radical nas vendas. Vexamos un exemplo interdisciplinar onde a tradución intersemiótica é o máis importante, no cal destacaremos o férreo vínculo que existe entre o mercado dos videoxogos e o mundo do cine.

Para chegar a comprender totalmente o exemplo que queremos analizar, é preciso botar a vista atrás ata o ano 2002, data na cal se estreou no Xapón unha película de terror titulada *Ju-On (La Maldición* no mercado español). Tal e como se pode observar, a imaxe empregada non engana e mostra claramente o que se pode atopar no filme: un neno, o fantasmagórico protagonista da película, convértese no elemento fundamental e único da imaxe. A súa faciana azulada transmite a mensaxe sobrenatural e o fondo negro co que se confunden o seu cabelo e os seus ollos non fai máis que potenciar o terror que promete a produción. Os seus



ollos completamente negros (unha imaxe terrorífica que foi explotada en infinidade de ocasións por parte do mundo do cine), xunto cos toques vermellos que adornan o seu corpo e rodean as letras do título, conseguen combinarse á perfección para completar un acabado que fai patente o que o espectador vai atopar na película.

O éxito da primeira entrega propiciaría a rodaxe dunha segunda parte que, baixo o título de *Ju-On 2 (La Maldición 2)*, volvería levar o terror ás salas de cine no ano 2003. Tal e como se pode observar, a portada segue a estela iniciada pola cinta orixinal, respectando todos os mesmos elementos: onde antes tiñamos a un neno de pel azulada, agora temos a una muller nova con tons grises, nunha imaxe granulada que se fusiona co fondo negro e sobre a cal se presenta o logotipo do filme, o cal, unha vez máis, destaca a súa tipografía cun borde vermello. Conséguese así un acabado fantasmagórico que, unha vez máis, reflicte todo o que un amante do cine de terror pode esperar dun produto destas características. Pero non se limita a iso, senón que ademais, de xeito case casual, tamén asentaba a iconografía básica que se convertería na propia identidade visual da serie no Xapón.

No ano 2009 lanzaríanse no Xapón dúas novas entregas desta serie de terror. Non cabe dúbida de que os creadores tiñan a intención de explotar ao máximo o filón aproveitando o éxito internacional que acadara a serie pero, máis aló das intencións, conseguiron manter os sinais de identidade nas súas portadas, de tal xeito que os espectadores souberon recoñecer nun primeiro ollar que a película estaba relacionada co imaxinario da famosa franquía *Ju-On*. A primeira destas no-



vas entregas responde ao título de *Ju-On: Shiroy Rôjo*, aínda que o título é case que innecesario, xa que a imaxe transmite toda esta mensaxe. Se cadra por iso mesmo a imaxe ocupa máis espazo na portada e convértese nun elemento aínda máis importante ca antes, minimizando o impacto que producía o logotipo nas entregas previas. Literalmente, *Shiroy Rôjo* significa “a vella de branco” e, precisamente, iso é o que nos mostra a portada: unha señora de avanzada idade e aspecto fantasmagórico que, igual que nos casos anteriores, se funde coa escuridade do fondo para transmitir a mensaxe fundamental da franquía.

Do mesmo xeito, a outra película de 2009, *Ju-On: Kuroi Shôjo*, minimiza o impacto do texto para potenciar a mensaxe a través da imaxe. Literalmente, *Kuroi Shôjo* significa “a moza de negro”, e precisamente iso é o que se nos mostra na imaxe: unha moza tinxida de cores tan escuras que absorbe a propia escuridade do fondo, a cal tivo que ser atenuada a unha cor gris para evitar a imposibilidade de percibir a imaxe por parte do público. Estamos a falar de casos nos que o título e a película en si mesma se paratraducen nunha imaxe que recolle a simboloxía e a iconografía da franquía e os reflicte sobre o papel para transmitir o imaxinario de-sexado. Queda todo dito cunha soa imaxe: a mensaxe é comprensible e comunícase á perfección o xeito xaponés de vivir o terror a través desta franquía cinematográfica.

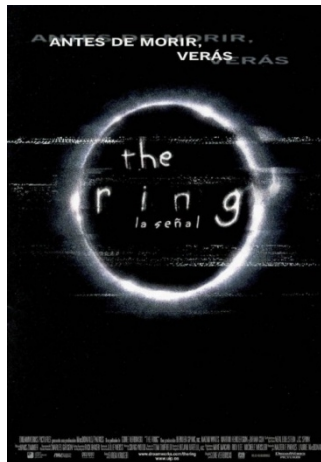
Tal e como dicíamos antes, esta é a recreación nipona do terror, a plasmación iconográfica dos temores tradicionais da cultura xaponesa. Como se podería plasmar esta mesma idea dentro doutra cultura, doutro entorno no que se vivise o terror dun xeito diferente? Non teríamos que agardar moito para descubri-lo, xa que os norteamericanos, xa no ano 2004, fixeron un *remake* da *Ju-On* orixinal baixo o título de *The Grudge* (literalmente, “O rancor”). A produción deste *remake* é moi curiosa, ou mellor dito, a paratradución da película xaponesa, do xeito de vivir o terror na cultura nipona, para



o mercado norteamericano. A película é idéntica en case todos os seus aspectos á orixinal, ata o punto de que chegou a contar co mesmo director, Takashi Shimizu. A obra está ambientada no Xapón, as pantasma son as mesmas, as situacións son idénticas... tan só hai dúas diferenzas fundamentais: en primeiro lugar, a protagonista agora é norteamericana (a actriz Sarah Michelle Gellar); en segundo lugar, a portada transmite unha mensaxe diferente. A pesares de manter o ton vermello no logotipo da película e a fusión da escuridade do fondo co elemento principal da imaxe, xa non é a faciana dunha pantasma a que se converte na protagonista da portada, senón que agora é un ollo terrorífico o que observa ao espectador, perdido baixo uns cabelos desaseados.



Este cambio podería non ser máis que unha simple anécdota, pero se investigamos un pouco na transtextualidade da inxente produción paratextual, é doado chegar a atopar evidentes similitudes coa portada doutra película xaponesa de 1998, *Ringu* (*The Ring* en inglés ou *El círculo* en español).



Na portada da película xaponesa (esquerda) podemos ver exactamente o mesmo que na portada norteamericana de *The Grudge*: un ollo terrorífico que observa ameazante ao espectador dende detrás duns cabelos desaseados, cun logotipo vermello e cunha escuridade predominante no resto da portada. Sen embargo, en *Ringu* ten sentido esta portada, xa que é a recreación dun elemento climático do filme, mentres que en *The Grudge* non significa nada dado que se trata, como moito, dunha sobretradución que se afasta completamente do obxectivo fundamental da película e da portada orixinal. Esta sobretradución antóllase un tanto incompreensible, xa que cando os norteamericanos fixeron o seu *remake* de *Ringu* (*The Ring*, *La señal* en español) en 2003, un ano antes da súa visión de *Ju-On*, eliminaron completamente ese ollo para ofrecer un círculo de luz branca como único elemento destacado dunha gran portada negra (dereita). Cales foron os motivos deste baile iconográfico de imaxes? Posiblemente, un simple afán de diferenciarse que xoga máis co impacto visual inmediato segundo as tendencias do momento, xa que tenta crear unha tendencia distinta á nipona e facer que as películas sexan máis autóctonas.

O éxito en Estados Unidos do *remake* de *Ju-On* propiciou, como non podería ser doutro xeito, o lanzamento de máis entregas nas que, canto menos, se mantivo unha certa fidelidade á iconografía propia que se asentara na primeira portada. Porén, pódese observar que, en vez de manterse estáticos, os norteamericanos plasmaron nestas portadas a evolución do cine, da cultura e mesmo da linguaxe ao longo dos anos. Por tanto, en *The Grudge 2* (2006) podemos ver que o elemento principal segue a ser un ollo, o cal curiosamente agora é

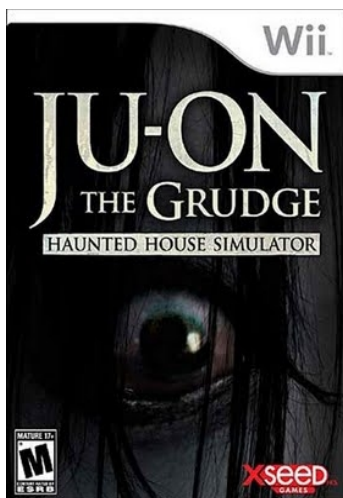


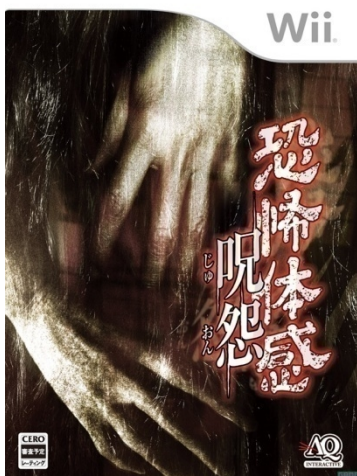
o do neno que debería ter sido o protagonista da portada da primeira película; pero agora a cámara está algo máis afastada e abandónase o negro a favor de tons máis brancos, grises e unha maior predominancia da cor vermella. Esta tendencia manteríase en *The Grudge 3* (2009), onde a cámara se afasta aínda máis e, aínda que o elemento

más destacado da portada segue a ser un ollo, agora pódense ver dúas pantasma (unha delas o famoso neno) e o negro fúsióname co vermello, unha cor que, practicamente, é a protagonista da imaxe. A pesares de ter dúas pantasma o ollo e a cor vermella seguen a ser os elementos fundamentais nos que o espectador centra a súa mirada.

Non é precisamente pouco habitual que unha película conte cunha adaptación xogable, do mesmo xeito que non son poucos os videoxogos que dan o salto á gran pantalla. Pero, dado que ambos medios son atemporais e perduran no tempo, é moi posible que pasen moitos anos entre unha e outra encarnación. O caso de *The Godfather* é un dos mellores exemplos que se poden atopar neste aspecto, xa que a novela orixinal de Mario Puzo, que data de 1969, trasladouse á gran pantalla en 1972 e chegaría a ser un videoxogo no ano 2006. Con tanta adaptación e tal diferenza de épocas, é importante prestar moita atención dende o punto de vista da tradución, e sobre todo da paratradución, para evitar cometer erros que poidan provocar o afastamento do produto ao coñecidores das obras orixinais, xa que son precisamente o público potencial ao que están enfocados estes novos produtos.

No ano 2009 chegaría a versión xogable de *Ju-On* para Nintendo Wii. O estudio de desenvolvemento Feelplus encargaría de trasladar e paratraducir a un mando de control o xeito de vivir o terror no Xapón. Como é lóxico, esta paratradución lévase a cabo xa na portada, que é o elemento clave a través do cal os usuarios recoñecen o produto tras terse asentado unha iconografía en un xeito de vivir a serie na cultura xaponesa. É importante neste punto des-





taçar a importancia no mundo dos videoxogos das distribuidoras, que son quen ten a última palabra sobre o modo no que se lanza un produto en cada mercado; a súa importancia neste aspecto é superior á do estudio de desenvolvemento ou á da produtora.

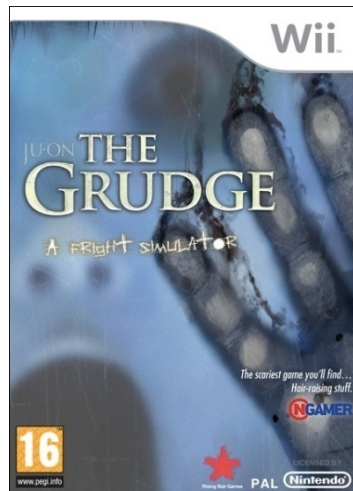
No Xapón, sería AQ Interactive a distribuidora responsable de *Kyofu Taikan: Ju-On*, literalmente «A sensación do medo: A maldición». A portada mantén unhas liñas moi similares ás das películas orixinais, aínda que algo diferentes, posiblemente para diferenciar

este produto das obras cinematográficas orixinais. A mesma tipografía vermella para as letras e mans fantasmagóricas que se perden entre o vermello e o negro que se expanden por toda a portada, converténdose nunha imaxe desconcertante e aterradora que pretende transmitir que estamos ante un xogo de terror fiel á franquía.

Ese mesmo ano 2009, XSeed Games se encargaría da distribución do xogo en Estados Unidos, baixo o extenso título de *Ju-On The Grudge: Haunted House Simulator* (literalmente: “A maldición. O rancor: simulador de casas enfeitizadas”). A portada é unha paratradución na que a propia distribuidora tivo moi en conta o xeito en que se comprendía e se vivía a serie en Estados Unidos, así que a adaptou ao territorio recorrendo ao elemento que se convertera en fundamental nos *remakes* cinematográficos: o ollo detrás duns cabelos descoidados, cunha predominancia total do negro e dos tons grises. Unha excelente adaptación á cultura e unha excelente paratradución do que significa a franquía en cada territorio.

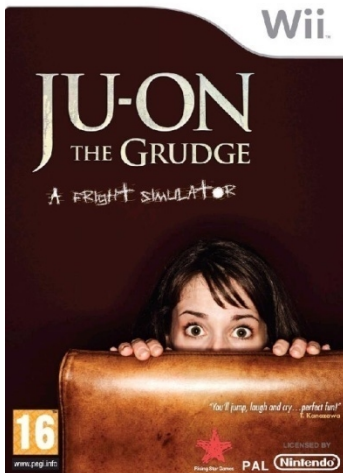
Pero agora chegamos a Europa, onde Rising Star Gams se encargaría da distribución de *Ju-On The Grudge: A Fright Simulator* (en España: *Ju-On La Maldición: Un simulador de miedo*). Tal e como se pode observar, a portada ignoraba de xeito notable a iconografía nipona e norteamericana da franquía, sen dúbida debido ao pouco calado que tiveron neste mercado ambas correntes cinematográficas. O que íamos a ter era unha portada que se centraba nos elementos fantasmagóricos, nos tons azuis e negros, nos que se xoga coa tinta para simular que a

pantasma (curiosamente, o neno da franquía) tenta escapar da portada pero está atrapado dentro do xogo. Unha imaxe moi simbólica e unha interesante paratradución que, curiosamente, non chegaría a ver a luz. O mundo dos videoxogos destaca sobre todo polo rápido que vai todo sempre. Un mes de diferenza é unha eternidade neste sector, sobre todo coa importancia de Internet e coa rapidez que calquera usuario pode acceder á información, o cal provoca que sexa imposible ocultar nada. Europa foi o último territorio ao que chegou o xogo e tanto a



prensa como o público do Xapón e de Estados Unidos xa criticaran duramente o produto, cuxa baixa calidade distaba moito dos mínimos que se lle deben esixir a unha produción destas características. Os portais de recompilación de notas internacionais presentaban medias demasiado baixas (39% en Metacritic, 40% en GameRankings), o cal provocou que Rising Star Games cambiase drasticamente a súa estratexia de mercado. O público potencial do xogo, os usuarios tradicionais de videoxogos, non ían adquirir un produto que xa sabían que non cumpría cuns requisitos mínimos de calidade. Precisamente por iso, por que non tentar levar o produto a un novo público que non coñece tan a fondo o sector, a esas Amparo Baró ou Luis Merlo da publicidade de Nintendo?

Aquí é onde a noción da paratradución xoga o seu papel máis importante. É nun espazo fóra do texto (a balda da tenda), o espazo epitextual por antonomasia do videoxogo, onde o produto é posto a proba. A tenda é o lugar de intercambio, o espazo físico onde se presenta o produto antes de tocalo e onde Rising Star Games levou a cabo unha paratradución excesiva para algúns, pero funcional para outros. Ao non ter unha cultura da franquía asentada en Europa, a idea era transmitir o mesmo que as portadas dos outros mercados: o medo. Porén, que mellor xeito de representar o medo que cunha rapaza asustada escondida detrás do sofá? E por se non quedaba claro que se trata dun xogo de medo, destacou tamén no título: *Ju-On La Maldición: Un simulador de miedo*. Están presentes os títulos das dúas vertentes cinematográficas para chegar así aos coñecedores de



calquera delas, pero tamén hai una clara referencia dobre ao terror que esconde o título no seu interior, para a mellor comprensión daqueles que descoñecen o xogo. Desaparecen as pantasma, o negro, o vermello e todo canto temos visto ata o de agora. Tan só unha rapaza escondida detrás dun sofá, que se converte nun claro vestixio das moi distintas culturas que se poden atopar segundo a rexión do mundo na que nos atopemos, así como os diferentes xeitos de comprender o terror en cada unha delas. Esta práctica de modificación das

imaxes frontais das portadas é moito máis habitual do que parece e son miles os exemplos que se poden atopar no mercado. De feito, hai un caso moi habitual que é o de que no Xapón as portadas contan con deseños artísticos creados por autores famosos do mundo do manga e do anime, pero que na súa adaptación aos mercados occidentais se modifican completamente para adaptarse mellor aos gustos do público receptor. Vexamos neste caso o exemplo de *Lost Odyssey* (2008), un xogo que foi desenvolvido pola compañía nipona Mistwalker co financiamento norteamericano de Microsoft Game Studios.



Portada japonesa



Portada norteamericana



Portada europea

Dentro do elenco de grandes nomes da industria que traballaron neste xogo, o deseño de personaxes correu a cargo de Takehiko Inoue, un

autor de manga moi coñecido en todo o mundo por obras como *Slam Dunk* ou *Vagabond*. Na versión xaponesa atopámonos na portada cunha coidada, fermosa e estilizada ilustración que representa ao personaxe principal da aventura, tal e como o imaxinara o seu propio creador. O seu estilo de debuxo característico e a firma ben visible favorecen a grande aceptación do produto por parte do público nipón, que lle ten moito cariño á obra deste *mangaka*. Porén, tal e como se pode observar, no salto a occidente elimínouse completamente esta creación para ofrecer unha versión que emprega gráficos tridimensionais do xogo para representar a algúns dos protagonistas da aventura. Poderíase dicir que este movemento era innecesario, xa que Inoue é o bastante coñecido en todo o mundo para que a súa ilustración fose fácil de recoñecer, pero tal e como funciona o mercado, a dinámica occidentalizadora implica, case de xeito inexorable, empregar imaxes tridimensionais para recrear os universos presentes no xogo, aínda cando se poida perder o lirismo que se tenta transmitir a través da imaxe ideada nun primeiro momento polo estudio de desenvolvemento. Tal é o grao de importancia que teñen as portadas e o impacto que estas poden ter no usuario ou no comprador potencial que ata os máis mínimos detalles son motivo de revisión, retoque e adaptación; en definitiva, de paratradución. En ocasións podemos ser testemuña de casos case enfermizos nos que as modificacións son tan mínimas que semellan case innecesarias. Pero estes cambios, por pequenos que sexan, nunca son aleatorios nin se fan á lixeira, senón que responden a un fondo estudo do mercado e do que o público receptor agarda ver ao chegar á tenda. Vexamos o exemplo de *Prinny 2* (2010):



Portada japonesa



Portada norteamericana

Nun primeiro ollar semella ser a mesma portada, pero o certo é que ten infinidade de detalles menores que fan notar, tal e como poden ser o cambio de posición do orco, da rapaza co dragón, da torta, da eliminación de parte do escenario ou mesmo o cambio de tamaño do sol. Os motivos que propiciaron estas modificacións menores son evidentes, sobre todo cando nos fixamos en que, así como para o público xaponés o protagonista forma parte dun todo, na versión norteamericana convértese no eixo central da portada, cun tamaño aumentado que o fai ocupar case todo o espazo (seguindo coa tendencia norteamericana de que o heroe ten que estar presente en todo momento na imaxe, lucindo unhas dimensións considerables).

El sentido del mensaje publicitario de un cartel y de una carátula de un DVD (o de un CD-ROM) varía en función de la lectura, interpretación y (para)traducción de todos los elementos visuales presentes en el papel en el que se ha estampado todas y cada una de las letras de la información verbal. El sentido de un cartel o una carátula no es jamás la suma de las palabras de la parte verbal, sino la totalidad orgánica de las mismas estructuradas en torno a la imagen de todo lo que acompaña, rodea, envuelve, prolonga, introduce y presenta a la parte verbal en cada cartel y en cada carátula (Yuste Frías, 2011: 68-69).

Tal e como se pode observar, a paratradución nos videoxogos non só se centra nos elementos particulares dos culturemas que poidan estar presentes dentro do propio produto en pantalla, senón que comeza fóra da propia pantalla, xa dende o elemento epitextual máis básico: as portadas. A imaxe da portada e o propio título convértense nun factor clave á hora de facer chegar o produto a un público determinado, ademais de ser por si mesmo un reclamo comercial. Por iso mesmo, as portadas non poden limitarse a ser unha reciclaxe da portada orixinal, senón que deben adaptarse a cada cultura e á forma de comprender cada tipo de produto segundo a rexión do mundo na que se pretenda comercializar. Sobre todo a día de hoxe, coa expansión do mercado dos videoxogos cara a franxas de idade que non son as tradicionais e

para as que a portada se converte, practicamente, no único factor que se ten en conta.

Conclusiones

Na localización de videoxogos son moitos os elementos que cómpre ter en conta, aínda que moitas veces só se lle presta atención aos elementos eminentemente textuais. Sen embargo, para que a complexa maquinaria dun videoxogo funcione, é preciso que todas as pezas cumpran a súa misión á perfección; por iso mesmo, ignorar os paratextos xa ten sido motivo de fracaso para títulos de calidade que, por mor dunha mala campaña de publicidade ou dunha portada non apropiada, acabou pasando desapercibido para o gran público. Neste artigo repasamos un epitexto como é a portada dun xogo, cuxa importancia é fundamental neste eido. A diferenza de, por exemplo, a tradución literaria (onde tamén se paratraducen as portadas para adaptalas aos diferentes mercados), un xogo non se pode abrir e botar unha ollada ao seu contido, a ver se a idea é atractiva ou se gusta o estilo de redacción. Cando un posible usuario vai á tenda, o primeiro e único contacto que ten co produto é a portada, que ten que ser o suficientemente atractiva para destacar entre os miles de títulos que se poden expor ao longo do ano. Estamos a falar de epitextos que teñen que destacar entre a competencia e, ao mesmo tempo, transmitir o espírito do xogo para que o usuario queira levalo para a casa e somerxerse no baño de imaxes que se lle quere ofrecer. Pasar por alto a importancia deste aspecto é un erro importante e, dende logo, non é nada recomendable que en moitas ocasións sexan os altos cargos, xente moi afastada do produto, os que determinen como se paratraducirán este tipo de paratextos co fin de chegar a un público ao que, en moitas ocasións, non coñecen tan ben. Como se comentaba ao comezo do artigo, non hai ninguén mellor que o propio localizador para verter a súa opinión sobre cómo afrontar esta adaptación cultural, xa que no seu traballo ten que somerxerse na produción e chegar a comprendela tan a fondo como os seus propios creadores. De feito, para facer un bo traballo ten que afrontar o proxecto coa mesma paixón que lle poñen os seus responsables orixinais. De non ser así, é moi posible que a produción perda parte da súa forza e desa paixón que destilaba o

original e non chegue a calar nun mercado que non soubo entender o que o produto en cuestión lle quería transmitir.

Referencias bibliográficas

- AGOST, R. 2005. «Competencia traductora y objetivos de aprendizaje: la cultura, punto de partida». En YUSTE FRÍAS & ÁLVAREZ LUGRÍS (eds.), p. 123-129. [Disponible en liña en: http://paratraduccion.com/docs/TyP1/010_RAC_Competencia.pdf].
- BERNAL, M. 2006. «On the Translation of Video Games». En *The Journal of Specialised Translation*, 6, p. 22-36. [Disponible en liña en: http://www.jostrans.org/issue06/art_bernal.php _ 28/02/2012].
- BERNAL, M. 2007. «Challenges in the Translation of Videogames». En *Tradumàtica*, 5, *La localització de videojocs*. [Disponible en liña en: <http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/articles/02/02art.htm> _ 28/02/2012].
- GARRIDO VILARIÑO, X. M. 2004. *Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de «Se questo è un uomo» de Primo Levi*. Vigo: Universidade de Vigo, Teses de doutoramento-Curso 2004-2005, [CD-ROM].
- _____. 2007. «Ideología y traducción: la paratraducción». En *Lenguas en contexto*, nº 4 – Outono 2007, p. 52-59.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, R. 2010. «La traducción, un factor clave». En *Meristation*. [Disponible en liña en: http://www.meristation.com/v3/des_articulo.php?id=cw4b519f8f7bae8&pic=GEN&idj=&idp=_ 19/10/2011].
- _____. 2011. «Spiderman: Shattered Translation?». En *Blog de Ramón Méndez*. [Disponible en liña en: <http://paratraduccion.com/rmendez/?p=12> _ 06/02/2014].
- _____. 2012. «Cuando los videojuegos son referentes culturales». En *Blog de Ramón Méndez*. [Disponible en liña en: <http://paratraduccion.com/rmendez/?p=95> _ 06/02/2014].

- _____. 2012. *Traducción & Paratraducción de videojuegos: textualidad y paratextualidad en la traducción audiovisual y multimedia*. Vigo: Universidade de Vigo, Tese de doutoramento inédita.
- _____. 2012. «Un día en la vida de un traductor de videojuegos». En *Mundogamers*. [Disponible en liña en: http://www.-mundogamers.com/articulo-un_dia_en_la_vida_de_un_traductor_de_videojuegos-pc.89.html _04/11/2012].
- _____. 2012. «Traducir videoxogos dende a paratradución». En *Viceversa*. Vol. 17-18, p. 141-158.
- _____. 2013. «Localización de videojuegos: necesidades y posibilidades de la traducción del siglo XXI». En MONTERO DOMÍNGUEZ, X. (ed.), *Traducción para la comunicación internacional*. Granada: Editorial Comares. p. 57-70.
- PYM, A. 2003. «Redifining Translation Competence in an Electronic Age». En *Meta*, 48, p. 481-497.
- _____. 2004. *The Moving Text. Translation, Locallization, and Distribution*. Ámsterdam: Rodopi.
- YUSTE FRÍAS, J. 2006. «La pareja texto/imagen en la traducción de libros infantiles». En LUNA ALONSO, A. & MONTERO KÜPPER, S. (eds.) *Tradución e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2, p. 267-276. [Disponible en liña en: <http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2006b.pdf> _ e <http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/prueba-libros/48-libros/116-traducion-e-politica-editorial-de-literatura-infantil-e-xuvenil.html>].
- _____. 2009. *Traducción Intersemiótica. Parte I: La traducción de la pareja texto_imagen*. [PDF da materia do curso de doutoramento]. Vigo: Mestrado de doutoramento T&P.
- _____. 2011. «Traducir para la pantalla: el traductor entre el texto y la imagen». En DI GIOVANNI, E. (ed.) *Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New

York, Oxford, Wien: Peter Lang, p. 57-88. [Información disponible en línea en:

<http://www.joseyustefrias.com/index.php/publicaciones/capitulos-de-libro/216-traducir-para-la-pantalla.html>].

_____. 2012a. «Fun for All 1: Videojuegos y paratraducción. Video Game's Translation and Paratranslation». En *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*. [Disponible en línea en: <http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-1.html> _ 23/03/2012].

_____. 2012b. «Fun for All 2: La imagen en traducción. Video Game's Translation and Paratranslation». En *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*. [Disponible en línea en: <http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-2.html> _ 26/03/2012].

_____. 2012c. «Fun for All 3: "Dentro" y "delante" de la imagen. Video Game's Translation and Paratranslation». En *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*. [Disponible en línea en: <http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-3.html> _ 27/03/2012].

_____. 2012d. «Fun for All 4: Habitar la imagen para-traducir videojuegos. Video Game's Translation and Paratranslation». En *Blog de Yuste. On y sème à tout vent*. [Disponible en línea en:

<http://www.joseyustefrias.com/index.php/blog/item/fun-for-all-4.html> _ 28/03/2012].

PARATRADUÇÃO JURÍDICA ENTRE O PORTUGUÊS E O ESPAÑHOL: O SISTEMA JUDICIÁRIO E ADMINISTRATIVO BRASILEIRO.

Elisabete Ares Licer
Universidade de Vigo
eareslicer@gmail.com

[Recibido 15/09/2014; aceptado 05/10/2014]

Resumo

Este trabalho consiste numa proposta de organização e classificação do sistema judiciário e administrativo brasileiro para a realização de uma posterior comparação com os sistemas equivalentes do espanhol e do português da Europa que sirva como base de consulta para o tradutor profissional desta especialidade. A partir de uma divisão do sistema judiciário e administrativo de cada Estado em três elementos consistente em organismos judiciários, agentes e documentos, estabelecem-se as funções, competências e territórios correspondentes. Uma vez obtida esta categorização, aplica-se a metodologia de equivalências da terminologia jurídica e administrativa baseada no conceito de tradução e paratradução elaborado pelo grupo de pesquisa Tradução e Paratradução (T&P) da Universidade de Vigo. Estes três sistemas judiciários e administrativos partem de uma mesma origem enquanto ao seu ordenamento jurídico, basicamente o sistema jurídico romano-germânico compilado em códigos, em oposição ao da *common law* que se desenvolve por decisões dos tribunais. Por outro lado, no transcurso da história legislativa, judiciária e executiva dos Estados brasileiro, espanhol e português

respectivamente esses códigos foram-se adaptando em base a um direito consuetudinário, do qual surgem figuras jurídicas exclusivas em cada ordenamento jurídico. É a partir deste momento que o tradutor necessita estabelecer a função de cada elemento dentro de um determinado sistema para depois elaborar a equivalência entre sistemas, tendo em conta que não é o mesmo a equivalência judiciária do que a equivalência linguística.

Palavras-chave: linguagem jurídica, sistema jurídico/administrativo brasileiro, tradução, paratradução.

Abstract

This work proposes organising and classifying the Brazilian legal and administrative system, which will then be compared to the equivalent Spanish and Portuguese systems in Europe. The results of said comparison will become a knowledge base for translators who specialise in this field. The legal and administrative system of each country will be divided into three elements: legal bodies, the legal profession and legal documents. The duties, powers and jurisdiction of each element will then be established. Once the systems are categorised, equivalence methodology for legal and administrative terminology will be applied based on the concept of translation and paratranslation expounded by the Translation and Paratranslation (T&P) research group at the Universidade de Vigo. These three legal and administrative systems share a common root: a Romano-Germanic code-based legal system, as against the common law system of precedent. However, throughout the legislative, legal and executive history of Brazil, Spain and Portugal, these codes have changed according to customary law. Translators must therefore define the role of each element within a given system so that they can determine the equivalence between the systems. Note that legal equivalence is not the same as linguistic equivalence.

Keywords: legal language, Brazilian legal/administrative system, translation, paratranslation.

1. Introdução

A tradução de textos de âmbitos específicos até épocas recentes acostumava ser realizada por profissionais com formação acadêmica nesses campos, porém, na maioria dos casos, carentes de algum tipo de especialização em linguística ou, menos ainda, sem estudos de tradução, entre outros motivos, à causa mesmo da sua inexistência. Os conhecimentos deste tipo de profissionais tornavam prescindível uma laboriosa pesquisa do entorno paratextual do campo no que realizavam o seu labor de tradução, contudo não era inabitual o feito de que impregnassem a língua de construções alheias à sua norma por influência da língua de partida, estrangeirismos léxicos desnecessários e ambiguidades conotativas que tornavam os textos de compreensão opaca ao cidadão não especializado. A opacidade de um texto técnico é uma característica inerente, porém, quando tratamos de especialidades jurídicas e administrativas que têm transcendência de enorme importância sobre a vida das pessoas físicas e jurídicas, esta obscuridade torna-se um obstáculo a ser eliminado ou, pelo menos, minimizado.

O tradutor judiciário dá início à sua “ação” de tradução, a partir da leitura do documento que já registrou um ato ou um feito por uma autoridade da língua de partida ante outra autoridade dessa mesma língua. O tradutor jurídico é a ponte para que esse documento seja apresentado ante uma autoridade da língua de chegada cumprindo os objetivos marcados pela pessoa, física ou jurídica, atingida pelo lavrado nesse registro documental. Consequentemente, as suas necessidades sobre as ações jurídicas e administrativas são diferentes, já que necessita conhecer de forma exata o que estava no entorno desse registro escrito no seu sistema de partida, seja em forma impressa ou digitalizada. Com esta exposição, torna-se evidente a necessidade de sistematizar os órgãos do sistema jurídico e administrativo dos países que pertencem à competência linguística do tradutor desta especialidade e que será tratada com mais detalhe no parágrafo sobre os critérios de ordenação do corpus.

2. Justificação da pesquisa

Contudo, esta apresentação do sistema judiciário e administrativo brasileiro não teria sentido num trabalho de tradução se não

seguisse uma base teórica específica para a sua aplicação neste âmbito. Esta base teórica é a que dá título a este trabalho, a paratradução. Tal conceito, apesar de ter surgido sobre a definição de paratexto literário de Genette, com umas dimensões pragmáticas diferenciadas das que giram entorno dos textos jurídicos, considera-se perfeitamente aplicável neste âmbito. Ainda que o tradutor jurídico possui uma margem reduzida de manipulação sobre o texto, por certo, não muito diferente do tradutor literário, “a cultura dominante é a que escolhe o discurso que se deve expandir” (Garrido, 2003-04: 37). No âmbito jurídico e administrativo o fato de que haja ou não determinados convênios entre países, do tipo de documentação que se exija aos cidadãos em circulação para estabelecer uma atividade em outro país e a adaptação de um sistema em outro, o fato de que se exija um documento com tradução juramentada ou não e as mudanças produzidas nesses requisitos legais conforme os diferentes períodos políticos e econômicos, tudo isso reflete umas “estratégias de traducción, nas normas e nos discursos que xestionan” a cultura dominante (Garrido, 2003-04: 37). No âmbito jurídico e administrativo os grupos de poder representados através dos cargos legislativos e executivos das sociedades democráticas decidem os processos que devem ser requisitados para cada tipo de atividade civil e econômica em trânsito internacional. Então, o conceito de paratradução além de ser a base teórica deste artigo também é o próprio resultado, pois quando o tradutor reordena um sistema jurídico desde as suas necessidades contrastivas entre sistemas, está reinterpretando o peritexto e o epitexto jurídico de partida, está realizando o ato de paratradução. Esta elaboração paratradutora tem como resultado este projeto que pretende ser um registro de organismos e documentos que facilitem as consultas do profissional da tradução para a realização de equivalências. Neste artigo apresentaremos um resumo desse labor de classificação, neste caso do sistema judiciário e administrativo brasileiro.

O ponto de partida deste trabalho é a escassez de materiais que ajudem o tradutor à hora de trabalhar com textos jurídicos e administrativos. Um termo ou expressão pode enlaçar o documento com determinados processos, procedimentos ou referir-se a instituições que é necessário conhecer previamente para a correta interpretação do seu conteúdo. No entanto, há um oco nesse campo, fal-

tam estudos e publicações que sistematizem e comparem os sistemas judiciários e administrativos do espanhol e os do português.

Outro fator a ter em consideração é a mudança dentro de um mesmo sistema judiciário e administrativo sob as diferentes alterações que ocorrem ao longo da sua história. O que indica a necessidade do conhecimento por parte do profissional da tradução das diferentes etapas destes sistemas, pelo menos dentro de certo período de tempo, já que às suas mãos frequentemente chegarão documentos que pertencerão às etapas prévias às leis vigentes no momento de recepção do projeto de tradução. Assim sendo, o tradutor deve ter consciência da criação ou desaparecimento de órgãos judiciais e administrativos do sistema de partida, de procedimentos que antes eram obrigatórios e que já não o são, de outros que passam a sê-lo, etc. Um aspecto importante no Brasil em relação ao que se refere ao registro de estados do cidadão estaria relacionado com a falta de gratuidade até o ano 1996 dos serviços de registro civil. Com pouco que se conheça a realidade brasileira, é fácil concluir, e isso é um fato, que muitos dos seus indivíduos, à causa das limitações econômicas e estruturais, não estariam devidamente registrados nos correspondentes cartórios no ato do seu nascimento ou óbito, assim como situações de usucapião bastante comuns na habitação brasileira e a ter em conta na hora de adquirir imóveis rurais ou fora das jurisdições das grandes capitais e dos seus bairros bem urbanizados, seriam alguns exemplos.

A finalidade deste trabalho consiste, partindo das carências observadas e sofridas durante a realização de traduções especializadas, na criação de um corpus de três sistemas judiciários e administrativos –brasileiro, português e espanhol- para o estabelecimento de equivalências documentais e terminológicas.

3. Metodologia para a criação do corpus

A orientação para a elaboração deste corpus segue a classificação do professor, Garrido Vilariño (2013: 120-121), estabelecida em jurisdições, agentes e tipologia documental, que aqui é designado como documentos. A escolha desta classificação deve-se à sua confluência com o trabalho realizado por todo tradutor desta especialidade para obter uma solução de tradução. Ampliando o que foi dito

no parágrafo anterior, a criação deste corpus tem a pretensão de estabelecer equivalências de função, competência e território nos três elementos citados –jurisdições, agentes e documentos– entre os três sistemas jurídicos e administrativos.

Na realidade, esta pesquisa não está centrada no texto jurídico e administrativo, mas no paratexto da tradução. Em outras palavras, estamos proporcionando equivalências entre sistemas que não é outra coisa que um autêntico trabalho de paratradução, labor prévia à tradução entendida como operação intralinguística. As notas do/da tradutor/a são peritextos produzidos pelo próprio tradutor enquanto está traduzindo um termo que, ainda que tenha certa equivalência no nível jurídico-administrativo, o termo escolhido de chegada pode não recolher todos os matizes do sistema de partida. Vejamos o exemplo com o termo *desembargador*: “Direito processual. 1. Magistrado que integra os Tribunais de Justiça dos Estados. 2. Magistrado dos Tribunais Regionais Federais” (Diniz, 2011: 195). Estaria perfeitamente refletido em espanhol como *magistrado* ou *juez*? Seríamos capazes de distinguir, com qualquer uma das soluções, sem uma nota do tradutor, se se refere ao órgão estadual ou ao Federal? E saberíamos distinguir, no caso hipotético da escolha pelo termo *juez* para o Tribunal de Justiça, se estamos nos referindo ao tribunal ou à vara?

3.1. Corpus

O título do trabalho reflete a minha ideia de organizar o sistema judiciário e administrativo brasileiro, português e espanhol desde uma perspectiva do tradutor para uma posterior elaboração de equivalências de léxico especializado jurídico-administrativo. Isto porque, durante os meus trabalhos de tradução especializada, tornou-se evidente a necessidade de contar com um conhecimento global das suas principais instituições e as suas correspondentes hierarquias, agentes e documentação para a correta interpretação do documento e do seu texto.

Como observaremos a seguir, uma parte desta sistematização já foi realizada por algum coletivo de outra especialidade alheia à judicial e administrativa. No entanto, a particularidade de orientar esta organização desde as necessidades e a perspectiva de um tra-

dutor está justificada pela finalidade da elaboração das equivalências léxicas especializadas jurídico-administrativas e documentais entre os diferentes sistemas.

No início da pesquisa, nenhuma das fontes brasileiras prevaleceu sobre a outra, senão que foram complementárias. Contudo, conforme as obras foram sendo incorporadas ao fundo de pesquisa do trabalho, quatro delas serão as escolhidas como base para a sua redação:

- Os dois guias para os jornalistas *Ação e Sentença* e *Noções de Direito*. O primeiro é uma publicação da Justiça Federal de Primeiro Grau em São Paulo e o segundo publicado pelo Tribunal Regional Federal da 3ª região judiciária que abrange os estados de São Paulo e do Mato Grosso do sul;
- O *Manual de padronização de textos do Superior Tribunal de Justiça*;
- O *Judiciário ao alcance de todos. Noções básicas de jurídicos*, publicação da Associação dos Magistrados Brasileiros.

Como podemos observar, os títulos de três destas obras são reveladores do seu objetivo e do público alvo: apresentar de uma forma resumida e com um vocabulário mais digerível o sistema judiciário e administrativo para um público leigo em direito. O *Manual de Padronização de Textos do Superior Tribunal de Justiça* apresenta um elenco de documentação administrativa que foi a base para a lista fornecida neste trabalho, além de conter um glossário jurídico, indicações para a redação de documentos e uma extensa bibliografia que foram uma importante referência utilizada por esta autora. Enquanto que a base para a lista dos procedimentos judiciais foi retirada do guia *Ação e Sentença*.

As duas primeiras obras mencionadas são complementárias, já que o seu texto coincide em alguns capítulos. O livro titulado *Noções de Direito* consta de 290 páginas, contudo o seu ano de publicação é o 2004. Esta data é relevante para o sistema jurídico brasileiro, porque nesse ano houve uma série de emendas constitucionais que modificaram alguns artigos da Constituição Federal referidos ao sistema judiciário brasileiro. Por isso, o livro com o título *Ação e Sentença*, apesar de ser uma obra de menor extensão, já que consta de 96 páginas, seria uma atualização do anterior por ter sido publicado no ano 2010.

Obviamente, estas obras não foram as únicas fontes utilizadas como consulta. Muitos conceitos, definições de instituições e as suas estruturas, hierarquias institucionais, etc. tiveram que ser completados com outras referências. Com uma simples olhada que se dedique à bibliografia deste artigo, podemos comprovar a sua ampliação: em total são 46 referências entre obras impressas e sítios consultados na rede internet. Destas 46 referências, 37 são fontes brasileiras, das que 8 estão em suporte impresso e 1 em suporte eletrônico. Por obras impressas, aqui também são considerados os arquivos em formato PDF recolhidos da rede tais como a publicação da Associação de Magistrados Brasileiros e o *Manual de padronização de textos do Superior Tribunal de Justiça*.

4. O poder judiciário

O Poder Judiciário no Código Supremo está presente no Título IV “Da organização dos Poderes”, Capítulo III “Do Poder Judiciário” nos artigos 92 a 126 no texto da Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil da Presidência da República, doravante CCPR, nos que se estabelecem os seus órgãos e territórios de atuação, entre outros itens, e no Capítulo IV “Das Funções Essenciais à Justiça”, nos que se incluem órgãos não pertencentes ao Judiciário, porém com atuações específicas e imprescindíveis para o funcionamento deste Poder da União.

Antes de prosseguir com a apresentação e as atribuições dos órgãos do Judiciário brasileiro, convém esclarecer o significado do termo União, por pertencer ao âmbito do direito constitucional e pela sua importância dentro de um Estado federativo:

- a) Pessoa jurídica de direito público interno da Administração direta, dotada de poder central, autonomia no âmbito interno do país e soberania na ordem internacional, na qual representa o Brasil; b) Federação brasileira, c) Estado brasileiro; d) nação em suas relações com os Estados federados que a compõem; e) Organização política dos poderes nacionais. (Diniz, 2011: 577.)

Retomando a exposição sobre o Judiciário brasileiro, há órgãos que funcionam no âmbito da União e outros no âmbito dos estados, incluindo nestes o Distrito Federal, onde está situada a capital do país (Brasília) e Territórios.

No âmbito da União, o Poder Judiciário conta com uma primeira divisão:

Justiça Federal ou Justiça Comum;

Justiça Especializada ou Especial.

Na Justiça Federal estão incluídos os Juizados Especiais Federais, Cíveis e Criminais que tratam de pequenas causas com um critério de agilidade nos processos e proximidade ao cidadão. A Justiça Especializada conta com a jurisdição dos tribunais de Trabalho, Eleitoral e o Militar.

A organização da Justiça Estadual cabe a cada um dos 26 estados brasileiros e do Distrito Federal. As suas funções são exercidas através dos Tribunais de Justiça e dos juízes de Direito. Os assuntos da sua competência são residuais, na medida em que lhe compete a apreciação e o julgamento de qualquer causa que não esteja sujeita à competência de outro órgão jurisdicional (Justiça Federal, do Trabalho e Eleitoral), o que representa a maior parte dos litígios cotidianos. Os Juizados Especiais Cíveis e Criminais que integram a Justiça estadual, conhecidos tradicionalmente como Juizados de Pequenas Causas ou pela sua abreviatura JPC, têm uma função similar aos Juizados Especiais Federais. O seu papel é o de facilitar o acesso à Justiça daquelas causas que antes eram excluídas do sistema tradicional pelo seu pequeno valor econômico.

4.1. Os processos e o seu caminho

Como regra, os processos são distribuídos aos órgãos de primeira instância, as varas, podendo chegar, por meio de recurso ou apelação, aos Tribunais Regionais Federais ou aos Tribunais de Justiça Estaduais de segunda instância e, por via de recursos extraordinários, até o Superior Tribunal de Justiça ou ao Supremo Tribunal Federal, nos casos de disputas judiciais em questões constitucionais. Há ações que se podem originar na segunda instância e até nas Cortes Superiores como os processos criminais contra autoridades com prerrogativa de foro. Autoridades como os parlamentares

federais, ministros de estado, o presidente da República, entre outras, têm a prerrogativa de serem julgados pelo Supremo Tribunal Federal quando processados por infrações penais comuns, enquanto que o Superior Tribunal de Justiça é a instância competente para julgar governadores e aos Tribunais de Justiça Estaduais cabe julgar os prefeitos.

5. Órgãos

5.1. Jurisdicionais

As Disposições Gerais estão expostas em oito artigos, do 92 ao 100, da Constituição Federal (CCPR), nos que constam os órgãos e cargos, questões administrativas e orçamentárias, de eleição e concurso de cargos, entre outros. No art. 92 especificam-se os seguintes órgãos do Poder Judiciário que, com a Emenda Constitucional n.º 45, de 2004, teve o acréscimo do Conselho Nacional de Justiça, doravante CNJ:

- I.O Supremo Tribunal Federal;
- I-A O Conselho Nacional de Justiça;
- II.O Superior Tribunal de Justiça;
- III.Os Tribunais Regionais Federais e Juízes Federais;
- IV.Os Tribunais e Juízes de Trabalho;
- V.Os Tribunais e Juízes Eleitorais;
- VI.Os Tribunais e Juízes Militares;
- Os Tribunais e Juízes dos Estados e do Distrito Federal e Territórios.

Nos parágrafos posteriores apresentaremos os agentes, competências, território e procedimentos de cada órgão do Judiciário brasileiro. Manter-se-á a ordem de hierarquia estabelecida no Art.92 (CCPR).

5.1.1.Supremo Tribunal Federal

Os artigos 101 a 103 da Seção II (CCPR) referem-se ao órgão máximo do Judiciário brasileiro que “tem como competência primordial a defesa da Constituição Federal” (AMB, 2007: 17). O art. 92, primeiro artigo da Constituição Federal que estabelece so-

bre o Poder Judiciário, no seu § 2º define a jurisdição do Supremo Tribunal Federal: “§ 2º O Supremo Tribunal Federal e os Tribunais Superiores têm jurisdição em todo o território nacional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 45, de 2004).” (CCPR).

5.1.2. Conselho Nacional de Justiça

Este é o órgão mais representativo da reforma do Judiciário estabelecida pela Emenda Constitucional n.º 45 com data de publicação no Diário Oficial da União de 31 de dezembro de 2004, identificado também pela sua abreviatura CNJ.

Segundo a AMB, as funções do CNJ são “Em linhas gerais, a fiscalização da gestão administrativa e financeira dos tribunais e o controle da atuação e da conduta dos magistrados, com competência inclusive para propor punições previstas na legislação”. (AMB, 2007: 41)

O CNJ desenvolve e coordena vários programas de âmbito nacional em áreas da Gestão Institucional, Meio Ambiente, Direitos Humanos e Tecnologia. Alguns destes programas estariam representados em leis como a Lei Maria da Penha que regula ações contra a violência às mulheres por razões de gênero.

5.1.3. Superior Tribunal de Justiça

É o órgão superior da Justiça Federal, também conhecida como Justiça Comum em oposição à Justiça Especializada que engloba os Tribunais de Trabalho, Eleitoral e Militar, representado também pela sua abreviatura STJ. “Ao Superior Tribunal de Justiça cabe cuidar do Direito nacional infraconstitucional, a partir de decisões dos Tribunais Regionais Federais e dos Tribunais de Justiça dos Estados e do Distrito Federal”. (AMB, 2007: 17) A atribuição principal do STJ é garantir a aplicação das leis federais e manter a uniformidade da sua interpretação.

5.1.4. Tribunais Regionais Federais e Juízes Federais

No art. 106 (CCPR) são estabelecidos os órgãos da Justiça Federal de primeira e segunda instância:

Tribunais Regionais Federais (segunda instância);
Juizes Federais (primeira instância).

5.1.4.1. Tribunais Regionais Federais

A sua vigência iniciou-se a partir de 30 de março de 1989, em substituição ao extinto Tribunal Federal de Recursos. Nos arts. 107 e 108 da Constituição Federal (Casa Civil da Presidência da República) estabelecem-se a composição e as competências dos Tribunais Regionais Federais, doravante TRFs.

Estes organismos, com competência na primeira instância federal, têm a sua formação e adaptações diretamente relacionadas com a proclamação da República no Brasil e as posteriores Constituições. Em 1889 o Decreto nº1, de 15 de novembro, transforma as províncias em Estados integrantes da federação brasileira, o que possibilitou a organização do Poder Judiciário nos âmbitos federal e estadual.

A Justiça Federal foi instaurada oficialmente com a Constituição Provisória através do Decreto 510, de 22/06/1890. A sua composição era a seguinte:

- Supremo Tribunal Federal;
- Juizes Federais, também conhecidos como Juizes de Seção.

As seções judiciárias estavam formadas por cada Estado e o Distrito Federal, que naquela época era a cidade do Rio de Janeiro, ou seja, desde 1897 até 1960, ano que se transferiu a capital para Brasília. As seções judiciárias estavam compostas por:

- Um juiz federal;
- Um juiz substituto.

Estes cargos eram inamovíveis, no que o primeiro era vitalício e o segundo eleito para um mandato de seis anos, sendo nomeados pelo presidente da República.

A Constituição de 1891 foi inovadora ao contar na sua redação com a previsão da criação dos Tribunais Federais e a Lei nº 221, de 20/11/1894, organizou a Justiça Federal, ampliando-a com a criação das seções judiciárias em circunscrições. Esta Lei foi regulamentada no Decreto nº 3.804, de 5/11/1898, contudo ainda não há uma menção expressa aos Tribunais Federais previstos na Constituição de 1891.

A Constituição de 1937 extinguiu a Justiça Federal que só vai ser restabelecida na Constituição de 1946 sem, porém, restabelecer a Justiça Federal de primeiro grau. Os processos de primeiro grau, que anteriormente eram competência dos Juízes Seccionais, são atribuídos aos Juízes de Direito.

O restabelecimento da Justiça Federal de primeira instância ocorre com o decreto do Ato Institucional nº2, de 27/10/1965. As seções judiciárias passam a ser constituídas por cada Estado ou Território e pelo Distrito Federal, que já é Brasília, com sede na respectiva capital de cada um. Os Juízes Federais são indicados pelo Supremo Tribunal Federal e nomeados pelo Presidente da República.

A atual estruturação em cinco regiões judiciárias do território brasileiro corresponde-se ao disposto na Lei nº 5.010, de 30/05/1966: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Leste e Sul.

Estas seções judiciárias seriam a base dos futuros Tribunais Regionais instaurados com a Constituição de 1988.

As competências dos TRFs estão definidas no art. 108 da Constituição Federal (CCPR) e dividem-se entre originárias e recursais. As primeiras, tanto do âmbito cível como criminal, são proferidas por um colegiado e as decisões tomadas recebem o nome de *acórdãos*. As segundas são causas cíveis e criminais decididas pelos juízes federais ou causas provenientes dos juízes estaduais, no exercício da sua competência federal excetuando a criminal, e serão julgadas por um desembargador federal.

Aos desembargadores federais, na segunda instância, compete o julgamento de recursos contra as decisões proferidas nas Seções Judiciárias vinculadas com cada TRF e, eventualmente, o julgamento de ações originárias, como as revisões criminais, os mandados de segurança e os *habeas-data* contra atos do próprio Tribunal ou de juiz federal e outras previstas no art. 108 da Constituição Federal.

Estes órgãos de segunda instância atuam nas cinco regiões jurisdicionais nas que se organiza a Justiça Federal no território brasileiro, o que dá como resultado cinco TRFs. Cada um conta com uma sede que se especificam a seguir:

TRF 1ª Região - Acre, Amapá, Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Piauí, Rondônia, Roraima e Tocantins. A sua sede localiza-se em Brasília.

TRF 2ª Região - Espírito Santo e Rio de Janeiro. A sua sede localiza-se na cidade do Rio de Janeiro.

TRF 3ª Região - Mato Grosso do Sul e São Paulo. A sua sede localiza-se na cidade de São Paulo.

TRF 4ª Região - Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. A sua sede localiza-se em Porto Alegre.

TRF 5ª Região - Alagoas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe. A sua sede localiza-se em Recife.

5.1.4.2. Juízes Federais

Os juízes federais atuam nas varas¹ federais que compõem as Seções Judiciárias localizadas nas capitais dos estados e no Distrito Federal. Estes órgãos de primeiro grau também se localizam no interior dos estados denominados varas únicas ou Subseções Judiciárias. As Seções Judiciárias, como já foi visto anteriormente, estão agrupadas em cinco regiões sob a jurisdição de cada um dos cinco Tribunais Regionais Federais. Todas as decisões de primeira instância são monocráticas sob a atuação dos juízes federais. Os seus agentes são os juízes federais e os servidores públicos, estes últimos admitidos por meio de concurso público.

No art.109 (CCPR) estabelecem-se as competências dos Juízes Federais, como as “ações nas que a União, as entidades autárquicas ou empresas públicas federais estejam envolvidas”. Alguns exemplos de entidades autárquicas são o Banco Central do Brasil ou o Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), enquanto que uma empresa pública federal seria a Caixa Econômica Federal (CEF).

Quando as ações não ultrapassarem o valor de 60 salários-mínimos podem ser propostas nos Juizados Especiais Federais que serão tratados no item 3.2.

A Justiça Federal de primeiro grau está dividida em seções judiciárias, uma no Distrito Federal e as restantes em cada Estado com a sua sede na respectiva capital. Essas seções são agrupadas

1 “Nome dado à circunscrição em que o juiz exerce sua jurisdição. É um órgão de primeira instância.” (PDJ, 2004: 360) Este órgão não é mencionado na Constituição Federal e, poucas vezes, nas obras consultadas. Quando é geral deve-se pôr em minúscula, se específico, em maiúscula.

em cinco regiões que se correspondem com cada um dos Tribunais Regionais Federais.

5.1.4.3. Tribunais e Juizes dos Estados e do Distrito Federal e Territórios

Cada Estado da federação tem a competência sobre a organização da sua Justiça sempre conforme o disposto na Constituição Federal. A estrutura geral da Justiça Estadual, para todos os Estados, consiste no Tribunal de Justiça como órgão superior e os juizes de primeira instância exercidos nas varas.

A Justiça estadual está constituída por:

Tribunais de Justiça Estaduais, cujos juizes denominam-se desembargadores;

Juizes de Direito: “magistrado togado, titular de comarca ou vara, com competência para administrar a justiça em primeira instância.” (Diniz, 2011:346).

A AMB define a competência da Justiça estadual como:

[...] de natureza subsidiária, na medida em que lhe compete a apreciação e o julgamento de qualquer causa que não esteja sujeita à competência de outro órgão jurisdicional (Justiça Federal, do Trabalho e Eleitoral), o que representa a maior parte dos litígios cotidianos. (AMB, 2007:15).

Quando as causas a conciliar, julgar e executar forem menores, não excedendo 40 salários-mínimos serão da competência dos Juizados Especiais Cíveis (serão tratados no item 3.2.2).

A Justiça estadual também tem competências sobre o âmbito militar para poder julgar e processar a policiais e bombeiros militares. Sob a proposta do Tribunal de Justiça, a lei de organização estadual poderá criar a Justiça Militar estadual em primeiro grau e os conselhos de Justiça em segundo. Se o efetivo da Polícia Militar for superior a vinte mil integrantes, poder-se-á criar o Tribunal de Justiça Militar dos estados.

Cada estado brasileiro e o Distrito Federal contam com o seu Tribunal de Justiça do Estado, o que dá como resultado 27 tribunais.

A Constituição Federal estabelece uma mobilidade descen-

tralizadora e itinerante nos arts. 125 e 126 e no parágrafo único com o objeto de cumprir os preceitos legais de sua competência em todo o território do estado ao que lhe corresponda.

5.2. Especiais

No mesmo nível que a Justiça Comum ou Federal, vista nos parágrafos anteriores, encontra-se a Justiça Especial com as suas três jurisdições: militar, trabalho e eleitoral.

O Tribunal Militar é o mais antigo tribunal superior do país, instaurado já durante o início da fase republicana, concretamente em 18 de julho de 1893, denominado então Supremo Tribunal Militar. Este órgão jurisdicional manteve-se em todas as repúblicas posteriores e também durante os períodos ditatoriais. Na época imperial anterior à República englobava a Justiça, já que o órgão supremo era o Conselho Supremo Militar e de Justiça. Com o início da República, os seus membros passaram a ser denominados ministros, uma vez que já não ostentam os cargos nobiliários da etapa imperial.

A Justiça do Trabalho e a Eleitoral são de criação muito mais recente, já entrado o século XX, coincidindo o ano de criação para ambas em 1932. Trata-se de uma etapa política modernizante da economia brasileira, comandada por Getúlio Vargas, a partir de 1930. Note-se que aqui denominamos Justiça, e não Tribunais Superiores, pois nos seus inícios estavam vinculados a outros órgãos. A Justiça de Trabalho fazia parte do executivo, neste caso o Ministério de Trabalho, Indústria e Comércio, e o seu organismo denominava-se Comissões Mistas de Conciliação. Enquanto à Justiça Eleitoral, este órgão teve uma presença intermitente na estrutura judiciária brasileira, já que na ditadura conhecida por Estado Novo, em 1937, foram abolidas as eleições e, conseqüentemente, extinguiram-se os partidos políticos e a Justiça Eleitoral. Só será restituída, durante a redemocratização do país, com a Constituição de 1946. Nesta mesma Carta Magna a Justiça do Trabalho será integrada, por primeira vez, ao Poder Judiciário brasileiro.

5.3. Agentes

Os órgãos especificados até este apartado são os estabeleci-

dos como constituintes próprios do Judiciário brasileiro no Título IV, Capítulo III da Constituição Federal (CCPR) entre os arts. 92 a 126. Contudo, no Capítulo IV, nos arts. 127 a 135 (CCPR) estabelecem-se as funções essenciais à Justiça de outros organismos que não pertencem ao Judiciário e que são os que se indicam a seguir:

- O Ministério Público;
- A Advocacia Pública;
- A Defensoria Pública.

Além destes órgãos presentes na Constituição de 1988 como essenciais para o funcionamento do Judiciário brasileiro, a publicação da Associação dos Magistrados Brasileiros consultada também inclui:

- A Advocacia Privada;
- Os Cartórios Extrajudiciais.

5.3.1. Ministério Público

Entre as instituições que não fazem parte do Poder Judiciário o Ministério Público, doravante MP, é a mais importante. A sua ausência nos processos causaria a sua nulidade. Os arts. 127 ao 130-A da Constituição Federal ordenam os seus agentes, competências e território.

Os representantes do Ministério Público têm diferentes denominações segundo atuem no âmbito federal ou estadual. O Ministério Público Estadual consta dos seguintes cargos:

- Promotor de Justiça: são os representantes do MP estadual e do Distrito Federal que atuam junto ao juiz de Direito;
- Procuradores de Justiça: são os membros do MP que oficiam junto aos tribunais de Justiça.

Se pertencerem ao Ministério Público da União, seus representantes serão designados genericamente de:

- Procuradores da República;
- Procuradores do Trabalho;
- Procuradores Eleitorais.

5.3.2. Especiais

Com o critério de aproximar a justiça ao cidadão, a Constituição Federal no seu art. 98 previa a criação dos juizados especiais, a partir de uma experiência prévia com êxito e que no seu início foi de âmbito estadual (ver o item abaixo 3.2.2. Juizados Especiais) no sul do país. Conforme o seu objetivo principal que é o de aproximar a população com poucos recursos econômicos ou excluída do sistema judiciário, estes organismos estarão regidos pelos princípios da oralidade, simplicidade, informalidade, economia processual e celeridade.

Há dois tipos de Juizados Especiais, segundo pertençam ao âmbito federal ou estadual: Juizados Especiais Federais, referenciados normalmente pela abreviatura JEFs, e Juizados Especiais. O acesso é gratuito, cessando a gratuidade em caso de recurso. Abrangem tanto o âmbito cível como o penal com limitações que veremos a seguir.

Os autores podem ser pessoas físicas ou microempresas. As pessoas jurídicas que não estiverem catalogadas como microempresas só podem ser rés.

De forma geral, a sua composição consiste num juiz togado ou juiz leigo, no caso dos estaduais (advogados com mais de cinco anos de práticas), os conciliadores (bacharéis em direito) e a Secretaria.

5.3.2.1. Juizados Especiais Federais

Com a Lei n. 10.259, de 12/07/2001, a Justiça Federal brasileira cria as unidades especiais chamadas Juizados Especiais Federais.

Os Juizados Especiais Federais abrangem tanto o âmbito cível como o penal. No primeiro caso, podem “processar, conciliar e julgar a maioria das causas da competência da Justiça Federal, exceção feita àquelas que versem sobre as matérias relacionadas no § 1º do artigo 3º da Lei 10.259, de 2001” (Juizados Especiais Federais da Justiça Federal, doravante JF-JFE). No segundo caso, a sua competência será relativa “às infrações de menor potencial ofensivo, ou seja, aos crimes a que a lei prescreva pena máxima não superior a dois anos ou multa” (JF-JFE). Se o valor da causa supera os 60 salários-mínimos, a ação não poderá ser proposta no JEF, pois já corresponderá à competência das varas federais comuns.

Há Juizados Especiais Federais nas cinco regiões judiciais do território brasileiro, correspondentes aos cinco Tribunais Regionais Federais.

Como consequência do objetivo de aproximar todo o cidadão ao judiciário, unido às características sociais e geográficas da sociedade brasileira, alguns JEFs como o da 1ª Região, que compreende os Estados do Acre, Amapá, Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Piauí, Rondônia, Roraima e Tocantins, apresentam uma versão itinerante para os habitantes de lugares inacessíveis. Na modalidade terrestre, pode ser tanto através de um local fixo como nas instalações da Câmara Municipal ou mesmo em carretas. Também contam com a modalidade fluvial para o atendimento da população ribeirinha.

5.3.2.2. Juizados Especiais

Estes agentes do Judiciário estadual surgiram por primeira vez no estado do Rio Grande do Sul, em concreto na comarca do Rio Grande, no ano de 1982 com o nome de Juizados de Pequenas Causas e pela sua abreviatura JPC. O êxito da experiência provocou a implantação em outras comarcas do estado e acabou por estender-se a outros estados do Brasil, através de Lei Federal no ano de 1995 (Lei 9.099/95).

Além do objetivo de aproximar a Justiça ao cidadão com poucos recursos econômicos ou em situação de inacessibilidade, também busca o acordo entre os envolvidos por conflito. Atuam no âmbito do cível e do penal.

No âmbito cível, trata de todas as causas abrangidas pelo processo sumário, processa ações que não superem o valor de 40 salários-mínimos, sendo que a partir de 20 salários-mínimos é preciso contratar um advogado.

No âmbito do criminal, só podem ser julgados delitos que tenham como pena máxima um ano, com o objetivo de privilegiar um acordo entre os envolvidos. Os tipos de delitos podem ser: agredir ou provocar ferimentos leves em alguém, crimes de trânsito, ameaças com intenção de amedrontar outra pessoa, praticar atos obscenos, violar ou destruir correspondência alheia.

O procedimento divide-se em três fases: a policial, a preliminar ou conciliatória e a de procedimento sumaríssimo. A autoridade policial lavra um termo que é encaminhado imediatamente ao

juizado sem realização prévia de inquérito. O representante do Ministério Público é o que formula a proposta da aplicação da pena e, no caso de falta de indício penal, arquivará as peças. Se na fase preliminar não se der a interrupção ou arquivamento, passa-se à etapa de procedimento sumaríssimo. Outra vez, o representante do Ministério Público será o responsável de oferecer a denúncia oral ou requerer remessa às varas comuns. Também poderá propor suspensão condicional do processo pelo prazo de dois a quatro anos.

5.3.2.3. Advocacia Pública

A Advocacia Pública está regulada nos arts. 131 e 132 da Constituição Federal. Há que destacar a diferente denominação sob a que aparece no texto e que nos pode levar à confusão, já que também se observa esta alternância em outras obras consultadas. Se bem é certo que esta alternância está presente em todas as línguas herdeiras do sistema judiciário romano-germânico, é necessário reconhecer com maior exatidão a que se deve esta alternância no contexto brasileiro, se a diferentes funções com diferentes agentes ou a modificações no texto da Constituição que estariam refletidos nas obras publicadas em diferentes períodos. Uma emenda constitucional com o número dezenove, aplicada dez anos após a promulgação da Constituição Federal, modifica o título da seção para Advocacia Pública. A denominação Advocacia-Geral da União continua presente no corpo do artigo somente para designar o órgão, doravante AGU.

A AGU é uma instituição de assessoramento jurídico ao Poder Executivo e de controle interno dos atos de administração. Não está vinculada a nenhum dos Três Poderes. Além das ações consultivas, também realiza atuações contenciosas que são realizadas através de:

- O Advogado-Geral da União representa a União perante o Supremo Tribunal Federal;
- O Procurador-Geral da União representa a União perante o Superior Tribunal de Justiça nas questões cíveis e trabalhista, e o Procurador-Geral da Fazenda Nacional, nas questões tributárias e fiscais;
- Os Procuradores Regionais representam a União junto à primeira instância nas capitais (Justiça Federal e Trabalhista);

- Os Procuradores Seccionais e Escritórios de Representação representam a União junto à primeira instância no interior.

5.3.2.4. Defensoria Pública

A Constituição Federal regula direitos e garantias fundamentais tanto no aspecto individual como no coletivo. No art. 5º, LXXIV, da Constituição Federal, impõe um dever ao Estado: “LXXIV- o Estado prestará assistência jurídica integral e gratuita aos que comprovarem insuficiência de recursos.” Já no art. 134, a Constituição Federal menciona este organismo, impondo-lhe a responsabilidade de atuação do exposto no art. 5º: “A Defensoria Pública é instituição essencial à função jurisdicional do Estado, incumbendo-lhe a orientação jurídica e a defesa, em todos os graus, dos necessitados, na forma do art.5º, LXXIV.” (CCPR)

Considera-se fundamental para o correto desempenho do seu labor a autonomia e a independência funcional. Contudo, a implantação desta instituição em todo o território brasileiro tem sido um processo lento tanto no nível estadual como federal. Até o ano de 1990 só havia Defensorias Públicas em sete estados brasileiros e a partir desse ano dez estados criam as suas defensorias. No ano 2000 outros oito estados incorporam este organismo e, as duas últimas de criação recente, em 2011 e 2012. Este processo é um reflexo de posturas em contra a validade funcional desta instituição por parte de alguns grupos sociais que, com o passo do tempo, acabou gerando manifestações públicas com a numerosa participação de diferentes instituições a favor da sua plena implantação.

A Defensoria Pública é a instituição com incumbência de prestar orientação e defesa jurídica gratuita, em todos os graus, aos cidadãos sem recursos econômicos para custear serviços particulares. Algumas das suas atividades são as seguintes causas de natureza civil: usucapião, família, sucessões, registro civil, regularização de loteamentos, terras, habitação e direitos do consumidor.

No aspecto penal, as atividades administrativas e de atendimento nas varas de execução penal.

A lenta e recente implantação desta instituição no sistema judiciário brasileiro reflete-se também na ausência absoluta da deno-

minação dos seus agentes tanto nos artigos específicos da Constituição Federal como nas obras consultadas: os advogados de ofício.

4.2.1. Advocacia Privada

Até aqui foram apresentadas todas as instituições e organismos judiciários brasileiros, ou a ele relacionados, com base na Constituição Federal de 1988 e posteriores Emendas, junto aos seus agentes e competências. Contudo, há organismos de caráter privado que não estão presentes nesses artigos constitucionais e que realizam funções imprescindíveis para o funcionamento do sistema judiciário.

O primeiro deles é a Advocacia Privada. Constitui uma forma de provimento judicial direcionado a uma parcela mais reduzida da população e exercida por advogados inscritos na Ordem de Advogados do Brasil, mais conhecida por OAB. É o instrumento judicial habitualmente usado pelos setores sociais aptos a arcar com os custos processuais. Qualquer pessoa ou instituição privada pode recorrer aos serviços dos advogados privados, mediante pagamento de honorários pré-estabelecidos.

A OAB é, junto com o Tribunal Superior Militar, uma das instituições mais antigas do Brasil relacionadas com o âmbito jurídico. O ano de 1843 é a data da sua criação com a aprovação do Estatuto do Instituto dos Advogados Brasileiros ainda dentro da etapa imperial. A sua criação com o perfil que ostenta na atualidade deve-se ao Decreto n. 19.408 de 18 de novembro de 1930.

Os advogados inscritos na OAB e os seus membros gozam de garantia de inviolabilidade. A Lei n. 8.906, de 4 de julho de 1994, “dispõe sobre o Estatuto da Advocacia e a Ordem dos Advogados do Brasil, disciplinando os requisitos e as condições para o exercício da profissão e tratando do papel institucional do órgão no cenário da organização jurídica brasileira”. (NDJ, 2003: 74).

Uma das suas obrigações deontológicas é a independência, já que o advogado não está subordinado ao juiz ou ao tribunal. O advogado é um profissional indispensável à administração da Justiça, sendo inviolável por seus atos e manifestações no exercício da profissão, nos termos firmados pela Lei n. 8.906, de 4 de julho de 1994, onde estão recolhidos os Estatutos da Advocacia e a Ordem dos Advogados do Brasil e estabelecidos os requisitos e as con-

dições para o exercício da profissão e do papel institucional do órgão no cenário da organização jurídica brasileira. (*apud* NDJ, 2003: 74)

A OAB está organizada de forma federativa. A sua principal finalidade é “a defesa da Constituição, da ordem jurídica do Estado democrático de direito, dos direitos humanos TRF 1ª Região - Acre, Amapá, Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Piauí, Rondônia, Roraima e Tocantins. A sua sede localiza-se em Brasília.

TRF 2ª Região - Espírito Santo e Rio de Janeiro. A sua sede localiza-se na cidade do Rio de Janeiro.

TRF 3ª Região - Mato Grosso do Sul e São Paulo. A sua sede localiza-se na cidade de São Paulo.

TRF 4ª Região - Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. A sua sede localiza-se em Porto Alegre.

TRF 5ª Região - Alagoas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe. A sua sede localiza-se em Recife.

e da justiça social e a luta pela rápida administração da justiça e pelo aperfeiçoamento da cultura e das instituições jurídicas”. (NDJ, 2003: 74)

Cartórios Extrajudiciais

Este seria o segundo organismo que presta importantes serviços de tipo jurídico sem pertencer ao Sistema Judiciário brasileiro. As suas funções são importantes por ser a de registro e publicidade, entre outros, aos atos referidos ao estado do cidadão,

Os cartórios ou serventias extrajudiciais compreendem os serviços notariais e de registro, e destinam-se a garantir publicidade, autenticidade, segurança e eficácia aos atos jurídicos. Os serviços notariais e de registro são exercidos em caráter privado, por delegação do poder público. (AMB, 2007:24)

Contudo, até 1996 estes serviços não eram gratuitos, ano no que se publicou a Lei n. 9.265, de 12 de fevereiro de 1996. Esta lei estabelece a gratuidade do registro de nascimento e de óbito e da expedição da primeira certidão, entre outras regulamentações.

Os serventuários extrajudiciais são:

- O Notário ou tabelião;
- O Oficial do registro ou registrador.

Estão dotados de fé pública, pela qual se delega o exercício da atividade notarial e registro. Pelos atos praticados em decorrência das funções atribuídas aos notários e registradores, fazem jus, a título de remuneração, aos emolumentos fixados na Lei de Custas do respectivo Estado da Federação, a serem pagas pelo interessado no ato. Os serventuários extrajudiciais não receberão vencimentos ou qualquer tipo de remuneração dos poderes públicos estaduais. São serviços notariais e de registro:

- Registro Civil de Pessoas Naturais: serventia onde são registrados atos de nascimento, óbito e casamento.
- Registro Civil das Pessoas Jurídicas: serventia destinada ao registro de atos como constituição de empresa, atas, entre outros documentos relacionados com a pessoa jurídica.
- Registro de Títulos e Documentos: serventia destinada ao registro de documentos em geral, tais como uma notificação ou um contrato de locação.
- Registro de Imóveis: serventia destinada ao assentamento de imóveis.
- Tabelionato de Notas: serventia que se destina à prática de atos como o reconhecimento de firma (assinatura), confecção de procurações públicas e escrituras, cessões de direito, etc.;
- Tabelionato de Protesto de Título: serventia destinada ao protesto de títulos vencidos e não pagos. (NDJ, 2007: 24-25)

5. Procedimentos Judiciais

A expressão utilizada para designar o conjunto de trâmites administrativos em castelhano é *procedimientos administrativos* enquanto que para os trâmites judiciais utiliza-se *procedimientos judiciales*.

Nas definições de caráter mais jurídico, torna-se difícil estabelecer a diferença entre um idioma e o outro, mesmo porque os

significados de um termo e outro no mesmo idioma são próximos e conferem certa dificuldade para discerni-los corretamente. Por exemplo, o termo *processo* coincide nos dois idiomas enquanto à sua aceção jurídica, porém a diferença está na aceção do âmbito da administração tal como está recolhido no Houaiss. Neste caso é no que coincide com a aceção do termo *procedimiento* em espanhol. A melhor forma para vislumbrar a diferença, seria na combinação com um adjetivo e o seu uso na língua como, por exemplo, o glossário de María del Pilar Sacristán Martín, no que podemos ler para o português *processo administrativo-fiscal* frente a *procedimiento administrativo-fiscal* em espanhol. Como conclusão, o termo para designar os diferentes trâmites administrativos em português é o de *processo* frente ao de *procedimientos administrativos* em espanhol.

Enquanto ao equivalente aos *procedimientos judiciales* compartilham a mesma forma com a expressão *procedimentos judiciais*.

Documentos

Os principais procedimentos judiciais são a consequência dos requerimentos de um autor ante o Poder Judiciário sobre uma pretensão, o que origina a ação. Dependendo do objetivo do autor da ação, esta pode ser civil pública, de execução, ordinária, penal pública ou privada, sumária ou rescisória; pode ser um mandado de segurança ou uma medida cautelar. Em contra das decisões tomadas pelo juiz estão os recursos, e as decisões derivadas pelos recursos são os acórdãos. A seguir, uma lista com os principais procedimentos:

- Petição inicial;
- Citação;
- Contestação;
- Provas;
- Sentenças;
- Recursos;
- Audiências;
- Inquéritos;
- Denúncias;
- Diligências;

- Liminares;
- Agravos;
- Queixa-crime;
- Embargos;
- Embargos de declaração;
- Apelações;
- *Habeas corpus*;
- Acórdão;
- Súmula;
- Súmula vinculante.

6. Processos Administrativos

Documentos

- Acordos de cooperação técnica;
- Atas;
- Atestados;
- Ato deliberativo;
- Certidão;
- Comunicado;
- Decisão: (v. despacho);
- Declaração;
- Despacho;
- Edital;
- Emenda regimental;
- Informação;
- Instrução normativa;
- Memorando;
- Ofício;
- Ordem de serviço;
- Orientação normativa;
- Parecer;
- Portaria;
- Relatório;

- Requerimento;
- Resolução;
- Termo de cooperação técnica (o mesmo que Acordo de cooperação técnica);
- Termo de homologação.

7. Conclusões

Uma vez que foram descritos todos os órgãos do sistema judiciário brasileiro, da mesma forma que os organismos que realizam funções no judiciário sem pertencerem a ele, estabeleceram-se duas listas de documentação jurídica e administrativa: uma pertencente ao âmbito exclusivamente judicial e outra ao administrativo.

Há um critério de apresentação diferente para as duas listas: os processos administrativos estão ordenados por ordem alfabética, enquanto que os procedimentos judiciais não seguem essa ordenação. Tal diferenciação deve-se ao fato de que estes últimos estão expostos conforme a ordem consecutiva exigida na sua apresentação judicial.

Através desta organização orientada a partir das necessidades de um profissional da tradução, foram surgindo termos que evidenciam processos internos da evolução do próprio sistema, da sociedade e da sua concomitância ou diferenciação com os outros sistemas com os que se deseja estabelecer equivalências e que são herdeiros de um sistema em comum. Alguns exemplos vistos neste trabalho seriam:

- Os contextos linguísticos ainda não fixados para alguns termos como no caso de *cível* e *civil* como fenômeno intralinguístico e que reflete certa especialização a favor do termo *cível* para o âmbito jurídico;
- A evidenciação de falsos cognatos entre o português e o espanhol na especialidade jurídica e administrativa como o de *autos* e *procedimentos*;
- As vacilações em denominações como o caso de *advocacia pública* e *advocacia geral da União*, neste caso um fenômeno paralelo a outros sistemas herdeiros do sistema jurídico e administrativo romano-germânico.

Estas amostras representam aspectos linguísticos relevantes que não devem passar inadvertidos ao tradutor, mas que, às vezes, pelo ritmo próprio do trabalho e o hermetismo da linguagem desta especialidade podem passar inadvertidos ou não serem objeto de uma solução adequada.

8. Lista de Abreviaturas

AMB: a Associação dos Magistrados Brasileiros é o autor e editor da obra *O judiciário ao alcance de todos: noções básicas de Jurídiquês*. 2007.

CCPR: do sítio da Casa Civil da Presidência da República provém o texto da Constituição da República Federativa do Brasil consultado para a elaboração deste trabalho. Tem especial interesse por apresentar os textos revogados.

MPTSTJ: *Manual de padronização de textos* do Superior Tribunal de Justiça, disponível no sítio oficial.

NDJ: *Noções de direito para jornalistas. Guia prático*.

9. Convenções ortotipográficas

Parágrafos (§§)

As especificações sobre o uso e significado desse símbolo foram retiradas de manuais de redação de organismos oficiais brasileiros. A combinação de teclas é ALT+0167.

Ao citar o parágrafo, usa-se o símbolo § (constituído de dois ss entrelaçados, iniciais das palavras latinas *signum sectionis*, isto é, sinal de secção de corte), seguido de numeral ordinal até o nove: § 1º; § 9º. A partir do dez, usa-se o algarismo arábico correspondente: § 10; § 16. O parágrafo único é escrito por extenso: O parágrafo único do art. 194 da Constituição... Quando se faz referência a mais de um parágrafo, duplica-se o símbolo: Lei n. 8.112/1990, art. 65, §§... (MPTSTJ, 2012: 102).

Referencias bibliográficas

- ADVOCACIA-GERAL DA UNIÃO. 2014. «Funções institucionais». [Disponível em linha en: http://www.agu.gov.br/page/content/detail/id_conteudo/200643_15/04/2014].
- ASSOCIAÇÃO DOS MAGISTRADOS BRASILEIROS. 2007. *O judiciário ao alcance de todos: noções básicas de Juridiquês*. 2ª.ed. Brasília: AMB. 2007. [Disponível em linha en: <http://www.amb.com.br/portal/juridiques/livro.pdf>].
- BRASIL. Casa Civil da Presidência da República. Subchefia para assuntos jurídicos. Constituição (1988) *Título IV- Da Organização dos Poderes-Capítulo III - Do Poder Judiciário*. [Disponível em linha en: http://bit.ly/1bJYIGL_15/01/2014].
- _____. Conselho Nacional de Justiça. *Juizados Especiais*. [Disponível em linha en: http://www.cnj.jus.br/programas-de-a-a-z/acesso-a-justica/juizados-especiais_15/01/2014].
- _____. Conselho Nacional de Justiça. *Sobre o CNJ*. [Disponível em linha en: http://bit.ly/1eqmEGN_15/04/2014].
- _____. Justiça Federal. *Conheça a Justiça Federal*. [Disponível em linha en: http://www.jf.jus.br/conheca-a-jf_15/01/2014].
- _____. Justiça Federal. *Juizados especiais federais*. [Disponível em linha en: http://www.jf.jus.br/unidades-especiais/juizados-especiais-federais_15/01/2014].
- _____. Justiça Federal do Paraná. Seção Judiciária do Paraná. *Tribunais Regionais Federais*. [Disponível em linha en: http://bit.ly/1i1qQBI_01/04/2014].
- _____. Supremo Tribunal Federal. *Sistema Judiciário Brasileiro: organização e competências*. [Disponível em linha en: http://bit.ly/R4O6oR_15/10/2013].
- _____. Supremo Tribunal Federal. *Tribunais de Justiça Estaduais e do Distrito Federal e dos Territórios*. [Disponível em linha en: http://bit.ly/1eqlniU_15/01/2014].
- _____. Superior Tribunal de Justiça. *Manual de padronização de textos do STJ*. Brasília: STJ, 2012. [Disponível em linha en: http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/48782_15/09/2013].

- DEFENSORIA PÚBLICA DA UNIÃO. 2014. [Dispoñible en liña en: http://www.dpu.gov.br/#_15/04/2014].
- DINIZ, Maria Helena. 2010. *Dicionário jurídico universitário*. São Paulo: Saraiva, 2010.
- FOLHA DE SÃO PAULO. 2013. «Joaquim Barbosa suspende criação de novos tribunais federais». 17/07/2013. [Dispoñible en liña en: http://bit.ly/11WuKMA_17/07/2014].
- _____. 2010. «Tribunais de Alçada. Para pensar Direito». 12/03/2010. [Dispoñible en liña en: http://direito.folha.uol.com.br/1/post/2010/03/tribunais-de-alada.html_09/04/2014].
- FONSECA-HERRERO RAIMUNDO, José Ignacio & IGLESIAS SÁNCHEZ, M^a Jesús. 2003. *Diccionario Jurídico*, 2^a ed., Madrid: Editorial COLEX.
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel. 2004. «Texto e paratexto. Tradución e paratradución». En *Viceversa, Revista Galega de Tradución*, 9-10 (2003-2004). p. 31-39.
- _____. 2013. «Apuntes de Sociolingüística para la enseñanza-aprendizaje de la traducción especializada jurídica y administrativa francés-gallego-francés (TEJA)». En MONTERO DOMÍNGUEZ, X. (ed.) *Traducción para la comunicación internacional*. Granada: Editorial Comares. 2013. p. 109-121.
- IINSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. 2001. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Río de Xaneiro: Editora Objetiva, Ltda. [CD-Rom].
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA-IPEA. 2014. «A Defensoria Pública». [Dispoñible en liña en: http://www.ipea.gov.br/sites/mapadefensoria/a-defensoria-publica_16/04/2014].
- LAMPARINA EDITORA. 2012. *Pequeno dicionário jurídico*. 3^a ed. Río de Xaneiro: Lamparina Editora.
- MARTÍN, María del Pilar Sacristán. 2014. *Glossário de termos português do Brasil espanhol europeu e de América*. [Dispoñible en liña en: http://www.traduzir.com.br/portugues/glossario.php_16/04/2014].
- PORTAL BRASIL. 2014. «Advocacia Geral da União». Última modificación: 25/07/2012. [Dispoñible en liña en: <http://www.->

- brasil.gov.br/governo/2009/11/advocacia-geral-da-uniao _ 16/04/2014].
- _____. Governo e Política. *Poder Judiciário*. Última modificação: 10 de maio de 2013. [Disponível em linha en: <http://www.brasil.gov.br/governo/2009/11/poder-judiciario> _ 16/04/2014].
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la lengua española*. [Disponível em linha en: <http://lema.rae.es/drae/> _ 12/12/2014].
- RIO GRANDE DO SUL. 2014. Tribunal de Justiça. «Cartilha dos Juizados Especiais». [Disponível em linha en: <http://bit.ly/PTKJQL> _ 16/01/2014].
- SÃO PAULO. 2010. Justiça Federal de Primeiro Grau. *Ação e sentença. Guia prático para jornalistas*. 1.ed. ago. 2010.
- SILVA, de Plácido. 2012. *Vocabulário jurídico*, Rio de Janeiro: Forense. 2012.
- TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL (3ª Região). 2003. *Noções de direito para jornalistas. Guia prático*. São Paulo: SP, 2ª ed. mar. 2003.

TRADUCIÓNS XUSTIFICADAS

Da tarefa de verter ciencia ficción do inglés ao galego.

Alejandro Tobar

**Reflexións sobre o labor de tradución das aventuras de Astérix
ao galego.**

Isabel Soto e Xavier Senín

DA TAREFA DE VERTER CIENCIA FICCIÓN DO INGLÉS AO GALEGO

Alejandro Tobar

alejandro.tobar.salazar@gmail.com

[Recibido 05/09/2014; aceptado 15/10/2014]

Resumo

Tras unha reflexión sobre as orixes da ciencia ficción e os títulos que foron conformando as características dun xénero consolidado en lingua inglesa, o autor do artigo comparte a súa experiencia como tradutor ao galego, entre 2011 e 2014, dun total de seis libros de ciencia ficción: dúas novelas, que son *Cita con Rama*, de Arthur C. Clarke e *As covas de aceiro*, de Isaac Asimov; dúas compilacións de relatos deste mesmo autor, *Amigos robots e Robbie e outros relatos*; unha antoloxía intitulada *Viaxe ao futuro. Relatos de ciencia ficción*; e un relato longo de Fitz-James O'Brien, *A lente de diamante*. O artigo céntrase nos principais empezos e singularidades atopados durante o proceso de tradución, en vista de que boa parte das historias enmarcadas neste xénero non teñen correspondencia co mundo real. Préstase especial atención a aspectos como o tratamento de xentilicios e topónimos, a terminoloxía científica ou os neoloxismos, que poñen a proba a inventiva do tradutor e requiren dun complexo equilibrio entre coherencia e maleabilidade.

Palabras clave: ciencia ficción, neoloxismos, tecnoloxía, literatura en inglés, estratexias de tradución

Abstract

After a reflection on the origins of science fiction and on those titles that have settled the current characteristics of a nowadays consolidated genre in English, the author of this article will share his experience as a translator into Galician, from 2011 to 2014, of six science fiction books all in all: two novels, which are *Rendezvous with Rama* by Arthur C. Clarke, and *The Caves of Steel* by Isaac Asimov; two collections of short stories by this last author, *Amigos robots* and *Robbie e outros relatos*; one anthology entitled *Viaxe ao futuro. Relatos de ciencia ficción*; and one short novel by Fitz-James O'Brien, *The Diamond Lens*. The article analyses the main obstacles and singularities found during the translation process, counting on the fact that there is number of SCI-FI stories which have no correspondence with the real world. Special attention is given to aspects such as demonyms and toponyms, scientific terminology or neologisms, which test the inventiveness of the translator and require a complex balance between consistency and malleability.

Keywords: science fiction, neologisms, technology, literature in English, translation strategies

1. A creación do xénero en lingua inglesa

O poder da lingua inglesa está tamén presente no xénero literario da ciencia ficción. É algo que vén de vello. Antes mesmo de coñecermola por ese nome, cousa que lle debemos en primeiro termo a William Wilson (Bleiler, 2011, p. 562), que o suxeriu no seu libro *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject* (1851), o inglés era xa unha das principais linguas de creación da denominada protociencia ficción, e antes diso serviu como ferramenta para a plasmación da imaxinación desbordada de grandes obras, algunhas das cales aínda hoxe gozan de fama mundial e que sen dúbida son referentes inescusables do xénero: *The Man in the Moone* (1638), do bispo inglés Francis Godwin; *The Blazing World* (1666), de Margaret Cavendish; *As viaxes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift; *Memoirs of the Twentieth Century* (1733), do irlandés Samuel Madden; *Erewhon* (1872), de Samuel Butler¹.

1 Os títulos das obras reproducense na lingua orixinal agás que contén cunha

Mención á parte merece *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, novela de enorme influencia nos movementos gótico, romántico e de ciencia ficción. Neste último caso, é comunmente aceptado que se trata da obra que senta as bases do xénero (Aldiss, 1995, p. 78). A partir do *Frankenstein* e polo tanto a contar dende a nacemento da ciencia ficción contemporánea, a lingua inglesa, historicamente tan amiga dos neoloxismos e as remudas, aseñorouse de contado desta narrativa. *A guerra dos mundos* (1898) de H.G. Wells, *Un feliz mundo novo* (1932) de Aldous Huxley e *1984* (1948) de George Orwell son talvez as tres novelas que maior difusión tiveron e mellor representan a concepción que o gran público ten da literatura de ciencia ficción, onde as utopías e distopías ocupan un lugar preponderante (Claey, 2010, p. 107).

As revistas, sobre todo as *pulp*, xogaron así mesmo un papel fundamental para a consolidación desta clase de literatura (Novell Monroy, 2008, p. 28-40), a miúdo como primeiro soporte en papel (tal é o caso da citada *A guerra dos mundos*). Referímonos a *Pearson's Magazine*, *Blackwood's Magazine*, *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, *Harper's Magazine*, *The Atlantic Monthly*, *Amazing Stories*, *Planet Stories*, *Weird Tales* ou *Astounding Science-Fiction*, entre outras.

2. Correntes, encontros e desencontros

A mediados do século XX –podería datarse entre finais do ano 1937, momento no que F. Orlin Tremaine é relevado na dirección da revista *Astounding Science-Fiction* polo editor John W. Campbell (Del Rey, 1979, p. 91), e a década que vai de 1950 a 1960 cando se publican moitas das obras fundamentais de autores do talle de Asimov, Heinlein, Sturgeon ou Simak– xorde a primeira división do xénero en dous grandes bloques. Coa vista posta no rigor científico, as obras comezan daquela a ser clasificadas como ciencia ficción dura e ciencia ficción branda. A primeira delas corresponde a unha escritura axustada aos principios da ciencia, que na medida do posible trata de se cingir ás normas da física, da química ou da astronomía. Pola contra, a segunda, a ciencia ficción

versión publicada en lingua galega.

branda, engloba aquelas obras que deixan nun segundo plano a cuestión científica e poñen por diante aspectos como a psicoloxía, a socioloxía ou a política.

Valla esta categorización para mencionar algúns dos títulos que vertín ao galego, nos que me deterei a seguir co gallo de resaltar os empezos, as reiteracións e outras singularidades desta literatura cando de traducila se trata. Xa que logo, creo acaído citar dous relatos, “A solución da mosca parasitaria”, de Alice B. Sheldon (máis coñecida polos pseudónimos James Tiptree Jr. e Racoon Sheldon) e “Un son de trono”, de Ray Bradbury, como pertencentes á ciencia ficción branda; e dúas novelas, *As covas de aceiro*, de Isaac Asimov e, sobre todo, *Cita con Rama*, de Arthur C. Clarke, como exemplos da ciencia ficción dura.

No tocante á temática, poucos xéneros dan tanto de si como a ciencia ficción. Ademais, precisamente por mor da incesante e exponencial evolución da tecnoloxía, seguen a aparecer novos temas a cada pouco, polo cal resulta arriscado e mesmo petulante tratar de fixar unha listaxe pechada de subxéneros; iso non quita para salientar algúns dos que hoxe espertan maior interese no lectorado: as viaxes no tempo, as mencionadas distopías e utopías (que implican cambios políticos, sociais climáticos etc.), a ópera espacial, a temática apocalíptica e postapocalíptica, a ecoloxía e o feminismo (xa que até o de agora non tiveron oportunidade de traducir nada desta autora, querería polo menos citala como máximo expoñente deste subxénero: Ursula K. Le Guin), o militarismo, a literatura de superheroes ou superpoderes, a ciencia ficción humorística, a temática zombi, a conspirativa, o ciberpunk etc. (Gilks & Allen, 2003).

3. De Fitz-James O'Brien a George R. R. Martin

Entre 2011 e 2014 tiveron ocasión de traducir do inglés ao galego un total de seis libros de ciencia ficción, é dicir, dúas novelas (*Cita con Rama* e *As covas de aceiro*), dúas compilacións de relatos de Isaac Asimov (*Amigos robots* e *Robbie e outros relatos*), unha antoloxía de relatos de ciencia ficción intitulada *Viaxe ao futuro. Relatos de ciencia ficción* e un relato longo de Fitz-James O'Brien, *A lente de diamante*.

Por autores, amais dos tres citados no parágrafo anterior, con ocasión da antoloxía, traducín relatos de Ray Bradbury, Philip K. Dick, Clifford D. Simak, George R.R. Martin e Racoona Sheldon.

Postas por xunto, estas obras representan algo máis de mil páxinas estándar de texto en papel, unha cantidade que, combinada coa diversidade temática e estilística, considero abonda para poder salientar puntos de encontro e solucións tradutolóxicas específicas do xénero.

En relación coa época, o relato máis vello sería *A lente de diamante*, de Fitz-James O'Brien, de 1858, o albor do xénero ou nin sequera iso, e o máis recente o clásico moderno *Os reis da area*, de 1979, obra de George R. R. Martin, autor de gran sona internacional grazas á serie de novelas «A Song of Ice and Fire», adaptadas para a televisión baixo o título dunha desas novelas, *Game of Thrones*, serie que contou co propio Martin no cadro de guionistas.

3.1. Empezos, singularidades e lugares comúns

A invención dos máis insospeitados trebellos, os graos xe-rárquicos ou as institucións sen correspondencia co mundo real, a toponimia ficticia ou burlesca, os anagramas e outros xogos de palabras son algúns dos problemas cos que bate seguido un tradutor de ciencia ficción. Trasladar este léxico supón un reto, unha responsabilidade e un privilexio, en tanto que moitas veces un dá en abrir un camiño que talvez teña continuación —cómpre non esquecer o gusto dos autores de ciencia ficción polas sagas, as obras derivadas ou *spin-off*, as triloxías, as secuelas...—; así, o equilibrio entre coherencia e maleabilidade é seguramente o meirande valor á hora de se decantar por un termo. Vexamos algúns casos:

Por ser o autor que máis traducín, comezarei coas obras de Asimov. En concreto pola súa novela *As covas de aceiro*, un thriller robótico publicado orixinalmente por entregas na revista *Galaxy Science Fiction* que narra a tensa relación entre dúas civilizacións, unha inmovilista e ancorada nos costumes do pasado e outra tecnoloxicamente avanzada e disposta a afrontar os retos que depare o futuro.

No aspecto tradutolóxico, gustaríame destacar o tratamento de xentilicios e topónimos. Así, *espacense* foi a escolla para *spacer*, dado que a terminación *-ense* é común en galego e conta con preto

dun cento de referencias (*estradense, lucense, mondaricense, min-doniense* etc.). Por outra banda, *Spacetown*, lugar clave onde se desenvolve boa parte da trama, despois de lle dar moitas voltas, paseino en galego a *Urbespazo*, feito que me permitiu xogar coa palabra *urbe* e todo o seu campo semántico, e que achegaba por conseguinte un sinónimo ao termo *cidade* (por *City*, repetida até a saciedade na novela de Asimov). Cabe sinalar que seguín un criterio un tanto diferente para a tradución de *Yeast-town*, pois a diferenza de *Spacetown* aquí non se nos fala dunha *Cidade* (a maiúscula non é casual), senón máis ben dun distrito, dun lugar con características específicas pero distinto do concepto de cidade ou urbe que nos presenta seguido o autor. De aí que a escolla fose outra: *Levedoburgo*.

Houbo, no tocante á terminoloxía científica, un par de termos, *cerebroanalysis* e *to cerebroanalyze*, cuxa estrutura mantiven. É dicir, *cerebroanálise* e *cerebroanalizar* para a versión da obra en galego. Pode parecer que chamaba por *análise cerebral*, pero eu discordo, porque se Asimov quixese poñelo así, no canto de *cerebroanalysis* optaría por *brain analysis*, de uso infinitamente máis común na lingua inglesa, e tampouco non o escribiría xunto. É este, xa que logo, un caso de neoloxismo encuberto.

En terceiro termo, o que non mantiven foi a dualidade orixinal do autor para *motorway* e *expressway*. Asimov emprega ambas as dúas para se referir a un mesmo tipo de vía, unha autoestrada. Se non o confrontei con autovía débese a que non son sinónimos, e tal era o sentido que o autor ruso-estadounidense lles outorgaba a *motorway* e *expressway*.

Sen saír aínda da novela *As covas de aceiro*, paréceme interesante comentar a palabra *asenion*, vertida ao galego como *aseniano*, e que ten toda unha historia detrás: «It is my estimation that it would take fifty years to develop the basic theory of a non-Ase-nion positronic brain».

E rescato a nota ao pé que figura na versión en galego publicada pola editorial Hugin e Munin en xullo de 2014 (p. 185):

Asimov emprega o termo *aseniano* para describir aqueles robots rexidos polas Tres Leis da Robótica e incapaces de quebrantalas de ningún modo. Todo parece indicar que se trata dun anagrama un tanto imperfecto co que Asimov quixo incluírse na novela,

como tamén fixo noutras obras súas (por exemplo, no relato «Thiotimeline to the Stars», onde se referiu a si mesmo como Acimuth). Non é moi distinto do que fixeron coetáneos seus, tal que o tamén ruso-estadounidense Vladimir Nabokov, que nas obras *Lolita* e *Ada, or Ardor* se camuflou tras Vivian Darkbloom.

No que se refire aos relatos deste autor, en “Robbie” a palabra *air-coaster* paseina a *aeronave* ou *aeronave de vixilancia* (esta última a modo de sinónimo e porque nos permitía cadrar mellor un parágrafo á hora da maquetación e das probas). Sexa como for, o termo introducido por Asimov non está relacionado con *[roller] coaster* (‘montaña rusa’), como podería parecer nun principio; axiña se explica que o aparello dispón de motor, equipamento armamentístico e un chorro de propulsión, de aí que na tradución ao galego quedase como *aeronave*; cabe sinalar que barallei *planadora*, *aeroplana-dora* e mesmo *aeroesvaradora*.

Antes de pasar a comentar o seguinte relato, querría salientar un detalle na datación que incluín tanto en “Robbie” coma na novela *As covas de aceiro*. Refírome á abreviatura alternativa *AEC* (‘antes [da] Era Común’) para indicar os anos e séculos previos á era presente. Atrevínme a empregar esta fórmula movido pola escolla de Asimov *A.D.* no canto de *B.C.* (‘Before Christ’: ‘antes de Cristo’ [a.C.]); así mesmo, pareceume coherente e mesmo lóxico facer uso dunha abreviatura aconfesional dada a militancia activa do escritor a prol do ateísmo.

En canto a “Sally”, tan só sinalar que *automatobile* e *automatobus* quedaron como *automatómobil* e *automatobús*. Á hora de cotexar a miña tradución coas feitas para outras linguas romances, comprobei que as máis das veces se trasladara ao que viría sendo ‘automóvil’ e ‘autobús’, prescindindo das sílabas centrais *ma* e *to*, que Isamov seica decidiu inserir para pór de relevo o carácter automático e autosuficiente dos vehículos presentes nesta historia.

Do relato “Dereito de voto” gustárame comentar precisamente o título. As outras opcións posibles eran “Sufraxio” ou “Sufraxio universal” (na tradución máis coñecida ao castelán titúlase “Sufraxio universal”; na do italiano, “Diritto di voto”). Se ao cabo me decantei por “Dereito de voto” foi porque o relato acaba precisamente así, e pareceume que a palabra ‘sufraxio’ non lle acaía tan

ben á última frase. En todo caso, hei de dicir que esta escolla responde a un criterio subxectivo. Velaquí o frase final do conto:

Neste mundo imperfecto, o pobo soberano da primeira e maior Democracia electrónica exercera, máis unha vez, a través de Norman Muller (a través del, nada menos!), o seu libre e incoercible dereito de voto.

No cuarto e último relato de Asimov que tiven ocasión de verter ao galego, “Todos os problemas do mundo”, detívenme a reflexionar sobre como traducir *stratojet cruiser*. *Stratojet* é o epíteto que se lle apón ao avión de combate estadounidense Boeing B-47, pero a intención de Asimov era outra. Polo tanto, optei por traducilo como *estratorreactor*; xa que logo, *stratojet cruiser* quedou como *cruceiro estratorreactor*, ao cal, ao ser unha tradución destinada a un lectorado xuvenil, o equipo editorial optou por lle colocar unha nota léxica ao pé, co seguinte enunciado: «buque de guerra dotado duns motores de reacción que lle permiten acadar grandes velocidades».

Cambio de terzo e paso a falar da novela *Cita con Rama*, de Arthur C. Clarke. Como dixen antes, esta é unha obra especialmente doada de adscribir á ciencia ficción dura (Wagner, 1998). Poucas novelas de ciencia ficción son tan rigorosas no plano científico coma a de Clarke. Ben, gustaríame rescatar unha anécdota que tivo lugar o día da presentación do libro na Asociación Cultural Alexandre Bóveda da Coruña. Alí, Javier Pedreira (2012), responsable de Informática dos museos científicos coruñeses, comentou algo que días máis tarde deixou por escrito no influínte blog sobre ciencia e tecnoloxía Microsiervos:

[...] vi con agrado que uno de los peores errores de la traducción de Ultramar, en el que la traductora decía en una nota de página que *biot* probablemente venía del término *biota*, que se refiere al conjunto de seres vivos que viven en un lugar determinado en un momento dado, en lugar de darse cuenta, como a mi me parecía obvio, de que venía de *biological robot*, ‘robot biológico’, no está en esta edición.

Polo demais, aproveito para comentar o tento que houben de ter para non confundir *gravidade* con *gravitación*. O dicionario en liña da Real Academia Galega defíneas, para os casos que interesan no contexto da novela, deste xeito:

Gravidade: fenómeno polo que un corpo é atraído en dirección ao centro da Terra.

Gravitación: fenómenos polo cal dous corpos se atraen cunha forza proporcional ao produto da súa masa e inversamente proporcional ao cadrado da súa distancia.

Paso agora dunha novela a un relato longo, “Os reis da area”, de George R. R. Martin. Esta obra, tan violenta como ben trazada, ten unha inxente cantidade de neoloxismos capaces de pór a proba a calquera tradutor. Estes son algúns dos máis interesantes: *shambler* por *azorrador* (unha mascota similar, imaxinei, a unha aguiña predadora e coa capacidade de azorrar), *joy stick*, literalmente ‘pau da alegría’, algo así como un opiáceo ou un nootrópico, que traducín por *lediduana*, en vista de que o fuma (partín da mestura dos termos *ledicia* e *marihuana*, que xustapostos conforman *lediduana*, coa única variación central dun *h* por un *d*, por unha cuestión estética). *Standard*, que é a moeda corrente, traducida a *estándar* («Pagou cen estándares»). *Sensorium*, pasou en galego a *sensorio*, e a través dunha nota ao pé de páxina sabemos que se trata dun aparello similar á televisión que crea ao redor do espectador unha especie de realidade virtual. Cabe comentar que o termo *sensorium* aparece recollido no *Oxford English Dictionary* de 1989, cun significado distinto e tamén máis amplo.

E por último citar o caso das *rock jocks*: «The little monster would gorge on slugs and birds and rock jocks» / «O pequeno monstro alimentárase de carallotes, paxaros e rochodelfas». Neste caso atrevínme a xogar cun referente da literatura infantil e xuvenil galega como é o libro *Das cousas de Ramón Lamote* de Paco Martín. Nel o autor lugués inventa dous animais que pasaron a formar parte do imaxinario colectivo de varias xeracións de rapaces e rapazas galegos, o reparante e mais o entomodelfo. Foi este último, definido como un animal doméstico, o que me valeu de inspiración para argallar a *rochodelfa*, dieta básica do azorrador.

Con respecto ao relato do irlandés Fitz-James O'Brien intitolado *A lente de diamante*, aquí a dificultade en canto a neoloxismos ou á lingua empregada, que é en boa medida a razón de ser desta disertación, era escasa. Non obstante, si é interesante destacar a adaptación dun nome propio, algo que polo xeral está contraindicado. Nun momento dado, o protagonista do relato, un científico que atopa vida microscópica intelixente nunha gota, nomea a súa ninfa como *Animula*. Optei por engadirlle o acento gráfico e polo tanto trasladalo, aínda que minimamente, ao galego. A razón: o nome atesoura un contido semántico evidente, que nos traslada ao *animula, animulae* do latín (o poema de T.S. Eliot con este mesmo nome é posterior, de 1928). Polo demais, como indiquei anteriormente, este conto non me supuxo maiores problemas á hora de o traducir ao galego.

Respecto ao relato “Un son de tronido”, de Ray Bradbury, destacarei a translación ao galego dunha neolingua inglesa produto da teoría do caos que enfa a historia. No comezo do conto, había un panel anunciador co seguinte texto:

time safari, inc.
safaris to any year in the past.
you name the animal.
we take you there.
you shoot it.

SAFARI NO TEMPO S.A.
Safaris a calquera ano do pasado.
Vostede elixa o animal
e nós levarémolo até el
para que o poida matar.

E avanzado o relato, case ao final, por mor dunha serie de paradoxos temporais que deron en modificar a normativa da lingua escrita, este anuncio rezaba tal que así:

tyme sefari inc.
sefaris tu any yeer en the past.
yu naim the animall.
wee taek you thair.
yu shoot itt.

SEFARI NO TEMPO ESE A.
Sefaris a calquer ano do pasado.
Vosté ilixa u animal
i nós levarémolo at'ali
pra co poida matare

Co propósito de emular o orixinal, incluíñ erratas, dialectalismos, vulgarismos e un apóstrofo sen razón de ser.

Sítuome agora na análise do estranxeirismo de orixe escandinava *maelstrom*, que aparece no conto “Deserción” de Clifford Simak. O relato comeza así:

Four men, two by two, had gone into the howling maelstrom that was Jupiter and had not returned.

Catro homes, de dous en dous, internáranse no bruazo do maelstrom de Xúpiter, e non regresaran.

O referido termo ben o puider talvez traducir como *rodopío* ou *remuíño*. Mais optei por deixalo así, xa que o *maelstrom* de Xúpiter é un fenómeno concreto (poida que máis correcto sexa dicir unha área): «unha zona de alta radiación e asombrosa intensidade no campo magnético de Xúpiter», consonte o define o narrador de *National Geographic* no documental *Jupiter's Magnetic Maelstrom*; non se trata pois dunha simple denominación literaria dada por Simak, e resulta que ademais esta palabra, *maelstrom*, ten certa tradición na literatura, co significado de ‘caos’ e ‘sinistralidade’. Usárona, entre outros escritores, Edgar Allan Poe e Herman Melville. Pero tamén autores en linguas latinas, como Jules Verne. De aí que me parecese unha boa idea plasmala intacta na tradución ao galego.

É tempo de lle dar paso ao relato de Philip K. Dick “Impostor”. Como en boa parte da súa obra, son os diálogos os que marcan o ritmo das historias deste autor de prosa ranqueante (Rowe, 2011). Así as cousas, en “Impostor” apenas un atopa dificultades á hora de traducir. No entanto, conforme á atmosfera que crin ver na forma de describir a historia o autor, optei por solucións máis complexas do que se cadra cabía esperar. Así, por exemplo, *Crashed and burned [the ship]* traducino, conmutando os adxectivos, como «unha nave

queimada, encanastrada» e non “queimada, accidentada”, pois sabemos que na colisión a aeronave quedou encravada na terra como consecuencia do impacto, afuracando así o terreo. De aí a escolla, máis literaria, de encanastrada. E hai outras: «Olham alasaba» para *Olham gasped* ou «os axentes íanlle ao rabo» para *behind him men were coming, security officers*. En fin, que tratei de lle dar un ton por veces literario e por veces coloquial axustado á maneira de narrar do escritor norteamericano.

Antes de concluír cunha fugaz análise do título do relato “A solución da mosca parasitaria”, que por certo está escrito por unha muller, Alice B. Sheldon, a única voz feminina de cantos autores de ciencia ficción, oito en total, tiven ocasión de verter ao galego, non podo deixar de comentar algunha cousa de “Os fogos internos” de Arthur C. Clarke, de quen aí atrás xa algo quedou dito a propósito da súa novela *Cita con Rama*. Este relato está escrito co habitual estilo de Clarke, isto é, con suma elegancia e un gran dominio da lingua inglesa que no seu caso se traduce en sinxeleza e fluidez. É por iso que apenas entrañou dificultade a súa tradución ao galego. Con todo, aproveito para comentar dúas palabras que alí aparecen: *sonar* e *radar*. Como moitos saberán, ningunha delas leva acento gráfico, por máis que na oralidade as pronunciemos, sobre todo *sonar*, como palabras oxítonas. Unha posible razón para que así sexa podería estar no carácter de acrónimo de ambas as dúas no orixinal inglés, pois *sonar* é *Sound Navigation And Ranging* (navegación e localización por son) mentres que *radar* é *Radio Detection And Ranging* (detección e localización por radio). En fin, a falta de obstáculos tradutolóxicos, unha curiosidade.

E conclúo, como adiantei, con “A solución da mosca parasitaria”. Hai na primeira parte do relato un parágrafo que dá a clave para o titular así:

At the cost of a million bites and cane-cuts he was pretty sure he'd found the weak line in the canefly cycle. The male mass-mating behavior, the comparative scarcity of ovulant females. It would be the screwfly solution all over again with the sexes reversed.

Á conta dun milleiro de picadas e de se magoar seguido coas canas, estaba bastante seguro de atopar o elo máis débil no ciclo

da mosca da cana. Os machos tendían a se aparear con mancheas de femias, entrementres que as femias con ovulación eran máis ben escasas. Era mester actuar de igual xeito ca coa mosca parasitaria, mais desta vez invertendo os sexos.

O orixinal inglés do título é “The Screwfly solution” e polo que pescudei seica o enredo é maiúsculo; non só para min, senón tamén para os tradutores das versións alemá, española, italiana... Así, o conto en lingua alemá publicouse como “Schmeißfliegen” (1983), “Operation Goldfingerfliege” (1988), “Die Goldfliegen-Lösung” (1989) e a máis literal e identificable “Die Screwfly Solution” (2012), ao xeito da versión italiana, onde se coñece como “La soluzione 'Screwfly’”. Diferente foi a escolla en castelán “El eslabón más débil”, pero na posterior versión cinematográfica do relato, para a América de fala española, mudou a “La plaga maldita”. Aquí eu optei por manter o orixinal pero traducir, cunha certa liberdade, *screwfly* (*Cochliomyia hominivorax*) como *mosca parasitaria*, pois niso se converte o animal no seu estado adulto.

A modo de colofón, logo de estenderme con detalles e anécdotas que espero lles sexan útiles tanto aos lectores como aos estudiosos, rematarei cun convite a ler narrativa de ciencia ficción e para iso tiro de aforismos e rescato parte da chamada Revelación de Sturgeon (enunciada no número de marzo de 1958 da *Venture Science Fiction*), que di:

Using the same standards that categorize 90% of science fiction as trash, crud, or crap, it can be argued that 90% of film, literature, consumer goods, etc. is crap. In other words, the claim (or fact) that 90% of science fiction is crud is ultimately uninformative, because science fiction conforms to the same trends of quality as all other artforms.

Referencias bibliográficas

- ALDISS, B. 1995. *The Detached Retina: Aspects of SF and Fantasy*. Syracuse: Univ Pr.
- BLEILER, R. 2011. «William Wilson: The Creator of ‘Science-Fiction’». En *Science Fiction Studies*. Vol. 38, Nº 3, novembro, p. 562-564.

- ASIMOV, I. 2014. *As covas de aceiro*. Tradución do inglés de Alejandro Tobar. Santiago de Compostela: Editorial Hugin e Munin. Colección XX.
- ASIMOV, I. 2014. *Amigos robots*. Tradución do inglés de Alejandro Tobar. Barcelona: Vicens Vives. Colección Cucaina.
- ASIMOV, I. 2014. *Robbie e outros relatos*. Tradución do inglés de Alejandro Tobar. Barcelona: Vicens Vives. Colección Aula das Letras. En prensa.
- CLAEY, G. 2010. *The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CLARK, A. C. 2012. *Cita con Rama*. Tradución do inglés de Alejandro Tobar. Santiago de Compostela: Editorial Hugin e Munin. Colección XX.
- DEL REY, L. 1979. *The World of Science Fiction and Fantasy: The History of a Subculture*. Nova York: Ballantine Books. p. 91.
- O'BRIEN, F.-J. *A lente de diamante* Tradución do inglés de Alejandro Tobar. Santiago de Compostela: Editorial Hugin e Munin. Colección Vólvense os paxaros contra as escopetas.
- GILKS, M. e ALLEN, M. 2003. *The Subgenres of Science Fiction*. En *The Writer Magazine*. [Dispoñible en liña: <http://www.writing-world.com/sf/genres.shtml> –30/07/2014].
- NOVELL MONROY, N. 2008. *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Tese de doutoramento. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. [Dispoñible en liña: <http://www.tdx.cat/handle/10803/4892> – 05/08/2014].
- PEDREIRA, J. 2012. *Cita con Rama y Arthur C. Clarke*. En *Microsiervos.com* [Dispoñible en liña: <http://www.microsiervos.com/archivo/libros/cita-con-rama-y-arthur-c-clarke.html> – 02/07/2014].
- ROWE, M. H. 2011. «Philip K. Dick and the Pleasures of Unquotable Prose». [Dispoñible en liña en *Themillions.com* <http://www.themillions.com/2011/06/philip-k-dick-and-the-pleasures-of-unquotable-prose.html> – 02/07/2014].
- V.V. A.A. 2013. *Viaxe ao futuro. Relatos de ciencia ficción*. Tradución do inglés de Alejandro Tobar. Barcelona: Vicens Vives. Colección Aula das Letras.
- STURGEON T. 1958. «Sturgeon's Revelation». En *Venture Science Fiction*, N° 49.

WAGNER, TH. M. 1998. Recensión de *Cita con Rama*. [Dispoñible en liña en Sfreviews.net <http://www.sfreviews.net/rama.html> – 08/07/2014].

Bibliografía

- A Guide to Science Fiction Subgenres* [Dispoñible en liña: <http://www.scifiideas.com/writing-2/writing-advice/a-guide-to-science-fiction-subgenres/>– 15/07/2014].
- ÁBALOS, A. 2009-2010. «Un fenómeno denominado ciencia ficción». En *Borradores*. Vol X/XI. Universidade Nacional de Río Cuarto. [Dispoñible en liña: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol10-11/pdf/Un%20fenomeno%20denominado%20Ciencia%20Ficcion.pdf> – 15/07/2014].
- BRYSON, B. 1998. *Made in America. An Informal History of the English Language in the United States*. London: Black Swan.
- CUÉLLAR LÁZARO, C. 2004. *Estado actual de la investigación en Traducción Onomástica*. En *Puntoycoma. Boletín de los traductores españoles de las instituciones de la Unión Europea*. Nº 89 (novembro/dicembro).
- IGLESIAS, O. 2011. «O futuro non só é apocalíptico». En *El País*, 21 de xaneiro [Dispoñible en liña: http://elpais.com/diario/2011/01/21/galicia/1295608707_850215.html – 15/07/2014].
- KING, R. 2012. «In the future, I'm right: Letter from Aldous Huxley to George Orwell over 1984 novel sheds light on their different ideas» [Dispoñible en liña: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2111440/Aldous-Huxley-letter-George-Orwell-1984-sheds-light-different-ideas.html> – 20/07/2014].
- MEMBA, J. 2002. «Samuel Butler, de ganadero a mentor de la ciencia-ficción». En *El Mundo*. 13 de outubro. [Dispoñible en liña: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/10/13/anticuario/1034355264.html>– 15/07/2014].
- TRUBOWITZ, R. 1992. «The Reenchantment of Utopia and the Female Monarchical Self». En *Tulsa Studies in Women's Literature*. Vol. 11, Nº 2, p. 229-245.

REFLEXIÓNS SOBRE O LABOR DE TRADUCIÓN DAS AVENTURAS DE ASTÉRIX AO GALEGO

Isabel Soto

azostraducion2012@gmail.com

Xavier Senín

xaviersenin@gmail.com

[Recibido 01/09/2014; aceptado 12/10/2014]

Resumo

O presente artigo céntrase en primeiro termo no que supón o feito de realizar novas traducións ao galego dunha serie mundialmente coñecida como *Astérix*, ben asentada no imaxinario dos lectores e lectoras desde hai anos. A seguir, abórdanse brevemente as relacións entre tradutores e empresas editoras responsables ao longo do proceso de edición, e ofrécense uns apuntamentos sobre as traducións existentes. O corpo do traballo pretende dar conta dos principais desafíos que propoñen as aventuras destes heroes galos, sempre baixo os seus condicionamentos fundamentais: a necesidade de manter o humor na lingua meta e o respecto á particular interdependencia entre imaxe e texto que fundamenta a linguaxe da banda deseñada. A través de exemplos concretos, explícanse algunhas das solucións adoptadas para traducir ao galego os elementos humorísticos.

Palabras clave: banda deseñada, humor, tradución, imaxe, texto.

Abstract

The present article is first of all focused on the fact of dealing with new translations into Galician of a world-wide famous se-

ries such as *Astérix*, which has been solidly settled in the reader's imaginary for years. Secondly, we intend both to briefly analyze the relationship between translators and publishing houses during the editing process of the series and to make some remarks on the existing translations up to date. These writings pretend to show the main challenges developed all over the adventures lead by these Galic heroes, always under two basic conditions: the need for a permeate humor in the target language and the constant respect for the particular interdependence between image and text, real basis of the comic communication system. By using specific examples, this article explains some of the solutions we used in order to translate from French into Galician several comical elements.

Keywords: comic, humor, translation, image, text.

1. Unha nova vida para *Astérix* en lingua galega

O noso traballo de tradución ao galego da serie que ten os famosos heroes galos *Astérix* e *Obélix* como protagonistas comezou no ano 2008, cando o selo editorial Salvat-Bruño se puxo en contacto connosco¹ para nos encargar a versión galega de tres aventuras destes personaxes: *Le Grand Fossé* (1980), *L'Odysée d'Astérix* (1981) e *Le fils d'Astérix* (1983)².

O obxectivo da editorial era reeditar estes tres títulos nun volume recompilatorio especial, por se tratar dos primeiros traballos en solitario de Albert Uderzo tras a morte do seu amigo e coautor dos álbums René Goscinny. Ademais do desexo de renovar as edicións existentes a causa da descatalogación dos títulos e por cuestións de mellora do formato, o comezo desta nova etapa respondeu á atención por parte da editorial dunha demanda da Mocidade pola Normalización Lingüística, que en 2005 deu comezo a unha campaña a prol da publicación das aventuras de *Astérix* en galego en pé de igualdade con outras linguas do Estado español, unha publicación que se interrompera había anos. Logo de acadar

1 Daquela o noso equipo de tradutores integrábano tres persoas, pois contamos co traballo do noso colega e amigo Valentín Arias, que nos deixou en 2011.

2 *O gran foxo. A odisea de Astérix. O fillo de Astérix*, guión e debuxos de Albert Uderzo, prólogo de David Cantero, Salvat, 2008.

milleiros de adhesións individuais e colectivas³, produciuse un cambio de actitude favorable por parte de Salvat-Bruño.

Tras este primeiro traballo, encargámonos da tradución do volume *Como caeu Obélix na marmita do druída cando era cativo* (Salvat, 2009), escrito por Goscinny en 1965, acompañado de debuxos e lendas de Uderzo, cando Astérix e Obélix tiñan seis anos de vida. Non aludiremos ao longo destas páxinas a este traballo por non se tratar de banda deseñada senón dun conto que amplía o pasado dos personaxes retrotraéndonos á súa infancia.

Ben pouco tempo despois chegou *L'anniversaire d'Astérix et Obélix. Le livre d'or*, que traducimos ao galego e ao castelán⁴ e que, como o seu título indica, supuxo a conmemoración dos cincuenta anos de existencia dos personaxes.

Pasado un ano, aceptamos acometer unha nova tradución dos álbums *Astérix le gaulois* (1961)⁵ e mais *La serpe d'or* (1962)⁶ –as dúas primeiras aventuras destes personaxes editados por vez primeira en lingua galega respectando a orde orixinal de aparición.

E, finalmente, realizamos a versión galega e castelá da última entrega polo de agora da serie, *Astérix chez les Pictes*, que apareceu o 24 de outubro de 2013⁷, da man de Xerais e Salvat, respectivamente.

Nesta relación habería que contar ademais outros traballos que proban a eficiencia comercial da fórmula creada por Goscinny e Uderzo e que corresponden, como acontece con tantos outros per-

3 Non só a Mesa pola Normalización Lingüística pulou para que Astérix e Obélix volvesen falar galego, pois cómpre sinalar as iniciativas de persoal docente e alumnado de escolas de toda Galicia, das Ciberirmandades da Fala ou do BNG, que presentou varias preguntas parlamentarias ao respecto, tras se publicar en 2005 o álbum *Le ciel lui tombe sur la tête* en 25 linguas mais non en galego. Así mesmo, en 2007, o grupo parlamentario do BNG, a través do seu voceiro en asuntos lingüísticos, Bieito Lobeira, propúxolle á Secretaría Xeral de Política Lingüística, mediante unha iniciativa parlamentaria, que emprendese accións para que os 33 álbums de Astérix se traducisen ao galego.

4 *O aniversario de Astérix e Obélix. O libro de ouro / El aniversario de Astérix e Obélix. El libro de oro*, Salvat, 2009.

5 *Astérix o galo*, Salvat, 2010.

6 *O fouciño de ouro*, Salvat, 2010.

7 Existen ademais outras traducións pendentes de aparición, mais ao non estar dispoñibles aínda, preferimos non consignalas nin aludir ás dificultades que presentan.

sonaxes do mundo da banda deseñada, ás estratexias de mercado-tecnia, dando lugar a materiais de promoción, libros de xogos etc.⁸, a través dos cales se foi afianzando a nosa relación como tradutores cos protagonistas, os seus tics e as súas particularidades.

2. O proceso

Consideramos de interese ofrecer algúns apuntamentos sobre as cuestións que rodean a tradución destes álbums, pois constituíron a nosa primeira experiencia internacional. Enfrontámonos a unha serie nacida en 1959 na revista infantil *Pilote* que axiña se recolleu nos álbums correspondentes e que acadou un grande éxito desde a súa aparición, en primeiro termo na súa cultura, a francesa, onde se converteu nun verdadeiro símbolo nacional –xa a finais da década dos sesenta contaba con preto de 30 millóns de lectores en Francia–, e pouco despois a nivel mundial –ao se cumprir os primeiros trinta anos da súa creación, as vendas superaban os 250 millóns de exemplares. De feito, *Astérix* é a banda deseñada europea máis vendida en todo o mundo e dispón de traducións a máis de cento dez linguas, entre elas o galego xa na década dos setenta do século XX.

O traballo realízase de acordo cun contrato rexido polo dereito francés que se asina cos propietarios da serie, Les Éditions Albert René S.A.R.L., empresa representada por Albert Uderzo, que controla as traducións que se realizan en todo o mundo, e Hachette Livre España (antes denominada Salvat Editores S.A.), concesionaria dos dereitos para publicar as obras en galego.

Neste proceso cómpre distinguir dous comportamentos ben distintos por parte das empresas editoras. Como indicabamos antes, o noso primeiro contacto coa serie consistiu na realización de novas traducións de álbums xa existentes en galego. Neste caso, para acceder ao material obxecto da tradución remitíusenos ao álbum correspondente en formato libro na lingua orixinal. Mais axiña nos tocou enfrontarnos ao procedemento de lanzamento simultáneo en todo o mundo, o cal aconteceu coa preparación do álbum

8 Entre eles, por exemplo, *Busca e atopa a... Astérix* (Salvat, 2010), *Busca e atopa a... Ideafix* (Salvat, 2011), nas súas edicións en galego e castelán.

O aniversario de Astérix e Obélix. O libro de ouro, composto por historias curtas que aluden a toda a traxectoria previa da serie máis 56 páxinas inéditas. O libro quería ser unha sorpresa para os seguidores da serie e a súa realización mantívose en segredo até a data da súa aparición, o 22 de outubro de 2009. Isto obrigounos a asinar un detallado contrato de confidencialidade para evitar calquera tipo de filtración. Neste caso accediamos a un servidor utilizando unha clave intransferible de acceso para descargar páxinas soltas, ás veces só con bosquexos das viñetas. Con respecto á tradución de *Astérix chez les Pictes*, repetiuse o mesmo procedemento no que atangue ao segredo e á confidencialidade, mais esta vez unicamente recibimos o texto cun inventario de especificacións e aclaracións dos autores para facilitar a comprensión de determinados aspectos, o cal complicou o número de axustes cando dispuxemos dos debuxos. A singularidade do álbum consistía en que por primeira vez nel non participaba ningún dos pais de Astérix e Obélix, substituídos por Jean-Yves Ferri, a cargo do guión, e Didier Conrad, responsable do debuxo. Pode dicirse que, malia o cambio na autoría, tanto o espírito da serie coma os personaxes e as claves fundamentais das historias seguen a ser os mesmos aínda que realizados por outras persoas.

En ambas as situacións, unha vez entregada a tradución, a propietaria francesa da serie encarga un informe sobre a calidade do traballo e pide, se é o caso, as aclaracións oportunas sobre as opcións escollidas, en particular sobre aqueles cambios relativos a calquera mención de personaxes que non sexan franceses ou de alcance mundial, ou sobre adaptacións culturais que os tradutores consideran axeitadas para a comprensión na cultura meta. Nalgún caso aconteceu que a proposta de tradución non foi aceptada⁹.

9 A modo de exemplo incluímos aquí o que aconteceu cunha referencia directamente vinculada á cultura televisiva francesa no TO que aparecía no álbum *O aniversario de Astérix e Obélix* (35AB, V1 V2 V3): Obélix: A quoi penses-tu, Astérix?

Astérix: Hmm?

Astérix: **À la même chose que toi, dégoûtant!**

Commentaire: Bon, on remercie **Coluche** et on reprend le bon texte!

Nas indicacións que acompañaban o texto a traducir, aclarábase nunha nota que Coluche era un humorista e actor francés e que a réplica estaba tomada dunha das súas máis célebres actuacións. Dado o descoñecemento por parte do gran público

Tras a entrega do traballo lévase a cabo por parte da empresa responsable da publicación a edición postradución e facilitáanse probas para a súa revisión antes da impresión. Nestes casos, coma en calquera outro traballo, corríxense erros, modifícanse solucións por consideralas máis acaídas ou para intensificar algún efecto cómico na súa vinculación co debuxo –imprescindible no caso de non dispor de antemán do conxunto– e, algo específico da banda deseñada, cómpre moitas veces reducir ou ampliar texto para axustalo ao tamaño dos globos e a unha tipografía invariable, feito que en ocasións distancia o resultado da lingua orixinal e limita as nosas decisións como profesionais¹⁰.

3. Novas traducións nunha tradición

Deteñámonos agora no que supón ofrecer unha nova tradución dun material que conta xa con versións previas e ben asentadas no imaxinario cultural dos seus destinatarios.

A chegada de Astérix ao galego prodúcese na década dos anos sesenta do século XX, previamente á existencia da *Lei de normalización lingüística* e de calquera tipo de política lingüística. Foi o libreiro coruñés Fernando Arenas quen adquiriu os dereitos da se-

da lingua meta da frase e do seu autor, cumpría substituíla por un referente similar para facilitar a comprensión e manter o efecto cómico. Na súa tradución ao galego a nosa proposta foi utilizar unha frase habitual por aquel tempo nas actuacións televisivas do dúo Os Tonechos: “**No mesmo ca ti, báilanme as perniñas!**”; “Ben, dámoslles as grazas **aos Tonechos** e retomamos o texto correcto!”. Os responsables da serie pedíronnos antes de aceptar a nosa escolla información detallada sobre estes cómicos ademais dalgunha mostra das súas actuacións, para o cal tivemos que remitilos a varios vídeos colgados en youtube. Na tradución ao castelán, a nosa proposta foi utilizar unha frase do cómico Chiquito de la Calzada –“¡En lo mismo que tú, fistro de la pradera!”–, pero a substitución foi rexeitada e na edición do álbum en castelán eliminouse a referencia persoal de autoría da frase e consta: “¡En lo mismo que tú, piltrafilla!”; “¡Bueno, le damos las gracias a quien inventara eso y retomamos el texto!”.

10 En todos os casos, agás na do último álbum, *Astérix e os pictos*, o proceso de corrección posterior á revisión de probas paxinadas foi realizado por unha editorial que ten a súa sede en Madrid e dispón dun equipo que se enfrenta á lingua galega desde o descoñecemento. De aí que non sexa infrecuente que, froito deste feito ou das presións, escapen erros ortotipográficos no resultado final. Na nosa última experiencia, con Xerais como responsable, minimizáronse estes problemas.

rie nesa altura nunha feira do libro de Frankfurt –e así o fai constar nos álbums: «Concedidos dereitos exclusivos para fala galega a Librería Arenas»–, e quen lle encarga ao seu amigo Eduardo Blanco Amor a tradución dos primeiros títulos¹¹.

O labor de Blanco Amor é froito da súa época e presenta os trazos propios dunha lingua aínda sen normalizar, debedora dun galego oral e con marcados dialectalismos ourensáns que o escritor recordaba da súa infancia e mais do que falaba a comunidade emigrante coa que coincide en América, onde marchou con preto de vinte e dous anos, procedente de lugares diversos e, xa que logo, con trazos dialectais variados. Así por exemplo, a aldea era unha *aldeia*; Abraracúrcix ten medo de que o ceo lle caia *sobor* da cabeza e aparecen termos como *bon* ou *nefeuto*.

Na década dos noventa, a editorial Galaxia, en coedición con Grijalbo e Dargaud, asume pola parte galega a edición nesta lingua. Neste momento revísanse as traducións existentes e aparecen novas aventuras, asinadas primeiro por Marisa Guerra Canizo e, posteriormente, por Antonio Pichel Lorenzo¹².

Consignamos estas breves referencias á historia da tradución da serie á lingua galega polo que implica partir dun traballo previo realizado con outros condicionamentos, produto do momento no que tales materiais foron dados a coñecer, e cos criterios que os tradutores correspondentes consideraron oportunos. Mais tamén é preciso salientar que estamos ante unha serie ben asentada no

11 Constan como editados por Mas Ivars Editores os seguintes títulos, cuxa orde de publicación non respecta a orixinal da serie: *A loita dos xefes* (1976), *Asterix e Cleopatra* (1976), *Asterix e os normandos* (1976), *Asterix lexionario* (1976), *Asterix na Helvecia* (1977), *Asterix o galo* (1977), *Asterix e os godos* (1978), *Asterix e a fouce de ouro* (1978). O nome de Eduardo Blanco Amor aparece nos créditos dos álbums *Asterix o galo* e *A loita dos xefes*, mentres que os outros seis volumes aparecen asinados por Juan Blanco Amor.

12 No rexistro do ISBN, coeditados por Galaxia-Grijalbo-Dargaud, constan como responsabilidade de Marisa Guerra Cañizo, *A cizaña* (1992) e *O combate dos xefes* (1992); e a cargo de Antonio Pichel *Asterix o galo* (1996), *A gran travesía* (1996), *Asterix gladiador* (1996), *Asterix nos xogos olímpicos* (1996), *Asterix e Cleopatra* (1997), *Asterix en Hispania* (1997), *Asterix na terra dos bretóns* (1997), *Os loureiros do César* (1997), *A volta á Galia de Asterix* (1998), *Asterix e o fouciño de ouro* (1998), *O regalo do César* (1998) e *Asterix na terra dos belgas* (1998). As editoriais responsables seguiron sen respectar a orde orixinal das aventuras na súa publicación en lingua galega.

imaxinario cultural de lectores e lectoras galegos de idades moi diversas que, por outra banda, e dada a falta de dispoñibilidade da tradución da colección completa, alén de razóns de orde sociolingüística, se achegaron a Astérix tamén a través das correspondentes versións ao castelán e, co paso do tempo, grazas ao resto de materiais realizados a partir dos cómics: debuxos animados para a televisión, filmes tanto de animación coma de imaxe real, libros de xogos, edicións publicitarias, videoxogos etc., proba dunha popularidade que soubo manterse e mesmo afianzarse.

E isto resulta relevante en canto ás dificultades que implica partir dun material tan asentado na cultura meta á hora de ofrecer unha nova proposta de tradución, pois en ocasións non resulta posible efectuar cambios de grande alcance. Tal sucede no que concerne a algúns nomes dos personaxes. Como non sentirse tentado a buscar un equivalente que aclare e enfatice o humor que propoñen na lingua orixinal, e máis ao ver as solucións que existen noutros idiomas! Por exemplo, no caso do xefe da tribo gala, Abraracourcix, construído sobre a locución *à bras raccourcis* e para o que sinxelamente se recorreu ao préstamo coa conseguinte adaptación gráfica, privando os lectores dos matices. Cómpre dicir que valoramos a posibilidade de trasladalos, mais desistimos ao dubidar se esas alteracións entre os devotos seguidores da serie serían ben aceptadas.

4. Os desafíos de Astérix e Obélix

O feito de traducir banda deseñada está sometido aos condicionamentos específicos que implica o xénero, no que, como é sabido, o texto está subordinado a un código non verbal. Desde unha perspectiva pragmática podería falarse xa que logo do que Christopher Titford (1982) denomina *tradución restrinxida* ou dunha *tradución subordinada* (Kelly e Mayoral, 1984), pois o texto constitúe neste tipo de traballo un dos compoñentes da mensaxe, xa que a imaxe inflúe de xeito decisivo na comprensión do conxunto e o contido resultante está restrinxido a un espazo determinado, como resume Valero Garcés (2000, p. 77).

Queda así de manifesto a complexidade deste proceso na medida na que a tradución debe ter en conta diversos elementos extratextuais, conectados a unha linguaxe non verbal que non é susceptible de

manipulación por parte do tradutor. O traballo non se limita polo tanto a descifrar un idioma estranxeiro e realizar un exercicio de translación literal, senón que contempla a observación da relación de interdependencia entre o código verbal e o da imaxe e a efectuar unha recreación, aspecto que crea diversos efectos interpretativos e, en consecuencia, dificultades e especificidades no proceso de tradución que poden derivar na falta de naturalidade na lingua meta (Souza, 1997).

Se a isto lle sumamos que estamos ante unha tradución que entra no eido do humor, modalidade sometida ao eterno cuestionamento da súa *traducibilidade* ou *intraducibilidade* e arrodeada tanto de posturas escépticas: «L'humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit» (Laurian, 1989, p. 5-6), coma de afirmacións sobre as numerosas perdas ás que está sometido (Chiaro, 1992, p. 77), a tradución que enfronta ambos os dous condicionamentos en conxunto –banda deseñada máis humor– volve situarnos no terreo da complexidade.

Existen reflexións sobre a dificultade de translación dos chistes, cando menos desde un punto de vista literal, considerando que boa parte deles se basean en características lingüísticas e xogos léxicos ou ben posúen un carácter «nacional» por responderen a trazos definitorios ou a estereotipos cunha vixencia que pode ser obxecto de limitacións temporais. Mais, se atendemos ás versións existentes das aventuras de Astérix a gran número de linguas, cabería apuntar que tales dificultades acabaron por esvaeerse, pois a obra conta, claro que con resultados diversos, acertos e desacertos, cun éxito de alcance global entre un público moi amplo.

Ao noso ver, o humor das aventuras de Astérix estaría conformado por unha diversidade de estratos, os cales, sumados, conforman unha lectura agradable que provoca unha diversión e un pracer equivalentes tanto no seu público orixinal coma naqueles pertencentes a outras culturas:

- As pelexas e golpes dos galos contra os romanos, os gags visuais e os tics recorrentes: a fame insatisfeita de Obélix, sempre eslumecendo por lle fincar o dente a un xabarán; as súas ocasionais desavinzas co seu compañeiro Astérix; o bardo atado para que non cante... Estaríamos perante un humor trasladable con relativa facilidade polo seu carácter accesible, pois parte de comportamentos universais ou da complicidade que esperta a actitude de resistencia

cotiá dun pobo dominado, na práctica case vencido, fronte a un invasor todopoderoso pero ridiculizado por un pequeno grupo.

Podería encadrarse tamén neste estrato a utilización dun latín macarrónico e as alusións á cultura clásica, comprensibles para os lectores cunha certa competencia nestes eidos.

- A posta en práctica dunha ampla gama de recursos que exploran a expresividade da lingua orixinal e das características coñecidas polos lectores da cultura de orixe –utilización de formas pertencentes ao francés coloquial e falado, homfonías, trazos dialectais, desviacións de fórmulas instaladas, ambigüidades semánticas, modismos, frases feitas, xogos de palabras etc. A translación deste estrato obriga necesariamente a diferentes estratexias de encaixe, pois non sempre pode esperarse a coincidencia semántica e fónica no transvasamento dunha lingua a outra. De aí que sexa frecuente a utilización de traducións de sentido, con ou sen o emprego de fórmulas idiomáticas, pero decote tratando de minimizar as perdas e procurando, ao mesmo tempo, axustar as mensaxes textuais aos trazos paralingüísticos que proporcionan as imaxes.

- O emprego dun humor de estirpe cultural que enfronta a idiosincrasia dunha comunidade concreta coa doutra. Neste sentido, a serie baséase na visión e na análise dunha cultura allea, propiciadas polas viaxes dos dous galos, sempre desde un punto de vista cómico, a partir de presupostos convencionais e coa esaxeración como trazo distinguido. Aquí entrarían un conxunto de elementos tales como as referencias gastronómicas, a maneira de vestir, as festas, os costumes ou elementos lingüísticos. Por exemplo, no caso dos pictos estes preséntanse cunha estrutura social dividida en clans que visten saias de cadansúa cor, comen salmón e *haggis*, beben auga de malte, divírtense lanzando troncos e teñen un monstro rebuldeiro no lago que aparece e desaparece.

E mesmo esta contraposición cultural pode estenderse a outras rexións máis próximas á contorna dos galos que neste caso confrontan os costumes da súa aldea cos dos demais. É o que acontece por exemplo coa cidade de Lutecia en *O fouciño de ouro*, identificada en todo momento co que, pasado o tempo, se convertería na capital –na época na que transcorre a historia, evidentemente, a Galia non estaba unificada nin dispuña desa urbe– e onde predominan as multitudes, o balbordo, a carestía dos alimentos ou os atoamentos.

- As sutís alusións críticas aos problemas da sociedade actual ou insólitas resolución de enigmas históricos que se adoitan inserir como claros anacronismos para o lector. Por poñer algún exemplo, en *O fouciño de ouro* alúdese á carreira de automóbiles das vinte e catro horas de Suindinum (Le Mans); a problemas actuais como a destrución da paisaxe ou a contaminación do aire e dos ríos, e en *Astérix e os pictos* ofrécese unha explicación para o misterio do monstro do lago Ness.

- Unha diversidade de referencias culturais a figuras contemporáneas, con gran presenza das de ámbito francófono seguidas das europeas (citadas no texto e/ou caricaturizadas nas viñetas).

4.1. Xogos de palabras

Unha das estratexias máis comúns á hora de se enfrontar á tradución de xogos de palabras consiste en explicarlle ao lector en que reside o humor, ben inserindo unha ampliación aclaratoria no texto ben a través dunha nota. No caso de *Astérix* esta solución é practicamente imposible, dado que non existe a anotación, reservada para a tradución dalgunha frase en latín ou limitada a algún comentario xa inserido na viñeta orixinal que debe completarse na versión correspondente. De aí que, de non ser posible a tradución directa do xogo de palabras, a escolla consista na adaptación ou substitución por outro efecto humorístico comprensible e efectivo na lingua meta.

Un caso claro de perda sen compensación podería ser o seguinte, no que o lector francés establece unha correspondencia entre a pronuncia da expresión *petit poing serré* ('pequeno puño apertado'), que o debuxante mostra na viñeta, e *petit point serré*, unha especie de punto de cruz apertado, imposible de reproducir na tradución.

*-MONTRE-NOUS CE QUE TU CACHES DANS TON
PETIT POING SERRÉ, OH PICTE !*

*-AMÓSANOS O QUE AGACHAS NO TEU PEQUENO
PUÑO PECHADO, PICTO!*

Anexo. Fig. 1: *Astérix e os pictos*, 8A V5¹³

13 Consignamos en todos os exemplos o número da prancha e mais o da viñeta.

Así mesmo, en *A odisea de Astérix* (Anexo. Fig. 2) unha das viñetas (2A V3) xoga no orixinal coa semellanza gráfica existente entre *hure* ('cabeza de xabril') e *heure* ('hora') cunha modificación na frase *ma dernière hure*. Ante a imposibilidade de manter tal correspondencia, respectouse a palabra *hure* aproveitando a existencia dun globo coa tradución –*cacheirada*, 'golpe dado na cabeza'– que explicaba o termo e que cumpría encher introducindo asemade un sutil cambio de sentido cun matiz cómico.

-AAAAAH ! JE SENS QUE MA DERNIÈRE
HURE*EST PROCHE !
*TÊTE DE SANGLIER
-TIENS BON ! NOUS TOUCHONS AU BUT !

-PRESINTO QUE A MIÑA DERRADEIRA HURE*
ESTÁ PRÓXIMA!
*CACHEIRADA
-RESISTE! ESTAMOS A TOCAR A META!

Outro caso claro de perda sen compensación é o que se produce no álbum *Astérix e os pictos* (17A V2), cando Mac Antela, o picto protagonista exclama: *Par l'énorme Afnor!* ("Polo enorme Aenor!"), que xoga coa pronuncia francesa de *Les normes AF-NOR*¹⁴. AFNOR (Association Française de Normalisation) é a organización nacional francesa para a estandarización de normas internacionais de fabricación (tanto de produtos coma de servizos), comercio e comunicación para boa parte das ramas industriais.

En ocasións a perda que se produce ao trasladar o xogo de palabras do orixinal, tamén apoiado nun debuxo que enfatiza o humor, é parcial:

-J'AI HORREUR DE TIRER DES CHEFS SANS PROVISIONS !!!
-ET MOI, JE NE PEUX PAS ENCAISSER LES CHEFS
AUX PORTEURS !!!

14 Afnor é o nome que se lle dá no álbum ao monstro que vive no lago, un devanceiro do famoso Ness. Traduciuse ao galego por Aenor, pois a nosa proposta de chamarlle Dragal, un nome con resonancias literarias e coñecido polo éxito das novelas de Elena Gallego Abad entre a mocidade actual, foi rexeitada.

-ESTOU FARTO DOS XEFES SEN FONDOS...!!
-E EU NON ATURO OS XEFES AO PORTADOR!!

Anexo. Fig. 3: *O gran foxo*, 6B V4

FAITES LE MUR, PAS LA GUERRE !

FAGAMOS O MURO, NON A GUERRA!

Anexo. Fig. 4: *O gran foxo* (28A V4)

No primeiro caso o texto francés xoga coa semellanza existente entre a pronuncia de *chefs/chèques sans provisions* e *chef/chèques aux porteurs*. En galego mantense unha semellanza parecida na pronuncia pero non na escrita (*cheques/xefes*) e mais o efecto de descontextualización dunha fórmula ben asentada na fala que fai accesible o efecto humorístico na lingua de orixe. No segundo exemplo, consideramos que resoa na mente do lector da lingua meta a frase *Faites l'amour pas la guerre!*, que en francés é susceptible dunha confusión na pronuncia por proximidade fonética (*le mur / l'amour*) e en galego non.

A seguir incluímos algúns exemplos da subsanación de perdas recorrendo á substitución e creando un efecto similar na lingua meta, considerando aquelas viñetas nas que cómpre ter presente, para valorar a conveniencia da solución adoptada, ademais do significado textual, aquel que achega a imaxe.

*-OBÉLIX, MON GARÇON, QUAND TU VIENS CHEZ MOI,
J'AIMERAIS QUE TU LAISSES TON MENHIR À LA PORTE !*

*-MAIS CHEF, LE MENHIR SE PORTE AUSSI BIEN
À L'INTÉRIEUR QU'À L'EXTÉRIEUR !*

-OBÉLIX, RAPAZ, CANDO VEÑAS Á CASA GUS
TARÍA QUE DEIXASES O MENHIR NA PORTA!

-PERO, XEFE, O MENHIR LÉVASE TANTO NO IN
TERIOR COMA NO EXTERIOR.

Anexo. Fig. 5: *O fillo de Astérix*, 14B V3

O T.O. xoga coa palabra *porte* (porta) que pronuncia o xefe e que Obélix interpreta como a forma conxugada do verbo *porter* (le-

var, estilarse, como *prêt à porter*). Ante a imposibilidade de trasladar directamente tal ambigüidade, optamos pola alusión ao feito de que o menhir *cadra ben, está de moda* tanto fóra coma dentro da casa.

No exemplo seguinte o xogo de palabras do T.O. reside en que o verbo *rouler* ten en francés o dobre senso de ‘rodar’ (que é o que fan os romanos no debuxo) e tamén o familiar de ‘enganar, traizoar’. Ao non existir esta dualidade na lingua meta, a opción foi recorrer a unha locución coloquial como *ir sobre rodas* e introducir a acción de rodar a través do verbo.

*NOUS AVONS ÉTÉ TRAHIS !
ET MAINTENANT, NOUS SOMMES ROULÉS !!!*

FOMOS TRAIZOADOS!!!
TODO ÍA SOBRE RODAS... E AGORA RODAMOS
NÓS...!

Anexo. Fig. 6: *O gran foxo*, 33B V5

No caso de expresións idiomáticas habituais na lingua de orixe vinculadas ao grafismo, cómpre buscar un equivalente no transvasamento que manteña tanto a correspondencia co debuxo coma a comicidade. Os criterios subxectivos dos tradutores xogan nestes casos un papel fundamental e non cabe dúbida de que as solucións ben poderían ser outras.

*-ENGAGEZ-VOUS DANS LA CAVALERIE LÉGÈRE,
QU’Y DISAIENT !
-OUAIS! ON S’EST MIS LE SABOT DANS L’ŒIL !
-SANS ÊTRE À CHEVAL SUR LES PRÍNCIPES,
LÁ Y A DE L’ABUS !
-EN TOUT CAS, ÇA, C’EST LA MORT DUN PETIT CHEVAL!*

*-ENRÓLATE NA CABALARÍA LIXEIRA! QUEN O DIRÍA!
-SI! POÑEN O ZOCO NO OLLO!
-VÓLVENSE OS PAXAROS CONTRA AS ESCOPETAS!
-VALÉDEME QUE NON ME QUITA O OLLO!*

Anexo. Fig. 7: *A odisea de Astérix*, 11B V1.

O humor do T.O. reside na transposición de *mettre le doigt dans l'oeil*, que significa ‘levar un chasco’, por *mettre le sabot (pezuño) dans l'oeil*. Substituíse por unha frase coloquial en galego: *poñer o zoco no ollo*. O mesmo acontece coa modificación de *être à cheval sur les principes*, ‘interpretar os regulamentos ao pé da letra’, para o cal se tirou partido e se acentuou o concepto de que a situación constitúe un *abus*, o cal se indica a continuación, e que se reflectiu na expresión oral *Vólvense os paxaros contra as escopetas*. E, finalmente, *c'est la mort dun petit cheval !*, ten o sentido literal de ‘é moi grave; é a fin de todo’, substituída por outra frase propia da fala, vinculándoa directamente co que se mostra na imaxe e coa secuenciación da viñeta.

En *Astérix o galo* (Anexo. Fig. 8) chega un momento da historia na que os romanos tomaron unha poción máxica preparada polos galos que provoca que as súas cabeleiras e barbas medren sen control. En 37B V6, aparece a expresión *couper les cheveux en quatre*, que ten dúas lecturas posibles en francés: unha literal, ‘cortar o cabelo en catro’, que se relaciona coa figura do centurión de pelo longo que aparece no debuxo; e outra idiomática, ‘preocuparse por minucias’ (indicando esforzo excesivo ou innecesario para realizar algo, preocupándose polos mínimos detalles), que se relaciona co momento da historia. A ironía do cadro tamén pode ser observada na expresión do druída, que ri coa man diante da boca, e na de Astérix, que sorrí. Esta expresión foi traducida por outra que trata de manter o efecto do humor xerado pola relación coa presenza da crecida do cabelo nas viñetas anteriores e posteriores, centro do aspecto cómico: “Pois falemos logo sen pelos na lingua”. Existe unha transformación do sentido co obxectivo de manter o humor.

Na mesma liña e como proba dese carácter marcadamente francófono da serie que supón un grao extremo de dificultade á hora de realizar unha tradución que combine fidelidade e humor cos constrinximentos da imaxe, valla a viñeta seguinte:

-XXII ! LES ROMAINS !!!

-OLLO! OS ROMANOS!

Anexo. Fig. 9: *O fouciño de ouro*, 13B V5

De maneira algo escura, alúdese á expresión francesa do eido familiar e do argot *vingt-deux voilà les flics !*, mais coa cifra en números romanos, literalmente ‘Vinte e dous, que están os polis!’, que se emprega cando alguén trata de advertir os membros dun grupo do que forma parte que cómpre escapar dun perigo ou dunha ameaza e cuxa orixe é incerta¹⁵. É evidente que a tradución literal non tería sentido ningún na lingua meta, por iso é preciso a adaptación, acaída neste caso porque no debuxo se presenta o personaxe co ollo morado tras os golpes recibidos por parte de Astérix.

No caso dos **xogos de palabras baseados na homonimia** (real ou forzada foneticamente) é máis necesario proceder por modulación ou adaptación para poder preservar o xogo de palabras.

*-NOUS SOMMES ICI À L'INVITATION DU CHEF
MAC ABBEH, UN CHEF LUCIDE ET
CLAIRVOYANT, FAVORABLE À L'ALLIANCE AVEC ROME.
-AH AH ! ALORS ÇA M'EST BIEN ÉGAL ! JE
N'AIME PAS LES **POMMES** !
-AUSSI, LÉGIONNAIRES, J'ATTENDS DE VOUS UNE
ATTITUDE EXEMPLAIRE. NOTRE MOT D'ORDRE :
« **HONNEUR ET VAILLANCE** » ! EN ROUTE !
- « **BONHEUR ET VACANCES** » ! ÇA, C'EST UN
CHOUETTE MOT D'ORDRE, HEIN ? MOI, J'AIME
BIEN CE MOT D'ORDRE, PAS VOUS ?*

*-ESTAMOS AQUÍ POR INVITACIÓN DO XEFE MAC
ABEO, UN XEFE LÚCIDO E CLARIVIDENTE,
PARTIDARIO DA ALIANZA CON ROMA.
-AH, BEN! SE É ASÍ, A MIN TANTO ME TEN QUE EU
NON VEÑO POLO **DIPLOMA**!
-POR ISO, LEXIONARIOS, ESPERO DE TODOS VÓS
UNHA ACTITUDE EXEMPLAR. A NOSA CONSIGNA:
"**HONOR E CORAXE!**". EN MARCHA!*

15 Algunhas explicacións de *vingt-deux!* sinalan que, ao se utilizar a expresión no mundo do crime organizado, alude ao número de botóns que levaban na casaca os axentes de policía, aínda que tamén se fala dunha deformación de *Vain dieu!*, que indica sorpresa ou emoción. Para coñecer diferentes orixes pode consultarse: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/22,_v%271%C3%A0_les_flics_!](http://fr.wikipedia.org/wiki/22,_v%271%C3%A0_les_flics_!>)>.

-"**LICOR E LIBERTINAXE!**", ESA SI QUE É UNHA BOA CONSIGNA, OU QUE? A MIN ENCÁNTAME, E A VÓS?

Anexo. Fig. 10: *Astérix e os pictos*, 24B V2, V3, V4, V5

O xogo fonético forzado que propón o orixinal (*Rome-pomme*) –que se explica porque o lexionario non oe ben– non funciona ao vertelo ao galego (*Roma-mazás*), como tampouco non o fai a tradución literal da consigna da arenga que expresa o xeneral romano, polo cal foi necesario buscar unha equivalencia fonética que resultase igual de absurda e ao mesmo tempo acaída ao contexto.

O mesmo acontece con outras **consignas e lemas** que buscan promover o riso, cuxa tradución literal revela perdas absolutas ou perdas parciais nos xogos fonéticos e nas que nalgún caso é preciso fuxir totalmente do sentido literal para asegurar o sorriso.

SERVIR ROME D'ACCORD ! SERVIR DE BONNES PAS D'ACCORD !

SERVIR A ROMA, DE ACORDO! SERVIR DE CRIADAS, NIN FALAR!

O gran foxo (15B V4)

4.2. As cancións

No caso das cancións, o orixinal presenta unha gran cantidade de acenos culturais dos autores, en moitos casos só recoñecibles para os lectores pertencentes á cultura francesa e, xa que logo, de difícil traslado á lingua meta, de aí a súa adaptación. Antes de optar pola tradución directa, que daría como resultado unha falsa ou inexistente canción, sempre preferimos buscar referentes coñecidos para o público ao que nos diriximos, ou cando menos que se perciban como característicos do acervo galego. Velaquí algúns exemplos.

En *A odisea de Astérix*, Panorámix, borracho, entoa en viñetas sucesivas (13A V6; 13B V1, V2) unha coñecida canción de bebedeira¹⁶, aquí manipulada, que foi substituída por outra ben coñecida do folclore galego:

16 A canción real titúlase *Boire un petit coup* e data de 1947.

*BOIRE UN PETIT COUP CH'EST UNE AUBAIIINE... /
BOIRE UN PETIT COUP CH'EST DOUX... / MAIS IL NE
FAUT PAS ROULER DECHOUS LE DOLMEN...*

EU TRAIU UNHA BORRACHEIRA... / DE VIÑO, QUE
AUGA NON BEBO, MIRA... / MIRA, MARUXIÑA,
MIRA, MIRA COMO VEÑO...

En *O fillo de Astérix*, tamén en sucesivas viñetas (29B V6;
30A V1, V2, V3, V4; 31A V1), a ama de cría Rosaespiña, que non
é outra que o romano Xulio Espiñadecactus disfrazado de muller,
canta seguido para acougar o cativo que lle deixaron na porta a
Astérix. Acordamos substituír a marcha oficial da Lexión estran-
xeira en Francia e outras cancións do mesmo estilo da versión ori-
xinal por unha cantiga popular galega, ao non contar con cantos
militares de noso:

*TIENS, VOILÀ DU BOUDIN, VOILÀ DU BOUDIN, VOILÀ
DU BOUDIN... / TRAÎNE PAS LEGIONNAIRE... / ...
PRENDS TON PILUM À LA MAIN MON COUSIN... / ...
NOUS PARTONS EN GUERRE... / ... CONTRE LES GER-
MAINS... / LES VOYEZ-VUS, LES COHORTES, LES LÉ-
GIONS, LA GARDE...*

HEICHE CONTAR UN CONTO DE VINTE E CINCO
MENTIRAS, POLO MAR ANDAN AS LEBRES... / E
POLO MONTE AS SARDIÑAS... / PON O POTE AO
LUME MEU IRMÁN. PON O POTE AO LUME QUE AÍ
VÉN XAN... / ISTO TRATA DUN CABALO... / QUE
DÁ VOLTAS A UNHA NORA... / TROPEZOU, CAEU
O CABALO...

FIERS ENFANTS DE LA ROMAINE...

AMORIÑOS COLLÍN NA BEIRIÑA DO MAR...

(34A V1)

Neste exemplo, Rosaespiña entoa a canción *La Madelon* de 1914, introducindo ademais un xogo de palabras entre *Madelon* e *mamelón*, ‘teto’, vinculado co leite e o feito de aleitar, de aí a referencia galega á canción da vaca.

*QUAND MAMELON VIENT NOUS SERVIR À BOIRE...
C'EST NOUS LES BRAVES ROMAINS QUI ARRIVONS
DE LOIN...*

TEÑO UNHA VACA MARELA...
NIN DÁ LEITE NIN DÁ NADA; DÁ PATADAS Á
CANADA...

(31B V1; 32A V5)

Mesmo recorreremos ao comezo do himno galego para substituír o canto nacional de Savoia, intervindo na nota presente no orixinal cunha clara alusión á nosa cultura para o xustificar.

ALLOBROGES VAILLANTS, DANS NOS VERTES
CAMPAGNES...
*PEUPLE GAULOIS QUI HABITAIT LA SAVOIE ET LE
DAUPHINÉ.*

QUE DIN OS RUMOROSOS, NA COSTA...*
*SEGURAMENTE O PREFECTO ESTIVO NA GALLAECIA.
(32 B V3)

Tamén se modificaron outras cancións ben coñecidas para os franceses e non así para os lectores galegos. É o caso de *Douce Gaulle...*, que alude á canción *Douce France* de Charles Trénet, para a que escollemos outra cantiga popular, «Dentro dunha marisqueira, choraba un berberechiño...» (*O fouchiño de ouro*, 1B V1), ou *Lutèce c'est une blonde*, en referencia á canción popular *Paris c'est une blonde* interpretada por Mistinguet, substituída por «Vivir en Lutecia que bonito é, andar de parranda e durmir de pé...» (*O fouchiño de ouro*, p. 46). En ocasións a tradución literal provoca que o lector da lingua meta perda de vez a referencia que para un lector francés resulta evidente, como acontece co berro que profire o xefe dos piratas ante o ataque

dos galos, «Les copains d'abord», tomada da canción de 1964 *Les copains d'abord* de Georges Brassens, e traducida por «Os amigos primeiro!» (*Astérix e os pictos*, 14B V5), en consonancia co que ocorre na viñeta pero sen ningún significado para o lector galego.

Na versión do álbum *Astérix e os pictos* non se considerou necesario realizar unha adaptación das cancións ao se tratar de referencias en inglés debido á procedencia do personaxe e mundialmente coñecidas. Véxanse como exemplos retrousos como «Obladiiii, Obladaaaa» (10A V2) –que alude á canción *Ob-La-Di, Ob-La-Da* composta por The Beatles en 1968–; «Jingle Bells!» (10B V2), «Ohh Happy Day!» (12B V4); «Bad Vibrations» –que lembra a canción do grupo británico The Black Angels (26B V1)–; «Ha Ha Ha Stayin Aliiive»/«Ah, ah, ah, Stayin Aliiiiive» –que recolle *Stayin' Alive* dos Bee Gees, canción coñecidísima que aparece no filme *Saturday Night Fever* (28B, V2), tamén aludido páxinas despois cando Mac Antela di: «Night Fever»–; ou «Be Bop a lula She's my baby!», un clásico do rock (37A V4). Tan só se modificou, xogando co «Loch» xa asentado na historia o retrouso da canción *Rocs autour du Loch*, que remite á emblemática canción *Rock around the clock* (1952) de Bill Haley (25B V2).

E malia non ser do rock en inglés, tamén se conservou, por ser coñecida dabondo «Ne me kiiiiiiiilte pas», é dicir, unha alusión a *Ne me quitte pas* de Jacques Brel (26B V2).

4.3. Adaptacións de acentos e falas características

A inclusión de acentos ou falas características dunha variante xeográfica concreta en contraposición, no contexto orixinal, ao que se considera o estándar francés coa función de retratar ou ironizar sobre ou personaxe ou sociedade é relativamente frecuente na serie que nos ocupa.

Polo de agora, o único caso ao que nos enfrontamos a este respecto no noso labor de tradución é o que aparece no álbum *O fouciño de ouro*, nos diálogos que corresponden ao taberneiro que rexenta o albergue do Bárbaro Arrepentido (5A V3; 5B V1; 6A V1).

SOYEZ LES PIENFENUS!...
ET OÙ FOUS ALLEZ GOMME TZA?

AAAAAH! LUDETZE!...
PON FOYATGE!...

O texto pretende reproducir a fala característica dun «bárbaro» asentado en Francia, de aí que teña dificultades de pronuncia e esaxere determinados aspectos. É o caso do son labiodental do ‘v’ francés, convertido simplemente nun ‘f’ e sen a vibración propia que marcaría a procedencia dun falante nativo ou das confusións e enfatizacións en sons como o ‘ç’ de *ça*, que el converte en *tza*, ou o ‘ch’ de *chambre* que el pronuncia *jambre*. Na tradución, a nosa idea foi evitar pór demasiadas marcas para non dificultar a lectura, xa que tales deficiencias só serían comprensibles para un francés, de aí que nos limitásemos a enfatizar a pronuncia do ‘v’:

BENFIDOS! UN CUARTO?
A ONDE É QUE IDES DESTE XEITO?
AAAAAH! LUTECIA...!
BOA FIAXE!

O mesmo acontece co taberneiro arverno de nome descoñecido dos arredores de Xergovia que fala no orixinal co acento característico da súa rexión, pronunciando o ‘s’ e o ‘c’ como a fricativa postalveolar xorda ‘ch’. Coa mesma intención que a apuntada no exemplo anterior, eludir trazos sin significado para un falante galego, tan só enfatizamos na tradución tal aspecto substituíndo o ‘ch’ polo noso ‘x’.

QU’EST-CHE QUE CHE CHERA?
VOUS VENEZ DES PROVINCHES DU BORD DE LA
GRANDE MER?
CH’EST À VOTRE MENHIR QUE CHE VOIS CHA, CHE
CHUIS TRÈS PERCHPICACHE!

QUE DEXEXAN?
VEÑEN DAX PROVINCIAX DA BEIRA DO GRAN MAR?
DECATEIME POLO MENHIR QUE LEVAN. EU XON
MOI PERXPICAZ!

O fouciño de ouro, 8B V4; 9A V1 V2

Así mesmo, até o momento, tan só nos enfrontamos na tradución ao caso da fala característica de Babá, o vixía negro dos piratas que aventura tras aventura reciben os golpes de Astérix e Obélix e de quen se transcribe no guión orixinal o seu acento caribeño recorrendo a un trazo estereotipado, o feito de que non é quen de pronunciar o ‘r’. A estratexia utilizada neste caso é a transgresión do estándar na lingua meta recorrendo á elisión das consoantes ‘r’ e ‘s’ para tratar de plasmar tal estereotipo na lingua meta.

NAGEU’S À BABO’D!

NADADO’ES A BABO’!

O fillo de Astérix, 41A V5

4.3. Algunhas precisións sobre os nomes dos personaxes. O caso de *Astérix e os pictos*.

Un bo exemplo de ligazón entre elementos culturais e lingüísticos proporcionánnolo os nomes propios de personaxes e lugares, que mesturan xogos de palabras e combinacións de significados que producen un efecto cómico, un dos grandes logros en *Astérix*. Non nos deteremos aquí nas opcións adoptadas en galego polos tradutores anteriores da serie e nas perdas que se produciron –como sinalabamos antes, unha herdanza que hai que asumir á hora de realizar novas traducións dunha obra cun arraigado asentamento na cultura meta. Tan só detallaremos aqueles cambios sutís que nos atrevemos a introducir e nas estratexias que empregamos para os “bautizos” que si nos corresponden.

Entre os devanditos cambios, cóntase a introdución do til en *Astérix* e *Obélix* –e en todos os personaxes que levan a terminación *-ix* característico dos nomes galos–, é dicir, co acento tónico na penúltima sílaba. Ben é certo que con esta solución, resulta difícil para os lectores galegos chegar ao xogo que propón o orixinal, onde os nomes dos heroes galos remiten respectivamente a *asterisco* e *obelisco*, mais a estas alturas é unha información abondo coñecida e accesible en calquera páxina web. Tamén introducimos unha leve modificación nos

nomes de Asegurancetúrix, co fin de achegalo máis ao orixinal Assurancetourix, que soa igual ca *assurance tout risque* ou *assurance tous risques*; Ideafix (en francés, Idéfix, *idée fixe*); ou Eseautomátix (en francés, Cetautomatix).

Con respecto ás denominacións de personaxes escollidas por nós, en xeral optamos por retomar o nome proposto con adaptacións gráficas cando o seu significado resulta claro e accesible para o lector da lingua meta –sirvan de exemplo personaxes de *O gran foxo* como Segregaciónix, Cómix, Fanzine ou Acidonítrix (en francés Ségrégationnix, Comix, Fanzine e Acidenitrix, respectivamente). De non ser o caso, determinamos adaptar o contido proposto –como ocorre co francés Caius Marchéopus (*marché aux puces*) de *Astérix o galo*, a quen bautizamos como Caius Feirantus– ou tratar de traducir literalmente –Tocadix sobre o francés Tournedix, *tourne disque*, en *O gran foxo*.

O traballo máis laborioso ao que nos enfrontamos polo de agora presentouse na tradución do álbum *Astérix e os pictos*, onde un dos trazos que se utiliza para retratar o pobo que visitan os galos é a proposta dun completo catálogo onomástico sustentado na utilización do patronímico que identifica os clans escoceses (Mac), seguido doutra palabra coa que se conforma un xogo significativo cando se len sen pausa ningunha. Ante a imposibilidade de realizar unha tradución directa en todos os casos que resultase efectiva, existen unha gran cantidade de modificacións, tratando de respectar na medida do posible os deseños dos personaxes ou algunha das características que os singularizan. Unha listaxe que non pretende ser exhaustiva revela as dificultades, as perdas e as compensacións destes dificultosos bautizos para os que, por outra parte, traballamos con liberdade ao se tratar de personaxes que aparecían por primeira vez nestas aventuras. A complicación estribou fundamentalmente en buscar palabras que, mantendo o “Mac” comezasen por *c* ou por *ch* e resultasen humorísticas na lectura. Velaquí algúns exemplos nos que foi preciso buscar un equivalente atendendo á imaxe e adaptando a denominación:

Nome orixinal	Significado	Tradución ao galego
Mac Oloch	Do inglés <i>loch</i> , ‘lago’	Mac Antela ¹⁷
Mac Abbeh	Remite a <i>macchabée</i> , en alusión ao seu aspecto de cadáver e a ortografía lembra o <i>Macbeth</i> de Shakespeare	Mac Abeo
Mac Lop	«Ma clope» (‘O meu pito’)	Mac Abicha
Mac Atrell	«Ma 4L», en alusión ao mítico Renault 4	Mac Orsa
Mac Mini	Aceno ao ordenador do mesmo nome que Apple comercializou en 2011	Mac Mini
Mac Robiotique	<i>Macrobotique</i>	Mac Robiótico
Mac Quenoth	«Ma quenotte» (‘O meu pequeno dente’)	Mac Roio
Mac Keul ¹⁸	«Ma Gueule» (‘O meu careto’)	Mac Arauta
Mac Stock	«Mastoc», ‘mazaroco’	Mac Stock
Mac II	Alude ao primeiro ordenador da segunda xeración de Macintosh, aparecido en 1987, o primeiro modular	Mac II

En canto aos nomes dos romanos que aparecen nesta aventura, nos que sempre cómpre utilizar a terminación en *-us* que os vincule co latín, en *Astérix e os pictos* adaptamos o contido da denominación á lingua meta con Zaplézactus, «Zappe les actus», que remite ao feito de facer *zapping*, como Zappingprogramus; Taglabribus, «Tague l’abri-

17 Trátase do personaxe principal desta aventura. Dado o xogo co termo *loch* na lingua meta, optamos por utilizar o nome dunha lagoa cunha simboloxía semellante á que para os escoceses, como se demostra na historieta, ten o seu lago. Así mesmo, o lago Loch Andloll ao que se alude na trama, toma o seu nome da frase *Rock and Roll* mal pronunciada. Ao entermos que a alusión estaba clara, mantivémolo igual ca no orixinal.

18 En 26A V1, o TO indica: «Quoi Mac Keul qu’est-ce qu’elle a Mac Keul», introducindo un aceno á letra da canción *Ma Gueule* de Johnny Hallyday. A tradución perde esta referencia: «Que Mac Arauta? Que é o que ten Mac Arauta?».

bus», afeccionado polo que parece aos graffitis, como Grafitibus; ou Légéiatus, «Léger hiatus», como Hiatusbrevis; e recorreremos ao préstamo con Numerusclausus, en francés Numérusclausus.

Cabo

Aínda que existen outros moitos aspectos dignos de comentario, eliximos estes por consideralos representativos das traducións ás que nos enfrontamos, ateigadas sempre de desafíos na procura do mantemento de trazos fundamentais: non desvirtuar a esencia duns personaxes xa universais e ofrecer un produto que na lingua meta asegure a diversión dos lectores e lectoras pola vía dun humor recoñecible, nado da análise do recurso empregado no texto orixinal e trasladado cunha combinación de respecto, intuición e liberdade. Algo nada doado. Non cabe dúbida de que as solucións sempre poden ser outras –e no transcurso da redacción deste artigo suscitáronse novos debates entre os tradutores–, aínda que por veces as présas ou a falta dun tempo de distanciamento do traballo antes da súa entrega favorece certa cegueira ou ofuscamento.

Referencias bibliográficas

- CHIARO, D. 1992. *The Language of Jokes: Analysing verbal play*. Londres: Routledge.
- KELLY, D. e MAYORAL, R. 1984. “Notas sobre la traducción de cómics”. En *Babel. Revista de los estudiantes de la EUTI*. Nº 1, xaneiro, p. 92-101.
- LAURIAN, A.M. 1989. «Humour et traduction au contact de cultures ». En *Meta*. 34:1, p. 5-14.
- SOUZA, L.S.M. 1997. *O humor é coisa séria – Tradução de tiras: exemplificando com Frank e Ernest*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Maestría).
- TITFORD, Ch. 1982. «Sub-titling-Constrained Translation». En *Lebende Sprachen*. III, p. 113-116.
- VALERO GARCÉS, C. 2000. «La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados». En *Trans*. Nº 4, p. 75-88.

Bibliografía

- CAMPOS PARDILLOS, Miguel. 1992. «Las dificultades de traducir el humor: *Astérix le Gaulois-Asterix the Gaul-Asterix el Galo*». En *Babel-AFIAL*. Nº 1, invierno, p. 103-123. [Disponible en línea: webs.uvigo.es/babelafial/revistas/babel01.pdf. – 10/08/2014].
- EMBLETON, S. 1991. «Names and their substitutes. Onomastic observations on Astérix and its translations». En *Target*. 3:2, p. 175-206.
- FERNÁNDEZ, M. e GASPIN, F. «Astérix en español y/o la opacidad de la traducción de un código cultural». [file:///C:/Users/Isa/Downloads/Dialnet-AsterixEnEspañolYoLaOpacidadDeLaTraducciónDeUnCodi-1113099.pdf – 13/08/2014].
- GRASSEGER, H. 1985. *Sprachspiel und Übersetzung: Eine Studie anhand der comic-serie Asterix*. Tübingen: Stauffenburg.
- GUBERN, R. 1972. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- HENRY, J. 2003. *La traduction des jeux de mots*. St. Etienne, Presses Sorbonne Nouvelle.
- HICKEY, L. «Aproximación pragmatolingüística a la traducción del humor». [<http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm> – 30/07/2014].
- JACKSON, M. 1990. «When is a text comic? *Asterix chez les Belges* and its German translation». En *Information Communication*. 11, p. 55-70.
- KAUFMANN, J. 1998. «Astérix: les jeux de l'humour et du temps». En *Ethnologie française*. XXVIII-3, p. 327-337.
- KELLY, D. 1984. «Astérix in Translation». En *Babel. Revista de los estudiantes de la EUTI*. Nº 1, xaneiro, p. 1-14.
- LAURIAN, A.M. 2001. «La compréhension de l'humour: question de langue ou question de culture?». En LAURIAN, A.M. e SZENDE, Th. (eds.) *Les mots du rire: comment les traduire?: essais de lexicologie contrastive*. Berna et al.: Centre de Recherche Lexiques-Cultures-Traductions (INALCO), p. 183-202.
- MAGUET, F. 1998. «Astérix: un mythe? Mythogénèse et amplification d'un stéréotype culturel». En *Ethnologie française*. XXVIII-3, p. 317-326.

- MCGHEE, P.E. 1979. *Humor: Its Origin and Development*, San Francisco: W. H. Freeman and Company.
- MOURA ARAGÃO, S. 2012. «La traducción del humor entre las imágenes y las palabras». En *Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado* [Disponible en línea: <http://www.vinetas-serias.com.ar/actas2012.html> - 06/08/2014].
- PALMA, S. «La traducción de los elementos culturales: el caso de Astérix y Mafalda». [Disponible en línea: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4046947.pdf – 02/07/2014].
- POSSENTI, S. 2010. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto.
- RAMOS, P. 2011. *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas: Zarabatana books.
- REISS, K. 2000. «Type, kind and individuality of text: decision making in translation». En: VENUTI, L. (ed.) *The translation studies reader*. Londres: Routledge, p. 160-71.
- REISS, K. e VERMEER, H.J. 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid, Akal.
- ROSAS, M. 2002. *Tradução de humor: transcribando piadas*. Río de Janeiro: Lucerna.
- SELESKOVITCH, D. e LEDERER, M. 1984. *Interpréter pour traduire*. París: Didier Erudition (4ª ed.).
- SUILS, J. 1983. «Cognitive Processes in Humor Appreciation». En MCGHEE, P.E. e GOLDSTEIN, J.H. (eds.) *Handbook of Humor Research*. Vol. 1. Nova York: Springer-Verlag.
- TOUILLIER-FEYRABEND, H. 1998. «Bande dessinée et publicité. L'art de récupérer». En *Ethnologie française*. XXVIII-3, p. 360-374.
- TRICAS, M. 1995. *Manual de traducción Francés/ Castellano*. Barcelona: Gedisa.
- VINAY, J.P. e DARBELNET, J. 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier.
- WILSON, C.P. 1979. *Jokes: Form, Contents, Use and Function*. Nova York: Academic Press.

ANEXO

Fig. 1

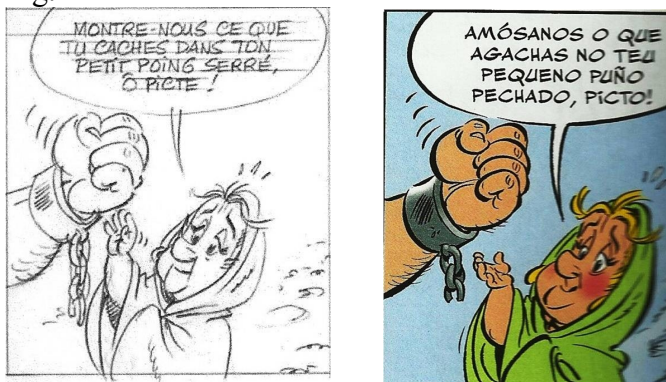


Fig. 2



Fig. 3

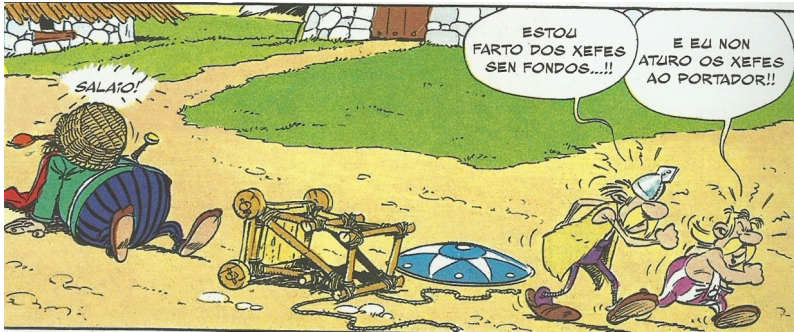
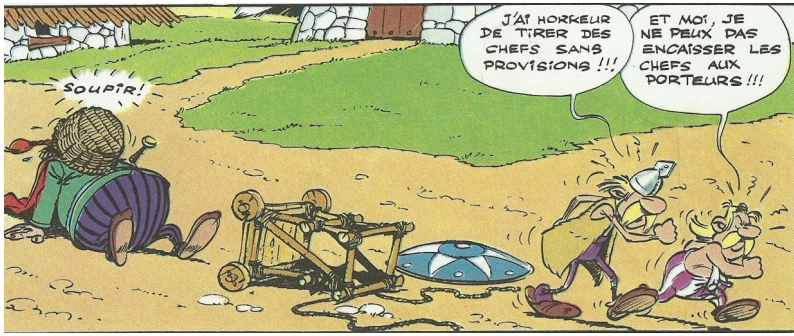


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

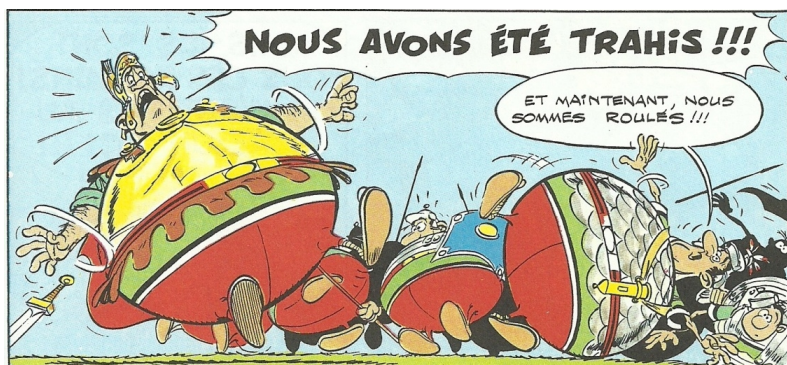


Fig. 7



Fig. 8

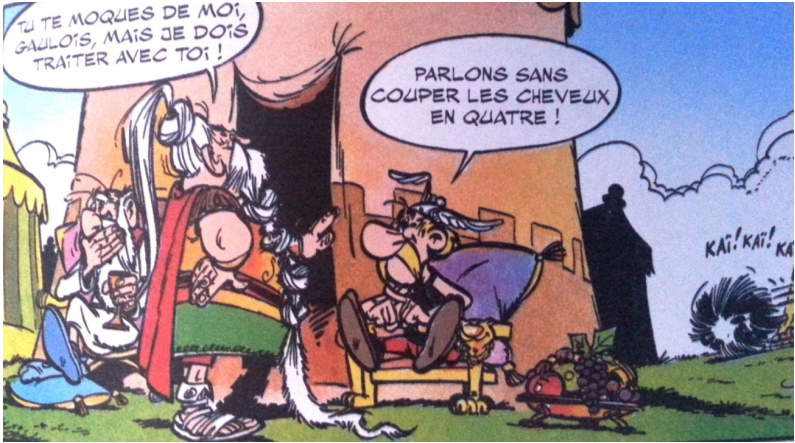


Fig. 9



Fig.10

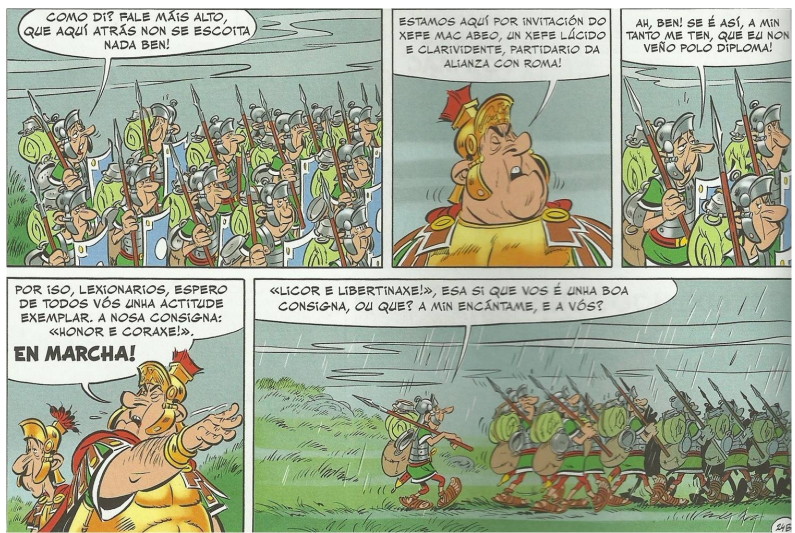
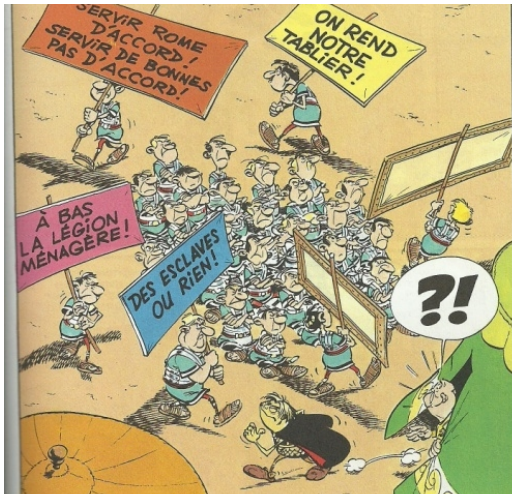


Fig. 11



CRÍTICAS E RECENSIONÍS

De Coramantien a Galicia, pasando por Surinam.

Jorge Figueroa Dorrego

Comunicación intercultural e comercio internacional.

Ignacio Urrutia

A recepción da literatura italiana no ámbito hispánico.

Ana Luna Alonso

A tradución en Éuscaro.

Ana Luna Alonso

**Recensión do capítulo “Políticas de tradución inglés-galego-
inglés desde os anos noventa: diálogos de ida e volta”, de María
Jesús Lorenzo Modia.**

Liliana Valado

A versión romanesa de “O lapis do carpinteiro” de Manuel Rivas.

Oana Mihalcea

DE CORAMANTIEN A GALICIA, PASANDO POR SURINAM

BEHN, Aphra. 2012. *Oroonoko*. Traducido por María Fe González Fernández. Santiago de Compostela: Hugin e Munin, col. XVII, ISBN: 978-84-939647-7-1. 104 páxinas.

A nova editorial compostelana Hugin e Mugin vén de publicar unha tradución ao galego da novela curta de Aphra Behn, *Oroonoko* (1688), realizada por María Fe González. Trátase sen dúbida dun acerto máis desta pequena pero ambiciosa editorial que ten como obxectivo a tradución á lingua galega de textos literarios estranxeiros. Do seu prelo teñen saído obras de escritores tan interesantes e prestixiosos como Achebe, Bukowski, Pasolini, Twain ou Verne, entre outros. Con todo, a iniciativa de incluír a obra de Behn no seu catálogo pode considerarse como innovadora e mesmo atrevida, tendo en conta que esta é non só a primeira vez que este relato se traduce ao galego, senón tamén un dos escasos intentos de introduci-lo na península. A primeira publicación de *Oroonoko* en España vira a luz vinte anos antes, en 1992, cando a barcelonesa Edicións de L'Eixample sacou unha versión catalá a cargo de Dolors Udina. Houbo que esperar ata o ano 2000 para ver a primeira tradución española do texto completo, xunto coa do relato da mesma autora, *The Fair Jilt*, realizada por Juan José Zaro e publicada pola Universidad de Málaga. Á parte desta, a única versión en lingua castelá que existe apareceu en 2008, cando Siruela publicou un volume con toda a narrativa curta de Behn traducida por Jesús Serrano Re-

yes. Sorprende que outras editoriais importantes españolas non teñan incluído este texto nas súas coleccións de clásicos universais. Isto contrasta, por unha banda, co renovado interese que polo devandito texto amosaron destacadas editoriais de países anglófonos nas últimas décadas, como se pode concluír das edicións feitas por Penguin, Oxford University Press e Norton, entre outras; e, pola outra banda, co feito de que a novela fose traducida xa en varias ocasións ao francés e alemán durante o século XVIII, e a outras linguas europeas posteriormente. Ben sexa polo escaso coñecemento e interese pola literatura inglesa que había neste país na época en que foi publicada esta novela, ou polo feito de ser escrita por unha muller, e unha muller que pouco se axeitaba aos canons de xénero prevalentes ata o pasado século, o feito é que as editoriais da Península Ibérica (porque non hai tampouco tradución ao portugués publicada no país veciño) ignoraron en grande medida a Aphra Behn. Esta autora foi a primeira escritora profesional en Inglaterra, e Virginia Woolf chegou a dicir dela que merecía o recoñecemento de todas as mulleres xa que grazas a ela conseguiron o dereito de poderen expresarse no ámbito literario.

A identidade da persoa encargada de traducir o texto e tamén digna de mención. María Fe González é unha experta profesional con ampla experiencia na tradución literaria, principalmente do inglés ao galego. Das súas mans saíron excelentes versións na nosa lingua de obras tan interesantes como: *Polos mares do sur*, de Jack London; *Vindicación dos dereitos da muller e Mary*, de Mary Wollstonecraft; *A idade da inocencia*, de Edith Wharton; *A dama solitaria e Fantomina*, de Eliza Haywood; e *Apoloxía dos ociosos*, de R.L. Stevenson (2011), entre outras. Trátase dunha tradutora que traballa con moito rigor e coidado, e ten unha boa capacidade de comprensión e apreciación das complexidades e sutilezas literarias, que amosan unha sólida formación filolóxica detrás e un gusto especial pola linguaxe e a cultura. A súa tradución de *Oroonoko* deixa ver todas estas calidades e, na miña modesta opinión, supera nalgunhas cuestións ás publicadas en castelán ata o momento. E isto ten un mérito especial de termos en conta as dificultades que o texto orixinal presenta á hora de ser lido, traducido e preparado para a súa publicación.

Como outros textos escritos a finais do século XVII, *Oroonoko* non é doado de traducir a outro idioma debido, por un lado, ás peculiaridades do inglés desa época, ao estilo da autora (na liña do que predominaba daquela) e, cando se traballa coas primeiras edicións, á puntuación, así como á tipografía utilizada na época. Por fortuna, as edicións modernas axudan bastante ao tradutor/a a se enfrontar a moitas dificultades grazas ao seu valioso traballo de aclarar significados escuros e desenredar pasaxes confusas. Por outro lado, a dificultade agrávase polo feito de que a acción sucede en Coramantien (na actual Ghana) e Surinam, e a autora emprega varias palabras que refiren a lugares, obxectos, animais e outras cuestións que fan máis necesaria aínda unha boa documentación. González logra solucionar a maioría destas dificultades con un notable grao de acerto. Por exemplo, a súa tradución das descrições que Behn fai tanto do protagonista como da súa amada Imoinda, e tamén da narración de episodios cruciais na acción da novela, como o secuestro de Oroonoko a mans dun traficante de escravos inglés ou a rebelión que logo o protagonista lidera en Surinam, é especialmente boa, evitando as inexactitudes e malas interpretacións que hai ao respecto noutras traducións deste texto.

Con todo, é imposible evitar que haxa descoído ou mesmo algún erro máis ou menos importante nunha tradución deste tipo. Un deles é traducir «Cusheries» por «ratas de campo» (p. 8), cando a mesma narradora dá unha explicación de que tipo de animal se trata: «a little Beast in the form and fashion as a Lion, as big as Kitten» (Behn 1995, p. 58) e o pon a continuación de «Marmosets» (que González traduce correctamente como «titíes»)¹. O máis probable é que «Cusheries» se refira a outro simio, neste caso a un tití dourado ou tamarino león dourado (*leontopithecus rosalia*). Dificilmente pode unha rata ter a aparencia dun león ou o tamaño dun gato. Pouco despois, a narradora fala de serpes de «some threescore Yards in length», pero na tradución galega lemos que son de «máis de tres varas de lonxitude», cando realmente son sesenta, xa que “threescore” significa tres veces vinte. E tamén se menciona nese

1 As citas do orixinal están tomadas de *The Works of Aphra Behn*. Vol. 3: *The Fair Jilt and Other Short Stories*. Ed. Janet Todd. Londres: William Pickering, 1995.

mesmo parágrafo «some rare Flies, of amazing Forms and Colours», que se atopan no museo real. A maioría dos editores modernos de *Oroonoko* aclaran que se trata de bolboretas e non moscas, o cal ten máis sentido. Porén, González enténdeo literalmente e, por tanto, fala de «moscas raras». A tradutora volve ter problemas con léxico referente a animais cando na arenga aos outros escravos, o protagonista critica que os colonos ingleses non os capturan en batalla senón que os mercan e venden «like Apes, or Monkeys» (p. 105). Polo que parece ser un despiste, González traduce «Apes» (simios, monos) como «abellas» (p. 79), que é algo que sorprende un pouco ao lelo porque eses insectos non se adoitan mercar como animais de compañía. Tamén semella un despiste (ou quizais mesmo un erro tipográfico) que, cando se nos presenta ao rei de Coramantien coma un vello «a Hundred and odd Years old, and had no Son» (p. 61), na tradución galega lemos que era un home «de cen anos que non tiña fillas» (p. 13).

Ademais, e contrastando con outras traducións e edicións desta obra, bótanse en falla algunhas cuestións de carácter paratextual, como son o subtítulo e a dedicatoria que aparecen no orixinal, así como unha introdución á vida e obra da autora, con especial referencia á importancia deste texto tanto na historia da narrativa anglófona coma no movemento antiescravista. É certo que isto depende moito da editorial e da colección na que se inclúe, pero tamén é certo que esta novela ten unhas peculiaridades que fan aconsellable contemplar a relevancia de ditos paratextos. Semella comprensible que na cuberta do libro o título sexa simplemente *Oroonoko*, coma na maioría das edicións en lingua inglesa, pero sería oportuno que na primeira páxina ou polo menos nunha nota a pé apareza o subtítulo, xa que é certamente interesante: «or, The Royal Slave». Este oxímoro resume á perfección a paradoxal e tráxica vida do protagonista e, ao mesmo tempo sinala xa dous temas importantes que logo serán desenvolvidos no relato: a escravitude africana nas colonias americanas e o debate político sobre a monarquía e a nobreza que estaba a ter lugar na segunda metade do século en Inglaterra. A inxustiza que Behn vía na escravitude de persoas nobres (social e eticamente) por parte de xente innobre (tamén nos dous sentidos) con intereses mercantilistas e prácticas ruíns é unha

idea fundamental nesta novela. Os tradutores ao castelán, por exemplo, así o entenderon e decidiron incluílo. Así a todo, preferiron evitar a ambigüidade da palabra “real” e elixiron unha fórmula que soa mellor e logra transmitir o antedito significado: “o el príncipe esclavo.” Sería conveniente, xa que logo, que a tradución do subtítulo aparecese nesta publicación.

Outro elemento paratextual importante en *Oroonoko*, coma noutros libros da época, é a dedicatoria, que neste caso é máis ca un texto laudatorio coa finalidade de gabar e compracer ao dedicatario, o nobre escocés xacobita Richard Maitland, conde de Lauderdale. Á parte de facer isto, reafirmando así o seu apoio á causa de James II, Behn aproveita a ocasión para comezar cunha estratexia de autenticación deste relato, e presentarse coma unha historiadora máis que novelista, asegurando que esta obra é «a Short Chronicle of those Lives that possibly wou’d be forgotten by other Historians» (p. 54), e insistindo en que o que vai contar é real, por moi ficticio que semelle:

This is a true Story, of a Man Gallant enough to merit your Protection; (...) The Royal Slave I had the Honour to know in my Travels to the other World; and though I had none above me in that Country, yet I wanted power to preserve this Great Man. If there be any thing that seems Romantick, I beseech your Lordship to consider, these Countries do, in all things, so far differ from ours, that they produce unconceivable Wonders; at least, they appear to us, because New and Strange (p. 56).

Estas palabras acadan especial importancia porque esta intención de presentar a súa obra coma unha biografía histórica e non coma unha narración “romántica” (isto é, ficticia) repetírase ao comezo do relato. Ese interese por pasar unha obra de ficción por unha crónica histórica non é unha estratexia nova a finais do século XVII, pero si algo significativo que os historiadores da literatura teñen visto coma algo que contribúe ao elemento realista do texto, que se considera importante cara á consolidación da novela inglesa no século seguinte. A cita ademais amosa a frustración que Behn alega ter polo feito de non ser quen de previr o destino tráxico do seu heroe, sentimento que

logo vemos tamén na narradora, que non deixa de ser un *alter ego* da autora. É unha mágoa que este texto non fose incluído na tradución galega a diferenza do que acontece nas castelás e nas principais edicións en lingua inglesa.

Malia botarmos de menos o subtítulo, a dedicatoria e unha boa introdución que axude ao público lector galego a entender mellor e valorar máis esta novela, cómpre felicitar á tradutora polo seu bo traballo, así como á editorial polo seu acerto de introducir esta obra no mercado literario galego. Trátase do primeiro texto de ficción narrativa inglesa que trata a escravitude dos africanos nas colonias americanas, aínda que non se pode dicir que este fose o seu obxectivo principal. Neste senso, a pesar da ambigüidade presente ao longo do relato, foi recoñecido como unha obra seminal na tradición anti-escravista. Como se dixo antes, considérase tamén un precursor do “realismo” dentro da ficción, pola presenza dunha narradora testemuña que insiste na veracidade do narrado, a participación de personaxes históricos e unha detallada descrición dun dos escenarios da acción: Surinam. E, ao igual que antes, isto é así malia que tampouco se pode falar dun compromiso total co realismo, xa que hai así mesmo moitos elementos “románticos” e idealistas, na liña do *roman heroique* francés e mesmo do relato orientalista na parte da historia que sucede en África. Oroonoko é un príncipe africano, pero tanto o seu físico coma o seu carácter e educación están europeizados. Isto faino diferente dos outros negros pero, curiosamente, tamén de moitos ingleses, aos que supera en nobreza e valor; porque a traxedia deste personaxe é, ironicamente, o seu concepto de honra e a súa expectativa de que os demais o compartan, e por iso confía nas promesas dos brancos. Pero o traficante inglés ráptao e véndeo como escravo, e as autoridades coloniais de Surinam prometen libéralo e devólvelo a África, algo que nunca chega a suceder. A frustración e a perspectiva de que o seu fillo naza sendo escravo fano decidir liderar unha revolta coa finalidade de escapar e retornar ao seu país. Tras o fracaso desa sublevación, é azoutado, torturado, despezado e exposto publicamente para disuadir a outros escravos da tentación de fuxiren ou rebelárense. E aquí, de novo ficción e realidade únense porque, por moi esaxeradas e fantasiosas que semellen, estas ac-

cións eran práctica común nas colonias. Esperamos que esta tradución ao galego teña o éxito que se merece e logre dar a coñecer en Galicia esta novela tan interesante e suxestiva que pasou de ser unha obra ignorada ou minusvalorada pola crítica e o mundo académico a ser un texto recorrente na docencia e investigación literaria e cultural dentro dos estudos ingleses durante as dúas últimas décadas.

Jorge Figueroa Dorrego
Universidade de Vigo

COMUNICACIÓN INTERCULTURAL E COMERCIO INTERNACIONAL

MONTERO DOMÍNGUEZ, Xoán (ed.). 2013. *Traducción para la comunicación internacional*. Granada: Editorial Comares, col. Interlingua. ISBN: 9788490451045. 216 páxinas.

Esta obra, organizada como escolma de artigos científicos arredor de dous eixes estreitamente ligados: a comunicación intercultural e o comercio internacional, aparece nun momento en que eses campos revisiten unha enorme importancia nas relacións humanas e económicas nun mundo cada vez máis globalizado. O mesmo se constata no panorama académico, onde os plans de estudos de diversas carreiras converxen no seu interese por estes ramos aplicados de xeito multidisciplinar e cuxo nexo común son, sen dúbida, as relacións. Tamén coincide coa máis recente proposta de mestrado da Universidade de Vigo ao tratarse dunha especialización demandada desde múltiples sectores polo seu valor nas relacións económicas e humanas.

Na primeira sección desta obra, encontramos unha selección de artigos arredor da comunicación intercultural; se a comunicación se define nunha das súas acepcións como o “contacto dun sitio con outro a través dos distintos medios de comunicación”, cando engadimos o apéndice de intercultural temos que ese sitio se converte na entidade da cultura, entendida esta como paradigma de coñecementos, crenzas e costumes que caracterizan unha sociedade humana organizada.

Agora ben, se nos apartamos das definicións de dicionario, podemos dicir que estamos ante unha disciplina que afonda nas ori-

xes das culturas e nos mecanismos que empregan na súa extensión de cara ás demais, analizando analoxías e diverxencias da dimensión cultural, alén das áreas comúns ou hibridizadas polo contacto e a interacción, o que sen dúbida ten un peso notable nas relacións comerciais e internacionais.

Ligado estreitamente a esta disciplina, o segundo grupo de artigos de profesores e investigadores afonda sobre os aspectos prácticos das relacións interculturais a través de casos aplicados no eido do comercio internacional. A lingüística e logo a tradución como ramo aplicado é capaz de deitar luz sobre aspectos relacionais, tanto lingüísticos como culturais, que presentan unha incidencia directa na forma en que se desenvolven as operacións comerciais e relacións mercantís, razón que lle confire unha importancia capital a estas contribucións.

Así esta obra pretende ofrecer unha serie de postulados, tanto desde o punto de vista teórico como aplicado, cos que evidenciar a complexidade e variedade das relacións interculturais que se dan actualmente e sobre como se entenden ou xestionan desde a óptica dos estudos de tradución.

O volume abre cun limiar da profesora Laura Santamaria Guinot da Universidade Autónoma de Barcelona, seguido dunha presentación a cargo de Xoán Manuel Montero Domínguez, profesor da Universidade de Vigo e editor responsable da presente publicación.

O primeiro bloque sobre relacións interculturais comeza coa contribución de Álvarez Lugrís da Universidade de Vigo, quen afonda na lingüística de corpus como enfoque analítico de tradución e metodoloxía de investigación, ofrecendo toda a información relevante para a definición e clasificación dos corpus lingüísticos, alén de recursos para a selección de textos, a avaliación da súa representatividade e casos prácticos, como o propio corpus TECTRA desenvolvido desde a Universidade de Vigo. Este apartado da lingüística é a materialización da corrente descritivista en tradución aplicada á era dixital e unha resposta para a xestión de grandes volumes de textos.

A continuación, a profesora Áurea Fernández Rodríguez da mesma universidade explica a importancia da terminoloxía tanto na tradución de textos especializados, como no ensino do oficio de tradutor a través dos estudos universitarios. Debido á elevada especia-

lización sectorial e ao carácter da tradución como disciplina e recurso transversal, a adquisición e correcta xestión da terminoloxía é un requisito de calidade, polo que neste artigo se enumeran algunhas das claves para a correcta identificación, selección e uso de termos e textos especializados como fonte de documentación.

A publicación continúa co traballo de Ana Luna Alonso, que detalla o concepto de Tradución para os Servizos Culturais (TSC) en relación coa homónima materia de mestrado para logo afondar na mediación como necesidade estreitamente ligada a eses servizos, o que implican por parte dos estudantes, máis tarde profesionais e no desenvolvemento de competencias transversais, instrumentais e persoais. Esta información preséntase dunha forma práctica e clara de xeito que serve de guión para futuros alumnos do mestrado e desta materia de capital importancia no desenvolvemento das relacións interculturais e dos intercambios mercantís.

Seguindo na liña da especialización en tradución, o especialista Ramón Méndez González da Universidade de Vigo recolle un conxunto de reflexións sobre as necesidades e posibilidades actuais da tradución exemplificados a través da localización de videoxogos. Inseríndonos no cadro dun produto multimedia tan actual e de moda como o videoxogo, explicita as dificultades, requisitos técnicos e competencias necesarias para realizar un traballo de calidade adaptado a cada mercado concreto e público específico. Esta visión deste ámbito polísemico e multimodal, onde a imaxe reviste ás veces tanta importancia como o texto, complétase con exemplos prácticos e casos reais.

A seguir, temos un artigo de M^a Ángeles Romasanta González onde se reflexiona sobre os espazos urbanos e a paratradución da identidade. A paratradución, concepto desenvolvido polo equipo de investigación da Universidade de Vigo, do que ela mesma forma parte, deita aquí unha ollada sobre o contexto urbano entendido como texto, como elemento xerador de sentido e sobre as relacións que se dan coa tradución, paratradución e a semiótica, de xeito que se consegue achegar a súa identidade e interpretala. Todo isto faise no contexto de Bilbao, una cidade que a autora coñece de primeira man e que serve como exemplificación desta corrente renovadora, que procura significado e significación a través de todo tipo de iconas, símbolos e elementos urbanos mediante códigos como o verbal, o visual e o icónico.

O profesor José Yuste Frías, especialista en (para)tradución e imaxe da Universidade de Vigo e *alma mater* do grupo de investigación «Tradución e Paratradución», ofrece nesta volta un relatorio sobre a paratradución da imaxe na publicidade internacional. Nesta visión que nos ofrece, a imaxe imponse sobre o texto como símbolo de expresión e transcende fronteiras achegando unha mensaxe que xa non vai dirixida para unha audiencia lingüística concreta. No entanto, como a imaxe non é un símbolo universal e válida para todos os contextos, tamén se recollen os aspectos paratradutivos que haberá que ter en conta para transmitir con éxito este signo en culturas alleas.

O propio editor da publicación, Xoán Montero Domínguez da Universidade de Vigo, ofrece outra reflexión sobre os conceptos de tradución e paratradución no campo audiovisual aplicados a un proxecto cinematográfico, especialidade na que traballa desde hai anos. No artigo contextualiza o mundo da tradución e a dobraxe no contexto de Galicia e máis concretamente da dobraxe de longametraxes de ficción ao galego, bosquexando a idiosincrasia e condicionantes dun sector e dunha administración autonómica cuxo apoio económico resulta fundamental para a realización de producións audiovisuais en lingua galega. Máis concretamente afóndase nas diferentes opcións e proceso de tradución para os guións cinematográficos e produtos audiovisuais desde o punto de vista sociocultural.

O profesor Xoán Manuel Garrido Vilariño da Universidade de Vigo abre a segunda sección desta publicación sobre comercio internacional cun artigo sobre o ensino e aprendizaxe da tradución especializada xurídica e administrativa francés-galego-francés. O relatorio comeza cunha contextualización da situación diglósica de Galicia entre galego e español e da centralización e unificación lingüística pretendida por parte das nacións con Estado para logo afondar nas implicacións, analoxías e diverxencias que isto supón para a tradución. Trátase do ensino e aprendizaxe en materia xurídica e administrativa entre dous contextos xurisdiccionais e lingüísticos ben diferenciados: un Estado cunha lingua única e centralizada e un Comunidade Autónoma, dentro do Estado español, con dúas linguas que conviven en situación diglósica.

A continuación, o profesor Jesús Meiriño Gómez trata a tradución económica e comercial realizando unha análise da linguaxe

metafórica que se emprega na prensa especializada. Este estudo, alén de falar do carácter especializado que se dá nos textos económicos e dos frecuentes recursos metafóricos que se poden encontrar, recolle as estratexias de tradución dos mesmos entre inglés e español. Tamén se explica dunha forma eminentemente práctica como este tipo de recursos aparecen por necesidades de conceptualización de cada lingua e a importancia que revisten en cadanseu contexto. Logo de definir e contrastar as características formais da linguaxe económica e comercial, enuméranse recursos para súa identificación e máis estratexias de tradución.

No artigo que segue, Fernando Moreiras Corral diseña o panorama transfronteirizo para a tradución xurídica nun artigo que presenta diversos contextos onde son necesarias as traducións xuradas alén dos criterios de aceptabilidade das mesmas. Máis concretamente, contextualízase a situación de varios países da Unión Europea e explícase a necesidade de certificación de documentación nun mundo cada vez máis globalizado pero onde se tende á utilización de impresos estándar plurilingües e onde se fomenta a mobilidade, neste caso no plano europeo.

Logo, continúa o profesor Óscar Ferreiro Vázquez da Universidade de Vigo cun artigo sobre subornos e recadación contextualizado a través do papel desempeñado polo intérprete perante a Audiencia de Indias no tempo da conquista e colonización americana. Nesta análise, preténdese deitar luz sobre a figura do intérprete como mediador lingüístico a quen se confiaba a encomenda de recadar os impostos cos conseguintes receos de que puidera cometer delitos ligados a subornos. Para isto, contextualízase a conquista a través dos cargos nomeados, Leis de Indias e procedementos adoitados pola coroa española para logo analizar unha serie de autos e disposicións que exemplifican as atribucións e cometidos deste personaxe clave.

Das Indias renacentistas, volvemos ao contexto local do Porto de Vigo de mans dun artigo conxunto de Pablo De Carlos Villamarín, Elisa Alén González e Ana Pérez González da Universidade de Vigo, onde analizan a súa situación e principais desenvolvementos no último decenio. Neste caso de análise aplicada, o porto de Vigo, como enclave destacado pola súa actividade comercial que move grandes volumes de mercadorías, será o propio obxecto

de estudo a partir dun abano de datos tirados das estatísticas nacionais de tráfico portuario e doutros datos onde se estuda a posición do porto de Vigo no plano internacional. Os diferentes aspectos tratados, complétanse con información e cifras precisas da última década, fórmulas de cálculo da súa representatividade estatística do porto e gráficas comparativas.

Para rematar, pecha o volume un texto de Sara Menor Conde, centrado na análise do réxime xurídico aplicable aos profesionais da tradución a partir da Lei de Propiedade Intelectual Española. Neste artigo afóndase no debate sobre a autoría dunha obra nova (derivada) por parte do tradutor e sobre os dereitos que este feito lle atribúe ao mesmo. Tamén se ofrece unha explicación contrastiva sobre a compatibilidade e dereitos da obra orixinal e da obra derivada, alén da confluencia e diverxencia das lexislacións nacionais e supranacionais na protección dos dereitos de autor e outros. En todo este cadro normativo, tamén cabe a reflexión sobre o papel do tradutor e a súa contribución aos contidos da nova obra derivada.

Ignacio Urrutia

urrutia.ignacio@gmail.com

A RECEPCIÓN DA LITERATURA ITALIANA NO ÁMBITO HISPÁNICO

Camps, Assumpta (2014) *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la UB. 283 p. ISBN: 978-84-475-3776-1.

Assumpta Camps é profesora da Universitat de Barcelona. A súa investigación desenvólvese no ámbito do estudo da recepción italiana e da tradución literaria no Estado español. O volume que presentamos compila unha parte fundamental do seu traballo (revisado e aumentado ou inédito), organizado en dúas amplas liñas de estudo: a tradución e a recepción por un lado e a tradución e a alteridade polo outro.

Na introdución do libro defínese con claridade cal é o enfoque teórico seguido e adoptado pola autora. Na liña de análise de Toury (1980), Lambert (1986), Snell-Hornby (1988), Even-Zohar (1990), Delabastita (1991) e Lefevere (1992), entre outros, Camps considera os estudos de tradución como unha rama da literatura comparada e dos estudos culturais:

Nuestro interés aquí se centra, más bien, en estudiar la operación traslaticia que se ha emprendido en cada caso y el contexto de acogida —literario y sociológico— en el que esta adquiere significado, así como la imagen de esos textos y autores que se ofrecerá a los lectores a través de la traducción resultante (Camps 2014, p. 10).

Logo de presentar os seus presupostos teóricos, a autora ofrece unha achega contemporánea do papel da tradución na recepción da literatura italiana no ámbito hispánico. Os seus traballos xiran arredor da análise das traducións dende o italiano cara ao castelán e catalán realizadas nos séculos XIX e XX. O seu interese vai máis alá dunha análise sobre os fenómenos de tradución porque considera aspectos da recepción crítica fundamentais para entender todo o proceso. A investigación detense no labor das persoas que traducen e na estratexia adoptada, mesmo na táctica e intereses perseguidos polos diferentes axentes mediadores que realizan a encarga.

Na primeira parte do volume, a italianista revisa a complexa recepción en catalán e/ou en castelán de autores como Giovanni Pascoli, Giosuè Caducci, Umberto Saba, Carlo Emilio Gadda, Dino Buzzati, Manzoni (parte da súa obra) e analiza o transvase dun fragmento dos *Canti* de Leopardi. Trátase da sección máis extensa do libro na que a investigadora dá mostra da súa capacidade de traballo e de (re)lectura (auto)crítica. Así, os diferentes capítulos revisan, critican e actualizan as diferentes interpretacións realizadas sobre a recepción da literatura italiana no ámbito hispánico coa intención de contribuír á tradición deses estudos e completar un percorrido levado a cabo durante tres décadas na análise crítica da fortuna da literatura italiana dentro do Estado español.

Na segunda parte da monografía Camps reflexiona ao longo de varios capítulos sobre a tradución e o xénero, así como a vinculación da disciplina cos estudos poscoloniais. No capítulo titulado «Traducir la escritura de mujeres hoy», a autora incide no percorrido histórico que condiciona o carácter feminino e «secundario» outorgado á tradución:

[...] creatividad, autoría y actitud activa se asimilan tradicionalmente a lo masculino, mientras que reproducción, traducción y papel pasivo pasan a atribuirse a lo femenino (Camps 2014, p. 206).

Para a experta, a posición das escolas poscoloniais, como a brasileira, e as feministas como a canadense están estreitamente

vinculadas. As teorías feministas sobre tradución, ademais de tratar sobre que autoras se traducen e que motiva a súa escolla, quen traduce e para quen se traduce; tamén se interesan polas estratexias que permiten cambiar o uso da linguaxe e os valores socioculturais que tradicionalmente discriminan a muller. E a escola antropófaga de Augusto de Campos e Oswald de Andrade reconcíliase con eses enfoques ao reclamar a apropiación do texto orixinal para ser «carnalizado», isto é, reivindica a tradución como un fenómeno que permite cuestionar o establecido, a cultura dominante e as relacións culturais de carácter colonial.

Como ben apunta a profesora Camps nas primeiras páxinas do libro, o carácter misceláneo do libro non impide percibir a existencia dun eixo central que artella e cohesiona todo o texto, o do estudo da tradución e recepción literarias. Así, na segunda parte analiza a recepción das escritoras italianas que comezan a ser coñecidas no espazo ibérico na última década do século pasado. O estudo ofrece un exhaustivo repertorio de obras e autorías e busca explicacións á ausencia de moitas autorías e a existencia de lagoas de obras importantes, tanto en catalán como en castelán, atribuídas fundamentalmente a criterios comerciais¹. Para a profesora Camps, a relevancia do xénero no proceso de transmisión dunha obra literaria é fundamental e propón ampliar a investigación neste campo ao coñecemento das operacións tradutoras. Neste sentido, no volume hai un capítulo dedicado ao labor tradutolóxico de Maria Aurèlia Capmany e a influencia que exerceron os narradores italianos na súa escrita, na temática tratada e no estilo adoptado.

O volume péchase co capítulo dedicado a cuestionar as relacións de marxe e centro nos países de ámbito poscolonial a partir da lectura renovada da obra de Francesco Petrarca no ámbito hispánico. A autora recupera un traballo de Silvia Albertazzi (2000) para indicar que xa non nos atopamos na fase de reprodución do modelo europeo nin no da asimilación do sistema de valores da metrópole. O rexeitamento do canon occidental leva a unha etapa de síntese na cal se funden o pasado indíxena coa imposición herdada. Este fenómeno aparece definido como: «un proceso que corre parejo al des-

1 Véxase o artigo de Assumpta Camps no apartado dedicado a Teoría e historia da tradución neste mesmo número.

cubrimiento de la propia voz literaria y de la propia identidad cultural» (p. 254).

A reflexión que pon cabo ao texto permite entender o fío condutor do mesmo e o sentido xeral da monografía. Coincidimos coa especialista na necesidade de reconsiderar as lecturas realizadas dos textos clásicos á luz de novas consideracións teóricas contemporáneas como as expostas no marco dos enfoques teóricos poscoloniais e nun contexto cada vez máis mundializado.

Ana Luna Alonso
Universidade de Vigo
aluna@uvigo.es

Bibliografía

- ALBERTAZZI, Silvia. 2000. *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci. 2000.
- DE ANDRADE, Oswald. 1928. "Manifesto antropófago". *Revista de Antropofagia*, Ano I, No. I, maio de 1928. En: <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/manifesoantropofago.pdf> (Consulta 05/10/2014). 1928.
- DELABASTITA, Dirk. 1991. "A false opposition in translation studies: theoretical versus / and historical approaches". *Target*, vol. 3, nº 2, pp. 137-152. 1991.
- DE CAMPOS, Augusto. 1978. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. "Polysystem Studies". *Poetics Today* 11, 1. 1990.
- LAMBERT, José. 1986. "Les relations littéraires internationales comme problème de réception". *Oeuvres et Critiques* II, 2, pp. 173-189. 1986.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres, Nova York: Routledge. 1992.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1988. *Translation studies. An integrated approach*. Amsterdam, Philadelfia: John Benjamins. 1988.

TOURY, Gideon. 1980. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv University. 1980.

A TRADUCCIÓN EN ÉUSCARO

Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2014) *La literatura vasca traducida*. Berna etc.: Peter Lang, Col. Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: traducción, literatura y cultura, nº 10. Colección dirixida por Luis Pegenaute. 267 p. ISBN: 978-3-0343-1490-9.

A autora da monografía que recensionamos, Elizabete Manterola, profesora da UPV/EHU (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), preséntanos un libro mediante un título moi transparente: *La literatura vasca traducida*, que formula dende o primeiro capítulo a dificultade de delimitar o propio concepto de «literatura vasca». Un fenómeno problemático e mesmo polémico ao que non son alleas outras comunidades bilingües minorizadas.

A exportación da literatura vasca é un feito relativamente recente, pero cada vez máis habitual. O estudo que ofrece Manterola ofrece unha análise innovadora sobre a tradución de literatura vasca a outras linguas e culturas, tomando en consideración o papel desenvolto pola tradución dentro do sistema cultural nas últimas décadas. Continuando o traxecto teórico iniciado por especialistas como Even-Zohar (1990), Lefevere (1992) e Gentzler (2001); Manterola achégase á realidade do polisistema cultural vasco e trata de modo particular as relacións interculturais en sistemas multilingües e diglósicos nos que as traducións non só forman parte do sistema meta (Toury 1995), senón que na súa opinión, tamén poden ter unha ligazón coa cultura de partida: «En muchas ocasiones, las traducciones del euskera suelen ponerse en marcha desde la cultura de origen y no desde la cultura meta» (p. 13). Para a profesora, é fundamental

definir con claridade cales son as relacións de poder establecidas entre as culturas que entran en xogo no intercambio. As relacións de forza ou dominio poden estar máis ou menos patentes e manifestar a través de elementos como a ideoloxía (escolloa ou tratamento de determinadas temáticas), os aspectos económicos (beneficio) ou o status (prestixio ou lexitimidade) en todas ou en parte das distintas fases do proceso, isto é, antes, durante e despois da tradución:

Los agentes que participan en el trasvase, al igual que el contexto social, político e ideológico serán factores a tener en cuenta para poder entender la realidad de la traducción del euskera hacia otras lenguas (Manterola 2014, p.64).

O volume está dividido en seis capítulos. Logo dunha introdución necesaria, o segundo capítulo describe o contexto cultural no que se producen os textos de creación e as traducións. A seguir, preséntase o marco teórico no que se encadra o estudo e faise un repaso sobre a literatura de investigación neste ámbito. Un cuarto capítulo explica cales foron as dificultades de localización dos datos e de catalogación dos mesmos. A especialista levou a cabo un primeiro labor de catalogación e análise dende varias perspectivas: autorías, títulos, linguas meta, xéneros etc. Mais ao se tratar dun sistema literario diglósico e bastante complexo, identificou diferentes tipos de tradución pouco frecuentes na tradución entre linguas maioritarias e minoritarias, que analiza na segunda parte do libro. Para realizar esa fase da investigación limitou o obxecto de estudo a un corpus reducido pero representativo de varias obras de Bernardo Atxaga, coa intención de describir as diferenzas e semellanzas existentes entre a autotradución, a autotradución en colaboración e a tradución alógrafa. Así, para ilustrar o fenómeno da autotradución e a gradación do traballo en colaboración afirma:

Entre ellos se situaría toda la gradación del trabajo en equipo, comenzando por la colaboración puntual, pasando por el trabajo a cuatro manos y llegando al extremo en que el autor mismo es la parte más activa del proceso (Manterola 2014, p. 93).

A profesora realiza tamén unha comparación paratextual, macrotex- tual e microtextual entre traducións directas e indirectas que pre- sentan resultados diferentes. Un fenómeno que debería ser máis analizado por épocas, países, xéneros e linguas, en opinión da ex- perta. A lingua mediadora será a que defina o centro do sistema e os respectivos subsistemas: «En el caso de las lenguas diglósicas, la reducción del número de traducciones indirectas disminuirá la de- pendencia, pero no la hará desaparecer de todo» (p. 106). No capí- tulo sexto reflexiona sobre a tradución dende o éuscaro e a modo de conclusión ofrece unha serie de consideracións que se deberían ter en conta no futuro.

Na primeira parte da monografía, Manterola trata da impor- tancia do papel que desenvolve o contexto cultural de cada unha das linguas que participan no trasvase, porque para a autora, as propias características do contexto resultan ser a base da súa investigación. Isto é, elementos como a diglosia, o concepto mesmo de literatura vasca, a realidade sociolingüística e o variado ámbito xeográfico, a relativa autonomía do sistema ou a importancia da tradución no de- desenvolvemento da creación: «Si en una sociedad biligüe una de las dos lenguas está en situación diglósica, la autotraducción también será una actividad diglósica» (p. 78). Con respecto á creación propia, a especialista cuestiona a existencia de dous sistemas literarios inde- pendentés dentro da comunidade lingüística. Trata da autonomía dos mesmos e analiza cal é a relación que existe entre eles, que define como «comunidad cultural diglósica» (p. 42). Para o seu estudo deci- de que o criterio lingüístico é o máis axeitado para delimitar o seu ámbito de traballo, é dicir, obra escrita orixinalmente en éuscaro (euskal literatura) e as súas traducións a outras linguas (literatura vasca traducida).

Na segunda parte do volume, a especialista ofrece e analiza os datos do catálogo Euskal Literatura Itzuliaren katalogoa (ELI) que recolle as referencias bibliográficas dos libros traducidos dende o éuscaro (Manterola 2012)¹. López Gaseni (2009) fixera un inventario entre 1976 e 2008 e contara un total de 800 libros importados sen ter en consideración a LIX. Case no mesmo período, Manterola computa 380 traducións exportadas (1976-2010). A autora fainos un

1 En: <<http://www.ehu.es/ehg/eli/>>. (Consulta 20/09/2014).

excelente percorrido sobre a orixe da literatura vasca e sobre a historia da tradución en éuscaro dende as súas orixes en 1545 que nos axuda a contextualizar a produción propia e allea. O catálogo recolle toda a produción literaria editada en formato libro dende principios do século XVI ata 2010 e sitúa en 1657 a primeira tradución bilingüe (éuscaro-francés). Na actualidade o xénero máis produtivo é a LIX e tamén o máis exportado, sobre todo a narrativa. Namentres a poesía perde presenza respecto doutros tempos², o ensaio é aínda simbólico e o teatro resulta ser un xénero marxinal. Un dos aspectos que comenta Manterola, e que coincide co proceso de elaboración do catálogo BITRAGA para o galego, é a dificultade de atopar datos sobre a autoría das traducións e das autotraducións, así como sobre a lingua de mediación. As datas de maior volume de produción tamén coinciden, porque ata finais dos anos 80 non aparecen de xeito sistemático as traducións (935) cara á outras culturas e linguas (38). A autora fixa como data fundamental a concesión do Premio Nacional de Literatura en 1989 a Bernardo Atxaga por *Obabakoak*:

De algún modo, Atxaga es el exportador principal de literatura vasca y los demás autores se sitúan en una posición secundaria, en lo que a número de publicaciones meta se refiere. Ha sido considerado como único representante de la literatura vasca y, en consecuencia, la obra de otros autores ha podido quedar en la sombra (Manterola 2014, p. 125).

Os nomes que máis se repiten no catálogo por número de frecuencia son: Juan Kruz Igerabide, Patxi Zubizarreta, Mariasun Landa, Anjel Lertzundi, Xabier Mendiguren, Harkaitz Cano e Jon Arretxe. A maioría das obras están traducidas ao castelán e aos sistemas literarios estatais veciños (en ocasións mediante convenios³) e publicar en editoras de prestixio só está ao alcance duns poucos. O capítulo 5 está dedicado ao estudo de caso. Trátase da análise do corpus multilingüe paralelo de 12 obras orixinais de Bernardo At-

2 A páxina web da editora Susa ou a páxina: <<http://www.armiarma.com>>, son referencia para a tradución de poesía.

3 Editoriais asociadas como Bromera, Elkar, Galaxia, La Galera, Libros del Peixe, Tándem e Xordica para a LIX, ou editoras estatais que publican an varias linguas autonómicas: Edebé, SM, Anaya etc.

xaga, traducidas a sete linguas. O estudo macro e microtextual conclúe que existe unha diferenza entre as traducións realizadas cara ao castelán (proceso no cal se implicou o autor), que procuran a aceptabilidade como norma, e as traducións cara a outras linguas que procuran a adecuación, na súa maioría indirectas.

Manterola insiste en que case todas as obras escritas en éuscaro teñen que pasar polo castelán para chegar a outras culturas. Isto prodúcese en xeral por falta de profesionais que poidan traducir directamente dende o éuscaro ou porque as editoras non se fían da calidade do traballo de persoas que non contratan a cotío. Deste modo a lingua central actúa de lingua ponte, pero tamén xera unha dependencia cultural indesexable. Ademais, a profesora fai fincapé en que o acceso a o mercado do libro para as culturas minoritarias está moi restrinxido por falta de coñecemento ou de interese. Así pois, malia o esforzo realizado nos últimos anos por parte da administración autonómica do País Vasco español para fomentar a literatura vasca no exterior, a autora demanda políticas culturais fortes e sostibles para que esta poida sobrevivir e darse a coñecer. Cómpre termos en conta que o patrocinio externo tamén implica unha recompensa interna (Hermans 1999).

O volume péchase co capítulo de reflexións finais e interesantes perspectivas de futuro, que propón analizar outros soportes e xéneros como a poesía, poñer a proba o modelo de estudo con outras autorías co fin de comprobar se a norma é a mesma e investigar sobre a obra, autorías e linguas cara ás que non existe tradución do éuscaro ata o de agora. Para Manterola segue a ser prioritario o traballo de investigación en tradución dende a cultura de orixe e pescudar sobre as canles de exportación utilizadas.

Fronte ao que ocorre co intercambio cultural entre culturas fortes, a tradución cara a e dende unha lingua minoritaria resulta ser unha actividade vital para o desenvolvemento da produción propia e allea: «[...] la traducción de Obabakoak a otras lenguas no supuso solamente que la literatura vasca se abriera a Europa, sino también darla a conocer dentro de España» (p. 137). O volume que presentamos resulta ser fundamental para entender o fenómeno da tradución dentro do campo literario vasco, do mesmo modo que o son os traballos de Bacardi & Godayol (1998 e 2009) para a situación do catalán; ou a investigación de Fernández *et alii* (2012) para a o caso

galego. Salvando as distancias, e tras a lectura dos diferentes estudos, podemos concluír que hai elementos comúns aos diferentes procesos de normalización cultural nas tres comunidades. Aínda que prime o interese pola literatura escrita nas respectivas linguas no tocante á produción propia dirixida ao público adulto, concordamos con Manterola en que a tradución tivo e está a ter un papel moi importante no desenvolvemento dos respectivos campos literarios.

Ana Luna Alonso
Universidade de Vigo
aluna@uvigo.es

Bibliografía

- BACARDI, Montserrat & Pilar GODAYOL (coord.). 2009. *Una impossibilitat possible, Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep y la Nansa edicions. 2009.
- BACARDI, Montserrat *et alii*. 1998. *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*. Antoloxía. Vic: Eumo. 1998.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. "Polysystem Studies". *Poetics Today* 11, 1. 1990.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ *et alii* (eds.). 2012. *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Berna etc.: Peter Lang. 2012.
- GENTZLER, Edwin. 2001. *Contemporary Translation Theories* (2ª ed.). Londres, Nova York: Routledge. 2001.
- HERMANS, Theo. 1999. *Translations in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St Jerome. 1999.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres, Nova York: Routledge. 1992.
- LÓPEZ GASENI, Manu. 2009. "Euskal itzulpenen inbentarioa eta azterketa (1976-2008)". *Senez*, 37. En: <<http://www.eizie.org/Argitalpenak/inbentarioa/inbentarioa.pdf>>. (Consulta 10/09/2014). 2009.

- MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete. 2012. *Euskal liteartura itzuliaren katalogoa*. En: <http://www.ehu.es/ehg/eli/>. (Consulta 05/09/2014). 2012.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. 1995.

**RECENSIÓN DO CAPÍTULO “POLÍTICAS DE
TRADUCCIÓN INGLÉS-GALEGO-INGLÉS DESDE OS
ANOS NOVENTA: DIÁLOGOS DE IDA E VOLTA”, DE
MARÍA JESÚS LORENZO MODIA¹**

Mo Yan te gustará
si te gustan Gabriel García Márquez o William Faulkner.
*Libros de Mo Yan: por dónde empezar
a leer las novelas del Nobel de Literatura 2012.*
Lucía González.

Se comezásemos a lectura do capítulo que é obxecto de recensión ao longo das presentes liñas, descubriríamos que nos interesa, debido á escolla da bibliografía². A autora L. Modia apóiase nun corpus representativo de literatura en galego traducida a inglés e viceversa, que analiza dende unha postura “postestruturalista e posmoderna”. Así mesmo, a base teórica que emprega está dabondo xustificada, tal e como comprobamos con posterioridade nas páxinas interiores da súa achega, coas citas a outras lecturas afíns a esta análise.

Non obstante, non somos tan partidarias de facer que unha determinada extensión da bibliografía sexa imprescindible para refrendar os diferentes postulados, como de que estes sexan resultado doutros estudos máis amplos anteriores e de autoría propia.

1 En: MOSQUERA CARREGAL, Xesús Manuel (ed.). 2013. *Lingua e tradución: IX Xornadas sobre Lingua e Usos* [A Coruña, novembro 2012]. 2013. ISBN 978-84-9749-557-8. 290 páxinas.

2 Nesta recensión, analizamos apartado por apartado respectando a disposición do orixinal e engadimos as conclusións propias antes do remate de cada un dos mesmos, baixo os epígrafes Balance.

En L. Modia, dáse esa dobre circunstancia, xa que, tal e como aparece en nota a rodapé na páxina inicial, o «traballo insírese no proxecto de investigación financiado polo Ministerio de Economía e Competitividade FF12012-35872 Ex-sistere», así como cando apunta que «Como queira que tal análise até os anos oitenta xa foi dada a coñecer con anterioridade (Lorenzo Modia e Pérez Janeiro, 1994: 255-260) [...]».

Teorizando...

En la traducción literaria parece ya lugar común que, cuanto mejor poeta se es, mejor traductor. Ante la rotundidad de tal afirmación, quizá habría que entrar en matices: (re)definir el concepto de "poeta" y preguntarse qué lugar ocupan esos traductores que, sin ser poetas de profesión, piensan en verso o interpretan como nadie el papel del autor que tienen entre sus manos...

¡Porque haberlos, haylos!

XOÁN ABELEIRA: TRADUCTOR
DE LA POESÍA DE SYLVIA PLATH.

Rodrigo Olavarria.

Partindo dunha perspectiva diacrónica, a autora abre a análise teórica coa exposición dun clásico imprescindible na traductoloxía; referímonos a Gideon Toury e á *Teoría dos Polissistemas* de Even-Zohar. L. Modia confirma que para Toury a toma de decisións se sitúa “a todos os niveis” cando traducimos, é dicir, “fonéticos, morfolóxicos, sintácticos, semánticos, pragmáticos, textuais, culturais e de xénero”. Con todo, engade que o posicionamento formulado polos “estudios poscoloniais” referido á “recepción literaria e de xénero” ante a “praxe de tradución” achéganos a un estatus da tradución como escritura e non tan só (na opinión da autora) como reescritura.

Ante isto, desbota as teorías da equivalencia, xa que imposibilitan que a tradutora adopte «unha postura crítica ante o mundo e daquela ante o seu propio labor». Theo Hermans, André Lefevere e África Vidal, da escola da manipulación, axéitanse a ese labor tradutor en tanto que «portador de elementos innovadores» e «instrumento fosilizador para afianzar e reforzar un determinado modelo literario».

Balance

Nesta achega reparamos en que o corpus seleccionado lle permite á autora explicar o labor da tradutora coma creadora, xa que nos atopamos ante unha escolla de textos meta literarios.

Esta postura de L. Modia podería marcar unha tendencia teórica para explicar a tradución de literatura; máis en concreto, de poesía (neste caso). Noutras palabras, sería interesante realizar un estudo no que se cuantificase o impacto que segue a ter a Teoría dos Polisistemas na actualidade á hora de explicar a tradución como labor de trasvase anovador no ámbito literario. Nese senso, a autora conclúe que se lle «Dá[selle] una [sic] nova vida ao texto que pode ser moi distinta da vida que acadou no seu propio sistema literario».

Outra liña de investigación complementaria á explicación da tradución segundo os teóricos dos polisistemas e da manipulación podería ser como pensa a tradución a propia tradutora literaria. E a raíz desa análise, sería posible computar o impacto referido arriba.

Computando...

O obxectivo xeral do capítulo é revisar as políticas editoriais que inflúen na tradución de literatura con edicións ou reedicións recentes (excepto no caso das referencias de 1859, 1949 e 1965, que figuran na bibliografía), na combinación inglés-galego (directa e inversa). Máis a fondo, a autora acaba centrándose na tradución de poesía, dende finais do século pasado até a actualidade.

O percorrido é sincrónico: establece os seguintes períodos temporais:

- 1 Comezos do século XX até os anos sesenta.
- 2 A partir dos anos sesenta.
- 3 Nos anos setenta e oitenta.
- 4 A partir dos noventa.
- 5 Dende finais do século XX.

Os períodos enumerados a partir do punto 3 marcan o punto de inflexión no que “a calidade das revistas [que publican traducións] mellora”. En palabras da autora: «En todo caso, até os anos oitenta do século pasado as traducións [son] de calidade varia».

Balance

A elaboración do cómputo de traducións no par de linguas indicado está xustificada, xa que

[...] o labor de poesía en lingua inglesa ao galego se ten realizado historicamente de maneira fragmentaria e asistemática, de aí a nosa intención de darmos a coñecer e valorarmos a tarefa de tradución efectuada no século xx e comezos do século xxi xunto cunha análise crítica das súas políticas e dos contextos.

Nesa liña, este estudo vén encher o espazo que merece ocupar a realidade da tradución literaria en inglés e galego; afondando na de poesía. L. Modia pretende, así, incorporar «a nova realidade de darmos a coñecer a poesía galega á comunidade anglófona».

De novo, a consideración da calidade nas traducións abre, ao noso ver, un traballo paralelo ao presente. En concreto, a enumeración e posterior análise da etiquetaxe que recibe o termo calidade neste contexto. Contexto que responde a uns parámetros marcados por quen encomenda e acepta encargos de tradución literaria en galego en oposición a outras modalidades de tradución máis mercantilizadas (con menos carga cultural e simbólica nesta lingua minorizada), con combinacións lingüísticas que non recollen linguas minorizadas. Nese senso, neste artigo reparamos en que a calidade pode estar condicionada por:

1. Evitar “os erros tipográficos”.
2. Elixir poetas relevantes que “non se repitan en varias publicacións, ao tempo que fican sen traducir épocas e escolas esenciais da lírica en lingua inglesa”.
3. Dar con “un grupo minoritario [de tradutores] que ten un bo coñecemento de ambas as dúas linguas”.
4. Detectar “outro grupo cuxo maior defecto é o descoñecemento do contexto estilístico en que se enmarca o/a poeta traducido/a”.

Segundo L. Modia, estas variables determinan que se consigan «traducións literais que, ás veces, tamén son literarias», por unha banda. E, pola outra, «traducións palabra a palabra [...] feitas por criptoanalistas que están a enfrontarse a unha mensaxe da que descoñecen o código».

Balance

Esta descrición que L. Modia realiza en detalle viría complementar os estudos sobre calidade na tradución, que responden a discursos máis técnicos propios do ámbito da tradución como produto industrial e non tanto como produto cultural-simbólico, tal e como nolo presenta este capítulo.

Cómputos de inglés a galego

Do maior volume de traducións ao galego de poesía, encargáronse tradutores como Plácido R. Castro e Álvaro Cunqueiro durante a época estudada no artigo.

A autora tamén menciona publicacións en revistas como *A Trabe de Ouro* e *A Festa da palabra silenciada*. Por unha banda, fai unha diferenza entre *A Trabe de Ouro*, onde «se bota en falla a presenza de máis mulleres poetas». Entre as páxinas desta revista, atopamos tradutores como Xosé Luís Méndez Ferrín e Manuel Outeiriño. Por outra banda, *A Festa da palabra silenciada* «inclúe voces poéticas de mulleres». A tradutora Marilar Aleixandre, así como o tradutor Vicente Araguas publican traducións nesta revista.

Así mesmo, L. Modia menciona as antoloxías poéticas como: *Poesía irlandesa contemporánea*, *Seis poetas irlandesas de hoxe e Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. A publicación destas traducións cumpre unha dobre función. Por unha parte, acceso dende galego á poesía en lingua inglesa e, pola outra, equiparación da

[...] situación culturalmente periférica de Galicia e a posición deste poetas [irlandeses] en [sic] relación coa cultura dominante no mundo anglofaxón, en tanto que nas marxes das correntes culturais centrais.

Balance

Reedicións destes poemas traducidos agora (en anos posteriores máis próximos á nosa actualidade) veñen demostrar que, en primeiro lugar, a selección que nos enumera L. Modia é relevante no canon literario receptor (galego) —e que isto foi posible grazas á tradución como ferramenta de importación de produtos literarios—

e, en segundo lugar, deixan paso a un estudo futuro que compare as calidades de ambos os textos meta; por exemplo, as traducións de Emily Dickinson mencionadas na bibliografía deste traballo e as publicadas por Märta Dahlgren e Manuel Forcadela (2012).

Cómputos de galego a inglés

Ante «a necesidade de dar a coñecer a fértil poética galega ao mundo de fala inglesa», a tradución preséntase como ferramenta con ese fin. Deste labor encárganse, segundo L. Modia, profesionais como Jack Hill, Pearse Hutchinson, Jonathan Dunne, Carys Evans-Corrales, Erin Moure, Michael Smith e John e Aileen Denver.

A maiores, a publicación de antoloxías poéticas tamén promove trasladar a poesía galega contemporánea ao inglés. No artigo, menciónanse: *By the Paths of Literature: Galician Writers of Pen, Galician Generation of the Eighties. Three Poets, To Visit Me The Sea. Galician Poetry 1930-1936, Poetry is the World's Great Miracle: Poets of Galician PEN Club, A tribo das baleas: poetas de ares-tora. An Anthology of the Latest Galician Poetry, Done into English: Collected Translations, Contemporary Galician Poets, Breogán's Lighthouse. An Anthology of Galician Literature, Anthology of Galician Literature 1196-1981 e Forked Tongues.*

A pesar do importante labor tradutor de axentes individuais e antologuistas, a autora, con todo, detecta unha eiva na presenza de voces poéticas femininas traducidas a inglés. Carencia que non lle permitiría á tradución revelarse:

[...] como un importante espazo onde explorar temas como a identidade, as cuestións de xénero (Simon) e as relacións coloniais, poscoloniais (Bassnett e Trivedi) e de poder, e a súa relación coa lingua.

Neste liña, L. Modia avoga por non continuar cunha “formulación anárquica” no tocante ás políticas de tradución, así como de que “sexan conscientes os e as profesionais da tradución [...]” das “teorías poscoloniais e de xénero”.

Balance

A porcentaxe de nomes propios das profesionais encargadas da tradución de poesía é inferior en número respecto á de poetisas e poetas que L. Modia cita neste apartado. En consecuencia, ábrese a posibilidade dunha nova análise paralela e continuísta da súa achega.

Referencias Bibliográfica

- DICKINSON, E. 2012. "Emily Dickinson: Poemas". En *Metamorphoses*, 2012. Amherst: University of Massachusetts. [Traducido a galego por Märta Dahlgren e Manuel Forcadela].
- GONZÁLEZ, L. 2012. "Libros de Mo Yan: por dónde empezar a leer las novelas del Nobel de Literatura 2012". En *Huffington Post*. [Dispoñible en rede: http://www.huffingtonpost.es/2012/10/11/libros-de-mo-yan-pdf-_n_1957527.html].
- OLAVARRÍA, R. 2009. "Xoán Abeleira: traductor de la poesía de Sylvia Plath", en *60 Watts*, 6. [Dispoñible en rede: <http://60watts.cl/2009/05/entrevista-xoan-abeleira-traductor-de-sylvia-plath/>].

Liliana Valado

Universidade de Vigo

**A VERSIÓN ROMANESA DE
O LAPIS DO CARPINTEIRO,
DE MANUEL RIVAS¹**

Oana Mihalcea
Universidade de Vigo
oanamihalcea02@yahoo.com

[Recibido 07/08/2013; aceptado 05/12/2013]

Resumo

O fenómeno da tradución coñece unha expansión importante na Romanía poscomunista, posto que nos últimos vinte anos a cidadanía romanesa gozou de liberdades das que fora privada durante os cincuenta anteriores. Neste traballo presentamos a tradución ao romanés realizada por Alexandra Reocov dunha das obras de maior éxito de Manuel Rivas, *O lapis do carpinteiro*. Comparar tradución e orixinal pode resultar moi interesante a nivel textual, sobre todo cando se trata de dous idiomas que pertencen á mesma categoría de linguas (románicas, neste caso); pero aínda resulta ser máis atractivo analizar culturas en contacto que pertencen a contextos e espazos diferentes. Neste artigo evitamos falar de “erro de tradución”, agás en casos moi evidentes, e limítamonos a destacar aspectos que semellan máis ou menos doados de resolver, ao tempo que expoñemos algúns dos exemplos máis significativos do que consideramos desacertos de tradución de diferente gravidade.

1 Tradución dende o castelán cara ao galego de Paz Orois.

Palabras chave: Manuel Rivas, análise tradutiva, estratexias, recepción, romanés, galego.

Abstract

Comparing translation and the original text can result highly interesting in terms of textual level, especially when it is a question of two languages which belong to the same category (in this case roman) but still it results far more interesting analyzing cultures in contact and which belong to different contexts and spaces. On the other hand, translation knows an expansion of fundamental importance in the post communist Romania, as a result of the fact that in the past 20 years Rumanian public enjoyed liberties which had not been permitted during the previous 50 years. In this article we avoid speaking about translation errors except some evident cases, limiting ourselves to emphasize some aspects that more or less seem easy to resolve and offering some of the most significant examples of what we considered translation errors of different gravity, evaluating the same way in order to do our critical analysis.

Key words: Manuel Rivas, translation analysis, strategies, public reception , romanian, galician.

O contexto do texto meta

Para situarnos no contexto histórico da Romanía interbélica consideramos oportuno apuntar algúns datos sobre a participación deste país na Primeira Guerra Mundial e as posteriores consecuencias, que poden representar a chave de certos fenómenos sociais, moi presentes ademais na literatura da época, na cal nos deteremos para ofrecer algunhas breves puntualizacións.

Aliada de Alemaña e Austro-Hungría dende 1883, Romanía optou por ser neutral durante os primeiros anos. En 1916, o primeiro ministro romanés Ion I. C. Brătianu declarou a guerra a Hungría coa intención de recuperar Transilvania (hoxe pertencente a Romanía), pero ao final os romaneses acabaron por ser derrotados polas tropas búlgaras e alemás. Despois de verse forzada a pedir a paz, Romanía volve entrar na loita en 1918; unha guerra que acabaría coa denominada «Paz de París» e coa recuperación dos territorios

de Transilvania, Banat (o actual oeste de Romanía), Bucovina e Basarabia (o leste de Romanía e Moldavia actual).

Pero toda intención de unificar os territorios de maneira harmoniosa foi en van, dada a variedade de identidades culturais presentes nos territorios recuperados, inimigos de Romanía durante a Primeira Guerra Mundial. A credibilidade do estado foi diminuindo a causa da mala xestión económica e de determinadas decisións contraditorias tomadas polo poder político. Os investimentos estranxeiros reducíronse, aínda que si se apoiou a iniciativa industrial e se mantivo a agricultura.

En canto á produción literaria, o período interbélico caracterízase por un desenvolvemento importante da novela, que acada en pouco tempo o nivel literario europeo da época. Neste sentido, un ano de referencia para a novela romanese é 1920, cando se publica *Ion*, de Liviu Rebreanu, porque a pesar de que xa antes apareceran novelas semellantes, *Ion* é a primeira que se achega ás obras europeas máis destacadas. A novela de Rebreanu é unha monografía da típica poboación de Transilvania de inicios do século XX, que pon en valor ao labrego que loita por conservar as súas terras e por conseguir máis, por medios máis ou menos honestos, deixando de lado os sentimentos ou os principios morais. A novela está composta por dúas partes con títulos suxestivos: *A voz da terra* e *A voz do amor*². Se citamos esta novela é porque consideramos que ilustra de maneira maxistral a vida dunha poboación de Transilvania. A cobiza é o tema fundamental e os personaxes que teñen poder son os ricos terratenentes da vila, que son respectados polos pobres avasalados. Así, Ion, o protagonista, contraerá matrimonio só por afán de posesión material, aínda que o seu amor estea noutra parte. *Ion* tenta ensinar unha lección a través do tráxico final que sofren os personaxes avariciosos.

Se a novela anterior presenta a vida da aldea, hai outras que se atopan no polo oposto e describen os dilemas do intelectual lúcido que quere entregarse completamente ao amor e está superado pola incerteza. Un exemplo ilustrativo é *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*³, de Camil Petrescu. A acción desenvólvese no contexto da Primeira Guerra Mundial e a idea fundamental

2 A nosa tradución. En orixinal: *Glasul Pământului* e *Glasul Iubirii*.

3 En galego: *A última noite de amor, primeira noite de guerra* (a tradución é nosa).

está baseada na técnica de Marcel Proust. Os personaxes están dotados de enerxía, forza interior e lealdade. O protagonista representa a antítese de Ion, posto que é un home culto, afeccionado á filosofía, e que extrae conclusións que sorprenden pola súa lucidez e que gustan pola maneira na que as expresa. Vive en primeira persoa a desilusión amorosa e a guerra, que representan as dúas partes do libro. Podemos considerar estas dúas obras moi representativas, posto que describen verdadeiros estereotipos sociais, aínda que ben diferentes para a época histórica á que nos referimos. Dende este punto de vista, consideramos que a literatura significa máis do que pode parecer; sobre todo en momentos críticos nos que se desenvolve unha nación, a literatura representa o cadro da sociedade con detalles que se lle escapan a calquera libro de historia.

A tradución: *Creionul Tâmplarului*⁴

Nos últimos tempos, a tradución pasou de ser unha rama máis doutras disciplinas a desenvolverse e a ser estudada como materia independente e fundamental na sociedade actual. Sempre se tiveron en conta dúas orientacións principais en canto á tradución literaria: a fidelidade con respecto ao texto fonte e o enfoque cara ao texto meta; pero é preciso apuntar que a tradución literaria é máis ca un traslado do texto orixinal a outro idioma, xa que se trata dunha relación entre dúas culturas, e no caso concreto do noso estudo é absolutamente indispensable o coñecemento do contexto histórico e da realidade social da cultura de partida para poder reflectila da mellor maneira posible no idioma e na cultura de chegada.

Os procedementos empregados non son absolutos ou inamovibles. A tradutora do texto que comentamos, Alexandra Reocov, decidiu adoptar estratexias de adaptación, como a explicación dunha situación inexistente na cultura de chegada; a explicitación, como a mención expresa na cultura de meta de aspectos semánticos implícitos na de partida, e incluso a omisión ou condensación como estratexias que suprimen ou expresan determinados elementos de

4 Este artigo ten a súa orixe nun Tralado de fin de Mestrado do programa de T&P inédito, dirixido pola profesora Ana Luna Alonso e presentado na Universidade de Vigo en xuño de 2013.

modo máis conciso no resultado. En ocasións a tradutora recorreu a cambios de orde, transposicións ou modulacións de tipo gramatical, sintáctico, conceptual ou psicolóxico.

Coa intención de realizar un estudo sobre a recepción da tradución, tanto dende o punto de vista intralingüístico como extralingüístico, ao longo das páxinas que seguen intentaremos ofrecer algúns exemplos significativos da lectura comparada na que se descubren algunhas das estratexias e procedementos de tradución máis empregados na edición romanesa de *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas. Así, investigaremos tamén sobre a maneira na que se trasladaron (se é que se conservaron) as referencias culturais de todo tipo.

Empezando polo primeiro capítulo da novela observamos que a tradutora opta por seguir a puntuación da versión española. Así, os diálogos carecen da marca do guión ao principio da frase, símbolo ortográfico que impón a lingua romanesa. Ao igual que no texto fonte, os diálogos carecen de indicación gráfica na versión romanesa. Do mesmo modo, a norma do romanés impón o uso da coma ao final da pregunta, despois do signo de interrogación, cando esta vai seguida por unha oración incidental. A solución correcta sería: “Cum vă simțiți?, întrebă Sousa”, en lugar de “Cum vă simțiți? întrebă Sousa.”, (“¿Cómo se encuentra?, preguntó Sousa”)⁵.

Un procedemento de tradución moi frecuente na versión romanesa é a ampliación lingüística, exemplificada nas citas que se indican a seguir: “para echar unas risas *de sobremesa*” (p. 28) = “să poată râde și ei *după ce vor fi mâncat*” (p. 22). ; “así como me ves” (p. 53) = “cum mă vezi și cum te văd” (p.42) ; “los dedos parecían hablar para los mudos” (p.54) = ”degetele păreau că le vorbesc surdomuților” (p.42). Tamén se emprega o procedemento contrario, o da redución, e eliminanse así dúas frases consideradas innecesarias (e que neste caso conteñen un modismo dificilmente traducible ao romanés). Desta forma a construción “Comer o ser comidos. Esa es la cuestión” (p. 130) non se atopa na versión romanesa. Máis adiante atopamos outro parágrafo que falta e que destaca precisamente unha actitude frecuente á vez que comprometida na época: a da covardía, a da complicidade que implica o silencio: “En aquel mo-

5 As expresións e a paxinación ás que fai referencia o artigo correspóndense coas da tradución ao español, lingua da que parte a tradutora romanesa.

mento fui un cobarde, le contou Herbal a Maria da Visitação. No sé lo que me pasou. Quería dicir: Lo son, yo lo sé. Pero se me barriou a voz” (p.189).

Tamén temos que sinalar algúns despistes, que dan lugar a contrasentidos, na nosa opinión imperdoables nunha profesional. Trátase de fenómenos que ante a falta doutra documentación atribuímos a unha precipitación na fase de revisión do texto final, quizais por falta de tempo. Así, nun dos parágrafos descritivos, o verbo “sentirse” tradúcese por “sentarse” en: “El reportero Sousa se sintió algo aliviado” (p.10) pasou a ser en romanés: ”Jurnalistul Sousa se așeză ceva mai liniștit” (p.8). E, da mesma maneira, ”una medalla de oro *venezolano*” (p. 57) convértese en ”o medalie de aur *venetian*” = “unha medalla de ouro veneciano” (p. 44).

Así mesmo, identificamos imaxes metafóricas e modismos que en romanés foi preciso explicar por falta de equivalentes. Así, para poder conservar o sentido das expresións: “cara de prata y lengua de navaja” (p. 20) optouse pola solución: “aparent niște domni, dar în realitate niște mărlani” (p. 16). A mesma situación, pero ao contrario, atopámola na tradución de “Disparaba blasfemias como si quisiese vomitar las grasas” (p. 21) por “înjura mai ceva ca un birjar” (p. 17). Se no primeiro caso a tradución é unha explicación do modismo castelán, na segunda, a ampla construción orixinal substitúese por un coñecido modismo romanés, o que fai que dalgunha forma se perda o significado do texto fonte adaptado á condición persoal de Manila. Por isto mesmo, pode considerarse que na versión orixinal a frase non se elixe ao chou, posto que Manila é unha muller corpulenta, larpeira e cun humor que depende da comida; características suxeridas pola maneira na que o narrador describe as súas agresivas reaccións verbais. O mesmo cambio volve producirse na construción “su boca parecía el cañón de una recortada” (p.21) por “ce era la gura ei” (p. 17); solución esta que, malia ser correcta, suprime a expresividade do orixinal.

Outro tanto ocorre con expresións que significan o mesmo nas dúas linguas, pero que son vistas dende perspectivas diferentes por cada unha das culturas. Así, a tradutora romana emprega a modulación ao traspoñer a construción “le quitaba el frío” (p. 20) por “aceasta o încălzea” (p. 16) (“quentábao”), ou a frase: “vaya al grano” (p. 78) por “nu mai vorbiți pe ocolite” (p. 61) (deixe de falar

con rodeos). Unha situación semellante é o cambio de “emigrante” por “inmigrante” en: “donde había nacido de familia emigrante” (p. 53) que pasou a: “de unde se trăgea familia lui de *imigranti*” (p. 41). Se nos tres primeiros exemplos o sentido non se ve afectado en absoluto, senón que simplemente as expresións se adaptan á maneira máis natural de expresar os mesmos feitos en romanés, no último caso atopamos un contrasentido, posto que os termos “emigrante” e “inmigrante” teñen como respectivos correspondentes en romanés “emigrant” e “imigrant” e, por conseguinte, calquera mudanza representa un considerable cambio de sentido.

O termo “gallego” tradúcese en ocasións por “frate”⁶ (“irmán”), coma no seguinte intercambio de réplicas entre o inspector Arias e o seu subalterno, Herbal: “Yo sé cuentos, pero para los chistes soy muy malo, le dije. Había un perro que se llamaba Chiste. Murió el perro y se acabó el chiste. - ¡Qué tontería, *gallego!*” (p. 173) = “A fost odată un câne pe care îl chema Glumă. Când câinele a murit, s-a terminat cu gluma. - Ce prostie, *frate!*” (p. 135). Por outra parte, como o romanés non posúe un equivalente histórico do termo “galleguista”, observamos que esta palabra se converte en “galego” na tradución en máis dunha ocasión; solución que fai que se perda precisamente a carga cultural que se quere transmitir. Así, de “Es íntimo del pintor, ese *galleguista*, el de los carteles” (p. 52) obtemos “E prieten bun cu pictorul, *galician* activ, din ăia cu afișe” (p. 40) e, no mesmo exemplo, notamos unha alteración de sentido na última parte da frase, xa que “o dos carteis” fai referencia a unha soa persoa, mentres que na versión traducida se refire a “os que levan carteis”.

A través da análise das versións castelá e romanese de *O lapis do carpinteiro* intentamos destacar algunhas das diferenzas máis importantes entre as culturas relacionadas a través da tradución e indicamos con exemplos algunhas das técnicas e estratexias adoptadas pola tradutora que, en ocasións, consideramos afortunadas e noutras non, tal e como indica un dos especialistas en crítica da tradución consultados (Peña 1997:55). Negámonos a reproducir unha listaxe de erros, porque estes dependen tamén do punto de

6 “Frate” é unha maneira coloquial de dirixirse a unha persoa coa que se ten confianza, o equivalente en español podería ser “tío” ou en galego “meu”.

vista dende o que se miren e son a forma máis sinxela de valoración dun produto traducido.

Recepción en Romanía

O lapis do carpinteiro tradúcese por primeira vez en Romanía no ano 2011 e está traducido do castelán por Alexandra Reocov. A editorial que publicou a obra é Curtea Veche, unha editorial relativamente nova⁷, que mostrou especial interese pola promoción de proxectos orixinais e de títulos recoñecidos a nivel tanto da literatura universal como pertencentes a outros ámbitos.

Sen dúbida, na presentación do libro en Romanía sublíñanse dous elementos esenciais: primeiro que se traduciu a máis de vinte idiomas, o que suscita a curiosidade do público, e segundo, que a novela se adaptou ao cinema, detalle que demostra o interese que esperan os temas tratados ao longo da narración.

Así mesmo, na presentación incluída no libro sinálase que o fio da narración vincula pequenas historias de vida coa “gran historia” de España durante o período da Guerra Civil: “o resultado é un mosaico de melancolía e esperanza, do que resaltan tanto os berros dos protagonistas como os dun pobo enteiro cuxas liberdades chegan a ser gravemente restrinxidas” (Reocov 2011)⁸.

Por outra parte, aínda que se recoñezan os méritos tanto da novela como do seu autor, nas fontes electrónicas atopadas menciónase igualmente que Manuel Rivas é “seguramente, o máis coñecido escritor de lingua galega. Premiado, traducido e discutido pola crítica literaria española, é no entanto, un descoñecido en Romanía” (De-revlean, 2011)⁹. Porén, grazas á recente orientación da editorial (Curtea Veche), que busca persoas lectoras interesadas polos escritores hispanos, a novela rivasiana entra nun debate da crítica. A crítica romanesa adoita considerala “novela histórica”, malia que o seu autor subliña o contrario en todas as entrevistas nas que apunta o matiz de que a nota histórica está ilustrada pola imaxe de fondo, a Guerra Civil, pero que non supón a construción en si da novela.

7 Editorial fundada en 1998.

8 Comentario que se atopa na lapela da versión romanese.

9 Fonte electrónica sen paxinación.

Valentin Derevlean, no seu blog¹⁰, que trata sobre as novidades literarias máis recentes e que máis interese poden suscitar en Romanía, describe *O lapis do carpinteiro* da seguinte maneira:

[...] narrativo, *O lapis do carpinteiro* é unha afortunada combinación de fresco histórico acompañada de pequenas doses de realismo máxico que proporcionan cor e vida a unhas historias escurecidas pola violencia e a persistencia do macabro¹¹.

A novela recibe eloxios tamén por parte da *Revista de Povestiri*¹². Os coordinadores da publicación apuntan, ao igual que se mencionou anteriormente, que Manuel Rivas é un coñecido escritor español, aínda que non indican nada sobre a lingua orixinal na que escribe ou as súas orixes. En cambio, consideran a lectura de *Creionul tâmpărarului*:

[...] de principio a fin, verdadeiramente encantadora [...], a estrutura fragmentaria do texto non complica a lectura, senón todo o contrario: a forza da narración aumenta grazas ás anotacións curtas e fulgurantes dos destinos individuais.

Dora Constantinovici crea unha presentación orixinal da novela de Rivas no artigo titulado: *“Este lapis conta cunha historia”*, apuntando algo máis que soamente as ideas principais da trama. Tras mencionar as orixes e o idioma materno do autor, Dora Constantinovici vai máis alá na interpretación do libro, considerando que a actitude e as opinións que comparte o xornalista Sousa nas primeiras páxinas do libro representan os principios de Rivas con respecto á súa profesión: “A min non me interesa a política. Interésame a persoa” (Rivas 2003:14). A mesma xornalista opina que “de feito, o encanto do libro, á parte do talento narrativo de Rivas, resi-

10 Referímonos ao blog Strata Principala, nr. 359, en liña en: <http://vderevlean.wordpress.com/>.

11 Fonte electrónica sen paxinación.

12 Sitio web en romanés que promove a literatura e a “lectura creativa”, dispoñible en liña en: <http://www.revistadepovestiri.ro/despre-2/>.

de en moitos detalles e nas notas de rodapé que usa o autor¹³, polo menos igual de interesantes có resto do libro”.

Ademais, un detalle interesante e orixinal nesta presentación do libro é a recomendación do álbum *Gotas del Tiempo* (traducido ao romanés por *Clepsidra* – “reloxo de area”), de Pablo Peláez, compositor e músico que colaborou cunha canción co mesmo nome na banda sonora da película *O lapis do carpinteiro*. Do mesmo modo, neste artigo valórase a visión ampla que ofrece a obra de Manuel Rivas: “en moitas das secuencias atópanse tanto antigas supersticións e recordos do pasado como enormes espazos industriais modernos, pero abandonados ou con necesidades económicas do máis actuais”.

A web de Cărturești, unha das librerías máis importantes de Romanía, e sen dúbida a máis famosa grazas ao seu concepto diferenciador¹⁴, dedica un artigo ao libro de Manuel Rivas. A responsable, Iulia Verbancu (2012) apunta: “En xeral, sobre un libro semellante pode dicirse que é bo, pero non bonito. No entanto, *Creionul Tâmplarului* é unha historia contada de maneira moi bonita. É unha historia noutra historia”. Chama a atención a observación, con respecto á promoción deste estilo en Romanía:

Desafortunadamente, esta parte da literatura española está case ignorada en Romanía, aínda que si hai traducións e os textos fálanlle ao lector romanés. Non porque se poidan comparar dous horrores senón porque se pasaches por unha, es capaz de comprender moito mellor a outra.

Por outra parte, o mesmo tema está tratado nun extenso artigo de Rodica Grigore (2011), *Galicia, a Guerra Civil e o lapis do carpinteiro*. Este artigo presenta o asunto da Guerra Civil, tanto dende o punto de vista histórico como dende a perspectiva do autor da novela que nos ocupa, aínda que a escritora anota:

Manuel Rivas vacila en expresar directamente as súas pro-

13 Temos en conta que a autora do artigo fala sobre o libro de Rivas tras ler a tradución ao romanés.

14 Os representantes de Cărturești definen o seu concepto da librería como seguea: “Se o paraíso é unha biblioteca, segundo dicía Borges, entón Cărturești é unha librería”. En liña: <<http://oldblog.carturesti.ro/ce-este-carturesti>>.

pias opinións ou simpatías políticas, presentando todo de maneira indirecta, a través de mediadores, por medio dunha historia de e sobre a guerra, sabendo, ademais, como utilizar unha serie de procedementos, provenientes sexa da novela psicolóxica, sexa da narración máxica, pero sobrepasando, pola construción e polo significado dos feitos relatados, calquera efecto artificial, ao igual que a falta da naturalidade (Grigore 2011).

Ademais, Rodica Grigore realiza un pequeno resumo da trama, centrándose nos personaxes principais e nas súas historias en relación coa “gran historia”. Deste modo, a súa recensión consegue recrear, na medida do posible, unha parte da historia de Galicia á vez que describe a novela de Manuel Rivas. Consideramos relevantes as seguintes mencións:

A guerra cambia a todo o mundo, por quendas, en verdugos e vítimas, descritos de maneira maxistral por un escritor que sabe como utilizar as palabras ás que mesmo a súa xeración chegara a temer, pero non só para debuxar historias de e sobre a guerra, senón tamén para dicir algunha cousa fundamental sobre a xente e os seus defectos, ao igual que sobre a capacidade da arte de traspoñer mesmo a máis espantosa das realidades (Grigore 2011).

Tamén é importante mencionar a promoción da novela de Rivas en Romanía por parte do Instituto Cervantes de Bucarest e a embaixada de España en Bucarest, institucións que promoveron unha serie de eventos culturais denominados “Os luns do libro en español”, nos que o encontro dedicado á novela *O lapis do carpinteiro* foi o segundo dos organizados. Neste caso trátase dunha campaña de promoción da literatura española contemporánea, cuxos eventos se desenvolveron na librería Carturesti, un espazo recoñecido polos encontros culturais da capital romanese. Hei de apuntar que nesta serie de encontros hai tres títulos máis que acompañan a novela rivasiana –e que gozan cada un deles dun encontro correspondente– en tradución romanese: *Vointa si norocul* (“A vontade e a fortuna”), de Carlos Fuentes; *Nimfa nestatornica* (“A ninfa in-

constante”), de Guillermo Cabrera Infante e *Cazuti din cer* (“Caídos do ceo”), de Ray Loriga.

Conclusiones

Ao longo deste traballo intentamos expoñer tanto elementos que traten a obra, como a súa tradución ao romanés e a súa recepción en Romanía, baseándonos en opinións dos especialistas, investigadores ou escritores, ao igual que en información obtida a través de diferentes medios de comunicación. A novidade do noso traballo consiste en que intentamos presentar o tema elixido tanto dende o punto de vista obxectivo, da comparación e análise da tradución, como dende o punto de vista do encontro de dúas culturas bastante diferentes, pero que teñen un punto común: o feito de ter vivido unha historia tumultuosa, marcada polo sufrimento.

Cando a situación social non permite desvelar en voz alta a realidade, e o silencio se converte en rutina, en normalidade, a evasión dos individuos se orienta cara ao interior, creando memorias que se desvelarán anos máis tarde, grazas a obras que non deixan que o esquecemento cubra aqueles destinos silenciados. Cargada de transparencia e lucidez, a obra de Rivas expón con claridade todo aquilo que se esconde detrás da cortina dunha guerra civil e dun sistema totalitario, intentando ao mesmo tempo reconciliar pasado e presente na procura dunha conclusión positiva cara a un futuro libre dos castigos e limitacións. Probablemente sexa esa lucidez das descrições e a maneira tan auténtica de debuxar o carácter dos personaxes o que fai que as novelas rivasianas teñan tanto eco a nivel internacional. O mesmo aconteceu en Romanía, onde a promoción de *O lapis do carpinteiro* non deixou indiferente ao público, grazas ao apoio de varias institucións e centros culturais e mesmo cadeas de radio e librerías. A novela espertou moi boas críticas, aínda que nós revelamos algún defecto de interpretación e salientamos a ausencia da alusión ao feito de tratarse dunha obra escrita en galego no orixinal.

Referencias bibliográficas

- BLOG CARTURESTI. 2013. «Recenzie: *Creionul Tamplarului* de Manuel Rivas». [Dispoñible en liña: <http://oldblog.carturesti.ro/recenzii/recenzie-creionul-tamplarului-de-manuel-rivas.html> _ 20/01/2014].
- CONSTANTINOVICI, Dora. 2012. «Creionul asta spune o poveste». [Dispoñible en liña: <http://bookmag.eu/creionul-asta-spune-o-poveste/> _ 20/02/2014].
- DEREVLEAN, Valentin. 2013. «Manuel Rivas – *Creionul tâmplarului*». [Dispoñible en liña: <http://vderevlean.wordpress.com/2011/11/05/manuel-rivas-creionul-tamplarului-2/> _ 15/05/2013].
- GRIGORE, Rodica. 2011. «Galicia, războiul civil și creionul tâmplarului». [Dispoñible en liña: <http://revistacultura.ro/nou/2011/11/galicia-razboiul-civil-si-creionul-tamplarului/> _ 23/05/2013].
- MITREA, Cristina. 2011. «Dezbatere literară «*Creionul tâmplarului*» de Manuel Rivas». [Dispoñible en liña: <http://www.4arte.ro/2011/10/28/dezbatere-literara-creionul-tamplarului-de-manuel-rivas/> _ 20/03/2014].
- PEÑA, Salvador. 1997. «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones». En MORILLAS, E. & ARIAS, J.P. (eds.) *El papel del traductor*, Salamanca: Colegio de España. p. 19-57 e 477-481.
- PÉREZ OLIVA, Milagros. 2006. «El guardián de la memoria». *El País*, 05/11/2006.
- REVISTA DE POVESTIRI. 2012. *Recenzie – Creionul tamplarului*. [Dispoñible en liña: <http://www.revistadepovestiri.ro/review/recenzie-creionul-tamplarului/> _ 20/05/2013].
- RIVAS, Manuel. 2003. *El lápiz del carpintero*. Traducido dende o galego por Dolores Vilavedra. Alfaguara: Madrid.
- _____. 2003. *O lapis do carpinteiro*, Edicións Xerais de Galicia: Vigo.
- _____. 2011. *Creionul Tâmplarului*. Traducido dende o castelán por Alexandra Reocov. Curtea Veche: Bucarest.

INFORMACIÓN

Tempo de resistencia en tradución (2011-2012).

Ana Luna Alonso

Informe Como traducimos nas cidades divididas? Conferencia de Sherry Simon na Universidade de Vigo.

Antía Veres Gesto

I Congreso Internacional SOS-VICS.

Maribel del Pozo e Doris Fernandes

Instrucións para os autores

Convocatoria de artigos

TEMPO DE RESISTENCIA EN TRADUCCIÓN (2011-2012)

Ana Luna Alonso
Universidade de Vigo
aluna@uvigo.es

[Recibido: 02/06/14; aceptado: 06/06/14]

Cando a escavación se converte na única posibilidade de cultura, o que en realidade se fai é enterra-las posibilidadeas que quedaban.
(Figuroa 1988, p. 13)

Fun ver entón un editor, boa persoa, moi humano, recomendeillo, e xa ao día seguinte encargoulle a tradución dunha novela policial inglesa: o tipo de lixo co que nós trabamos de non emporcallar as mans. Non lemos cousas así. Como moito traducímolos, pero pondo luvas nas mans.
(Kosztolányi 2008, p. 11)

Segundo os datos da axencia do ISBN do Ministerio de Cultura a edición en Galicia pasou de 4.754 títulos en 2010 a 2.996 volumes en 2011. De xeito paralelo, as 1.855 obras editadas na nosa lingua en 2011 supuxeron un descenso fronte ás 2.544 do ano anterior. A panorámica da situación actual do sector editorial galego pon de manifesto a redución dos fondos destinados pola Xunta de Galicia ás políticas públicas de lectura e ás destinadas ao fomento da lingua galega, entre o 50% e o 65% de todas as súas partidas

dende o ano 2009. As axudas convocadas ao longo de dúas décadas destinadas a grandes proxectos editoriais (non saíron en 2012) e a tradución de obras para o galego e dende o galego reducíronse ao 50% do seu importe e sufriron un importante atraso no pagamento dos seus importes a un terceiro exercicio¹. A diminución do apoio público á tradución, a desaparición dos patrocinios de entidades privadas e a inexistencia dun plan de tradución (previsto na *Lei do libro e da lectura* de 2006) son fenómenos que preocupan. Así, tal e como comentamos na anterior edición da revista, o ámbito cultural segue a ser un dos máis afectados polos recortes orzamentarios da Administración nos últimos anos.

Con todo, os editores privados galegos manteñen o seu nivel de edición en lingua galega, mentres baixa o número de títulos editados en galego fóra de Galicia. En 2011 foron 2.497.000 exemplares, o que supón o 74,31 % dos publicados en Galicia, cunha tiraxe media de 1.573 exemplares por título. Os datos que ofrece Manuel Bragado (2012) no seu blog Brétemas², indican que a edición en galego de traducións supuxo o 27,10% (577 títulos), a maior porcentaxe das dúas últimas décadas. O número de traducións descende apenas un 5,09 %, mentres o de obras orixinais faino no 19,78 %. O castelán continúa sendo a lingua máis traducida, 68,50 % (395 títulos), seguida do inglés, 11,60 % (67), e do francés 6,20 % (36).

O noso reconto contén a produción literaria traducida (incluída a literatura infantil de menos de 40 páxinas), así como o ensaio. Nunha primeira achega detectamos que o sector editorial mantén a tendencia cara ao conservadurismo de anos anteriores. Reedítanse obras clásicas que tiveron éxito entre o público adolescente

1 As axudas á tradución de obras desde e para o galego que convoca a Consellaría de Cultura manteñen nos últimos anos unha curva descendente. En 2011 o apoio á tradución baixou unha terceira parte (200.000 euros entre 2011 e 2012). A convocatoria de 2012 distribuíase tamén en dúas anualidades, dos 168.000 euros. A cifra contrasta cos 300.000 investidos en 2010. No caso de traducións desde o galego, establécese un custo de entre 20 e 30 euros por páxina para as linguas peninsulares, e entre 25 e 50 para outros idiomas. Nas versións para o galego, as axudas cobren entre 50% e o 75% do custo da tradución, ata a un máximo de 6.000 euros. Na convocatoria prestábase especial atención a apoiar obras de interese cultural vencelladas a aniversarios e centenarios que se celebren no período analizado.

2 En: < <http://bretemas.com/category/xerais/>>. (Consulta 20/08/2014).

como: *A chamada da selva*, de Jack London; *A illa do tesouro*, de Robert L. Stevenson ou *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Así a todo, producíronse obras novas de valía e lanzamentos de importancia. Segundo Dolores Vilavedra (2012), houbo textos dignos de recibir unha acollida entusiasta, como a tradución de Murakami ou de Salma e viuse tamén o diálogo entre cine e literatura (*Pá Negre* traducido e con CD), que en opinión da autora, é un camiño de futuro. Tamén observamos un claro investimento das editoras especializadas por un tipo de ensaio reivindicativo, que se reproduce dende hai tempo no sistema editorial galego, ao cal tampouco é alleo o sector que publica en castelán. Do mesmo modo, hai que recoñecer que malia a crise, avanza o fenómeno da historia gráfica, grazas ao labor de Rinoceronte e El Patito Editorial.

A resistencia de varias editoras de recente creación permite manter o ritmo de produción anual. Ademais contamos co libro para cativas e cativos que tamén resiste de mellor modo a mingua de vendas. Entre a literatura xuvenil e a literatura para todo tipo de público adulto prodúcese unha clara escolla polos clásicos (Lovecraft, London, Dickens, Verne etc.), editados ben por empresas locais ben por foráneas. Neste sentido, cómpre destacar o tirón da literatura de medo e de terror traducida que incorpora ao noso patrimonio obras que van desde a que se considera a primeira novela gótica (*O castelo de Otranto*, de Horace Walpole) ata textos de Bram Stoker, Oscar Wilde ou Conan Doyle, e historias contemporáneas como as de Cornelia Funke (*O espírito do cabaleiro*). Non podemos esquecer que a literatura de creación de autores como Rafael Dieste ou Ánxel Fole empata co terror moderno inaugurado por Poe, Lovecraft, Maupassant ou Ambrose Pierce, autorías das que xa temos obra traducida en galego.

Novas editoras

As xa non tan novas editoras como Rinoceronte e Urco son as que manteñen a produción de narrativa traducida. Urco é unha editorial diferente no panorama galego, que arrisca e racha con tabús instalados na nosa literatura ata hai ben pouco. Traduce libros de autoría galega de fala castelá e best-séllers clásicos de serie B procedentes doutras comunidades lingüísticas como: *O clan dos Lupercos*, de William Morris (Trad. Manuel del Río Rodríguez),

inspirador de J.R.R. Tolkien; *O anxo da revolución*, de George Griffith (Trad. Helena Bermúdez Sabel); ou *O talón de ferro*, de Jack London (Trad. Tuula Marjatta Ahola Rissanen).

Rinoceronte, pola súa parte, lanza a obra que pasaría a ser considerada iniciadora do xénero de literatura da memoria ou do Holocausto. Trátase dos *Apuntamentos de Jakob Littner desde un burato no chan* (Trad. Eva Almazán) cos que a editora recupera a figura de Wolfgang Koeppen (1906-1996). Tamén se publica por vez primeira en galego ao escritor de orixe húngara afincado en Alemaña, Péter Farkas (*Oito minutos*), en tradución de Sergio de la Ossa e Veronika Gergely.

Edicións Morgante, un selo editorial galego xeneralista, que comparte instalacións e medios con Rinoceronte Editora, publica na colección «Mudanzas», autores galegos e foráneos como Javier Mosquera Saravia (*Espirais*, traducido por Moisés Rodríguez Barcia) e Ignacio Escolar (*31 noites*, traducido polo equipo Morgante). Morgante resiste mentres desaparece Barbantesa, unha editora que nos deixa co regusto de dar ao prelo antoloxías como a do escritor Mahmud Darwix (*Carné de identidade*), a voz ausente de Palestina presentada en 48 poemas traducidos por Moncho Iglesias Míguez.

Hugin e Munin resulta ser un dos proxectos de maior atractivo e produción nos últimos tempos. Son moitos os títulos editados e as propostas novidosas como as *Venecias*, do polémico Paul Morand, traducido polo propio responsable da editora, Alejandro Tobar. Entre as ofertas do catálogo mencionamos tamén: *Un home do pobo*, do nixeriano Chinua Achebe (Trad. Begoña R. Outeiro e Elias Portolu); *Oroonoko*, de Aphra Behn (Trad. María Fe González Fernández); e *Elias Portolu*, da premio Nobel sarda Grazia Deledda (Trad. Isabel Soto).

A nova empresa O Figurante Edicións, dirixida por Alberte Momán, publica fundamentalmente antoloxía poética. Citamos aquí os dez poemas de Anne-Maria Cazalis (*Planh*), en versión cuadrilingüe francés, castelán, inglés e galego-portugués, traducidos por Edelmiro Momán Noval e Vlasta Momán-Kováčová. O novo selo autodefínese como unha empresa que se sitúa a favor da diversidade e pretende ser un espazo de reflexión aberto á rebeldía na que se acollen títulos como unha *Antoloxía de poetas republicanos irlandeses* ou o poemario *Lusocuria*, de Verónica Martínez Delgado.

Punto G edicións agasállanos con *O clan do oso das cavernas*, de Jean M. Auel (Trad. Xurxo Bértola). A nova empresa cultural busca verter ao Gales «obras da literatura universal de gran impacto comercial ou cultural escritas orixinalmente en linguas alleas ás caomunidades lingüísticas lusas ou hispanas». E para rematar coas novas propostas, cómpre citar a xenerosa oferta do tradutor Henrique Harguindey no seu web titulado «Palabras desconxeladas»³. Alí imos atopar entre outras xoias o *Cándido*, de Voltaire; o *Gargantúa*, de Rabelais ou *O reiciño de Galicia*, de Víctor Hugo. Nese mesmo blog, Harguindey pon a disposición do público e de balde antoloxías de ditos e cantigas populares, así como a serie de artigos *O fío da lingua*, que publicara en Laiovento en 2005.

Premios e aniversarios

A Área de normalización lingüística da Universidade de Vigo deixou deserto o premio de tradución 2012, e concedeuille o primeiro accésit a Guillermo Rosales González, pola tradución dun texto de Mark Gatiss, e o segundo a Martina Corral Aller, pola tradución dun texto de Chimo. Na edición de 2013 os galardoados foron Belén Poutón Reboredo por *Hanwell o vello*; Antía Veres Gesto por *O conto de Nadal de Auggie*; Miguel Ángel Alonso García por *Un libro de soños* e María Rosales Fernandez por *Iuvenalia*.

Tamén quedaron desertas as últimas edicións do Premio Plácido Castro de Tradución que concede a ATG (Asociación de Tradutores Galegos) xunto co IGADI (Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional). En 2011 recoñecera a Lourenzo Maroño e Elena Sherevera, pola *Antoloxía de poesía rusa: de Pushkin a Evtushenko*; así como a Camiño Noia pola tradución de *O gran Meaulnes*.

Na convocatoria dos Premios da Edición de Galicia 2011 resultou premiada a tradución de Darío Xohán Cabana de *Os trobadores de Occitania* (Edicións da Curuxa); o traballo de Ramón Gutiérrez Izquierdo polos *Sonetos de Shakespeare* (Xerais) e a versión de Lucía Caeiro dos *Versos escollidos*, da premio Nobel de literatura de 1996, Wisława Szymborska (Positivas). Na edición de 2013 a

3 En: <http://palabrasdesconxeladas.com/Palabras_Desconxeladas/Benvidos.html>. (Consulta 20/09/2014).

tradución da poesía obtivo de novo o recoñecemento das e dos escritores, e desta volta recuncou Darío Xohán Cabana co *Cancioneiro, seguido das Rimas dispersas*, de Petrarca (Edicións da Curuxa).

Unha anotación salientable é que o xurado dos Premios da Crítica Galicia de 2012 na modalidade de investigación acordou outorgar por unanimidade o premio á edición de *Regreso a Compostela*, de Edith Wharton preparada por Patricia Fra López editada polo Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago. O libro publica unha reprodución fotográfica, con transcrición e tradución, dun caderno manuscrito de Edith Whorton, unha das mellores novelistas norteamericanas da primeira metade do século XX, que realizou unha perigrinación a Santiago entre os anos 1925 e 1930. A edición vai acompañada dun estudo introdutorio realizado pola profesora Patricia Fra da USC.

O Premio Lois Tobío ao libro traducido do ano 2011 foi para Ramón G. Izquierdo pola tradución dos sonetos de *Shakespeare*, editados por Edicións Xerais. Pola magnífica tradución e edición crítica e pola súa contribución ao enriquecemento do galego cunha obra universal e imprescindible. Na edición de 2012, correspóndelle esa honra a Isaac Xubín pola tradución do poemario *Alén da fronteira. Sete poetas vascos*, publicado no selo Factoría K en edición bilingüe éuscaro-galego.

E no espazo virtual dedicado aos mellores libros traducidos do 2011 para o web «Fervenzas Literarias» foron: *O libro negro*, de Orhan Pamuk (Galaxia), traducido por Eva Almazán e *Contos por teléfono*, de Gianni Rodari, traducido por Carlos Acevedo (Kalandraka). Un ano despois, o premio foi de novo para Carlos Acevedo por *Mr. Gwyn*, de Alessandro Baricco (Galaxia) e para Teresa Moure por *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska (Trifolium). Os mellores de 2011 para «Redelibros» foron para a tradutora Tuula Ahola Risanen, por *Purga* (Rinoceronte Editora).

Clásicos e alfaias

Moitos dos textos premiados coinciden con algún dos clásicos traducidos. Para o noso reconto, é preciso salientar a escolma realizada por Darío Xohán Cabana dos trobadores de Occitania, que comprende máis de 180 poemas duns oitenta trobadores que

van dende o duque Guillerme IX de Aquitania, auténtico fundador da poesía moderna europea, ata Guiraut Riquièr. A edición é bilingüe, traducida en verso rimado como é característico en Cabana (*Divina Comedia, Vita Nuova, Cancioneiro* de Francesco Petrarca ou *Antoloxía do Doce Estilo Novo*). Ademais, o texto acompáñase dunha tradución literal para servir de chave de acceso á lectura dos textos orixinais. Os textos poéticos están precedidos por un amplo limiar histórico e literario, e seguidos por un apéndice no que, á parte das notas filolóxicas e eruditas convenientes para profundar na análise, figuran biografías e comentarios críticos sobre os trobadores escolmados.

Outra das xoias literarias editadas no período do noso panorama son os *Sonetos de Shakespeare*. Catrocentos anos despois de ver a luz, a modernidade destes textos segue a resultar asombrosa. Ramón Gutiérrez Izquierdo, tradutor xunto con Gonzalo Navaza de *Guerreiros deuses e espíritos da mitoloxía de América Central e Sudamérica*, de Douglas Gifford (Xerais, 1984), presenta esta versión dos *Shakespeare's Sonnets* acompañada de comentarios e notas sobre cada un dos poemas, procurando manter métrica e rima. O volume aparece case de xeito simultáneo en galego (Xerais) e en castelán (Visor) e recolle moi boas críticas nas dúas linguas.

É obrigado citar aquí a tradución de dúas obras fundamentais do dramaturgo ruso Antón Chékhov (*A gaivota* e *O tío Vania*), escritas en 1896 e traducidas recentemente por Perfecto Andrade. Tamén cómpre facer mención neste apartado á tradución de Helena de Carlos de *Utopía*, de Tomás Moro, editada en versión bilingüe na colección de «Clásicos do pensamento universal» do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, que está a facer un esforzo por manter o ritmo de publicacións nun momento de crise económica complicada para estes servizos públicos. Anahí Sotelo trae a versión galega da sátira sobre o poder de Séneca titulada, *Apocolocyntosis. A conversion do emperador Claudio en cabazo* (Toxosoutos), en edición bilingüe latín-galego.

Moitos dos libros clásicos traducidos, dirixidos inicialmente a adolescentes, poderían estar na listaxe da compra do público adulto e viceversa. Nesa zona de transición destacamos algúns textos editados por Urco (*O amo do mundo*, de Jules Verne, traducido por Rodrigo Vizcaíno Bravo), Edizer SCP (*Robur o conquistador*,

de Jules Verne, traducido por Ana Iglesias Otero), Baía (*Miguel Strogoff*, de Verne, traducido por Ánxela Gracián), ou Vicens-Vives (*Grandes esperanzas y Noiteboa de pantasma*, de Charles Dickens, en tradución de M^a Isabel Soto López; *O xigante egoísta e outros contos*, de Oscar Wilde, en tradución de Alejandro Tobar Salazar; *O escaravello de ouro e Os crimes da rúa Morgue*, de Edgar Allan Poe, traducido por Eva M^a Almazán García).

Novidades

Entre as novidades cómpre citar a colección de «Narrativa» de Xerais, que aposta por unha longa novela, *Despois da medianoite*, de Salma, a escritora de orixe tamil, traducida por María Reimóndez Meilán, autora implicada en dar a coñecer a situación das mulleres máis alá do espazo xeográfico occidental. Positivas publica a primeira antoloxía en galego dos contos xitanos (*Os fillos do vento*), un conxunto de textos traducidos do romanó por Onofre Sabaté. Na compilación hai contos de Inglaterra, Eslovaquia, Estados Unidos, Francia, Serbia, Italia, Hungría, Portugal e Nova Zelandia. Un dos relatos máis enigmáticos da escolma («O barqueiro xitano») foi recollido no país de orixe do pobo xitano, a India, desde onde se espallaron no século I a.C.

Galaxia mantén o filón de vendas que xeneran Auster, Pamuk ou Murakami. Na colección literaria «Biblioteca Compostela de narrativa europea» edita a novela titulada *C*, de Tom McCarthy (Trad. Eva María Almazán García), finalista do Premio Man Booker en 2010, o máis prestixioso dos outorgados en Gran Bretaña a un libro de ficción. Na mesma colección entrega *Mr. Gwyn*, de Alessandro Baricco (Trad. Carlos Acevedo Díaz); *A desaparición de Esme Lennox* (Trad. Manuel Xestoso González); e *A cea*, de Herman Koch (Trad. de María Alonso Seisdedos e Anton Vialle), premios Novela Europea Casino de Santiago 2010 e 2011, respectivamente.

Rinoceronte segue a publicar autoría contemporánea e clásica procedente de novos espazos culturais dentro da oferta literaria en lingua galega. Nesta ocasión citamos: *O maletín do mestre*, de Hiromi Kawakami, traducido por Mona Imai; *O prezo da fama*, de Opowiadania Slawomir Mrozek, en tradución de Paula Cancelas; *Purga*, de Sofi Oksanen, traducido por Tuula Ahola; *A boca chea*

de terra, de Branimir Šćepanović, das mans de Jairo Dorado, novela galardoada en 1974 co premio literario «Outubro» de Belgrado; e a tamén premiada en 2011 co Man Booker Prize, *O sentido dun final*, de Julian Barnes, traducida por Xesús Fraga. Os premios foráneos semellan ter un atractivo particular para o catálogo da editora que aposta por *Marcas de nacemento*, de Nancy Huston (Trad. David Gippini), premio Femina 2006; ou *Sangué sabur*, de Atiq Rahim (Trad. Isabel García Fernández). Trátase esta última da primeira novela en francés do autor (despois de tres libros en persa), pola que recibiu o Goncourt, e cuxo tema fundamental é o sometemento da muller. Rinoceronte reedita en formato disco algunhas das obras que acadaron unha boa cifra de vendas como *Os xardíns de Mulai Abdalá*, do suízo André Kaminski (Trad. Ana María Abeleira) e *O asasino que hai en min*, de Jim Thompson (Trad. Eva Almazán García), novela negra levada ao cine.

A desaparecida Barbantesa deu ao prelo a segunda novela da premiada Antonella Moscati, *Unha case eternidade: morbus ipsa senectus* (Trad. María González Piñeiro). Moscati é filósofa, editora e tradutora de pensadores como Gilles Deleuze ou Jean-Luc Nancy. Ademais da colección dedicada a Lovecraft, na colección gótica e na de fantasía Urco presenta a de Robert E. Howard (*Conan*), traducida polo propio editor, Tomás González Ahola. Factoría K, aposta tamén por un texto de autoría clásica que no seu momento non entrou nas listaxes de éxito como as *Cartas desde a Terra*, de Mark Twain (Trad. Carlos Acevedo Díaz), e na mesma colección «Narrativa» fai pública unha das mellores novelas do século pasado, *1984*, de George Orwell (Trad. Fernando Moreiras).

Poesía

Citamos aquí textos procedentes de tempos e espazos ben diferentes que dan proba de que o xénero mantén certa vitalidade mesmo nos malos tempos. Así, na mencionada «Biblioteca Lovecraft», e da man de Tomás González Ahola, recibimos a nova entrega do autor, *Fungos de Yuggoth: poemas impíos*. Xoán Abeleira traduce a poesía de Rimbaud (*Iluminations=Iluminacións*) e dá a coñecer o poemario en Banfile, unha editora autoxestionada con éxito polo propio tradutor. Traducidos e presentados por Lucía Caeiro en

versión bilingüe (polaco-galego) saen en Positivas os *Versos escollidos* da Nobel Wisława Szymborska, coincidindo con *O prezo da fama*, os relatos escritos por Slawomir Mrozek en 1990, publicados por Rinoceronte para introducir a literatura polaca en Galicia. E Francisco X. Fernández Naval traduce e selecciona xunto con Gabriela León, *Infinito presente*, un poemario do chileno Ludwig Zeller, que edita por vez primeira dentro do Estado a prestixiosa Espiral Maior.

Tamén é preciso mencionar neste apartado a aparición dunha antoloxía de poesía vasca contemporánea, editada por Faktoría K e coordinada por Luís Rei Núñez, que leva por título, *Alén da fronteira* (Trad. Isaac Xubín). A escolla compila obra de sete autorías de idades e traxectorias diferentes cuxo fío condutor é o éuscaro como lingua común de expresión literaria. Poetas etíopes e galegas presentan outra antoloxía titulada, *As que rubimos montañas*. A obra recollida pola ONG Implicadas no Desenvolvemento é a segunda proposta coa que pretende conxugar visibilización, información e literatura⁴.

Ensaio

Varias editoras reforzan con novos títulos a liña de ensaios reivindicativos pola que apostaban hai anos selos como Laiovento ao reclamar unha defensa contundente da lingua galega. *Indignádevos!*, de Stéphane Hessel recolle a tradición do panfleto político e inicia a colección «Ágora» de Faktoría K que, segundo o seu responsable, Xosé Ballesteros, pretende incluír obra de pensadores actuais co obxectivo de axudar a entender o mundo de forma crítica. Faktoría K non é a única editorial que aposta por este ámbito de publicación reflexiva coa tradución de textos como o de Hessel. 2.0 Editora tamén participou ao levar ás librarías galegas o *Manifesto dos economistas aterrados*. Unha obra na que economistas galos como Philippe Askenazy, Thomas Coutrot, André Orléan ou Henri Sterdyniak denuncian as estratexias seguidas pola UE contra a crise.

Neste apartado é vista obrigada a do traballo da editorial Trifolium, que conta cun catálogo asentado e gaña presenza no pa-

4 *Vanakkam. Benvidas* (Xerais, 2007).

norama das pequenas editoras. Unha das coleccións máis interesantes nos últimos tempos é «Musa pedestris», que acolleu polo de agora propostas que contribúen ao debate sobre o noso tempo da man de autorías de prestixio como J.L. Aranguren, José L. Sampedro, Robert L. Stevenson, Jonahthan Swift, Felipe Alaiz, Noam Chomsky, Michel Foucault, Paul Lafargue ou Bertrand Russell. Especializada en ensaio e en textos creativos en prosa, Trifolium puxo en circulación numerosas traducións entre as que destacamos textos que tratan temáticas ben diversas, que van dende a reflexión literaria de Proust (*Sobre a lectura seguido de días de lectura*. Trad. Carlos Lema) ou de Antonio Gamoneda (*Fonación, palabra e escritura, pensamento poético*. Trad. Begoña Combo Castro); ata os relatos de viaxes como *Cando partín unha mañá de verán*, de Laurie Lee (Trad. María Fe González Fernández) ou as *Impresións dunha viaxe por Galicia en 1935*, de Federica Montseny, en tradución de Enrique Sánchez e introducida polo historiador Eliseo Fernández. Montseny (1905-1994) foi a primeira ministra dun goberno da Europa occidental (1936-37) e neste diario conta as impresións paisaxísticas, sociolóxicas e políticas que suscitou un percorrido realizado por diferentes cidades e localidades. Foron dúas semanas nas que traballou por difundir as ideas libertarias e levantou acta da existencia da Galicia libertaria de 1935 en *La Revista Blanca*, nos primeiros meses de 1936.

Tamén Axóuxere centrou o seu interese en obra reveladora de construcións teóricas orientais como a Advaita Vedanta (unha das seis dársanas ou filosofías hindúes) do *Eu son*, de Maharaj Nisargadatta (Trad. Iván Sende) ou a reflexión sobre modos de vida alternativos de *Camiñando*, de H. D. Thoreau (Trad. Elva Souto Agrelo).

Literatura Infantil e Xuvenil (LIX)

A literatura infantil e xuvenil galega segue a ter moita relación coas comunidades lingüísticas veciñas. Así, hai tradución da obra do asturiano Francisco Pimiango, do granadino Arturo Abad, do vasco Txabi Arnal e da toledana Margarita del Mazo; pero tamén do arxentino José Campanari ou da italiana Adela Turin. Moitos dos textos son relatos de menos de 40 páxinas publicados por Kalandraka e OQO, dirixidos a primeiras e primeiros lectores como

O peixe vermello, da ilustradora estadounidense de orixe coreana Taeun Yoo; ou *Marisela e o roxo*, do autor e realizador audiovisual cubano Geovanys García Vistorte, especialista en someter a xuízo os valores tradicionais.

Kalandraka publica neste período os *Contos por teléfono*, de Gianni Rodari (Trad. Carlos Acevedo Díaz), unha obra que xa por volta de vinte anos aparecera publicada (*Contos ó teléfono*, Juventud, 1986), en tradución dos infelizmente desaparecidos, Valentín e Xela Arias. Fiel á súa liña editorial, a empresa tira do prelo *Non hai escapatoria* (Trad. Carlos Acevedo), onde Tim Bowley, narrador británico afinado en Galicia, compila unha nova escolma dos seus mellores relatos; e *Bandada* (Trad. Manuela Rodríguez), un libro ilustrado a dúo por David Daniel Álvarez Fernández e María Julia Díaz Garrido, que xa non sorprende pola calidade artística ao que nos tan afeitos a casa editora.

Xerais continúa coa serie *Poderosa*, de Sérgio Klein e aposta por *Resurrección*, da estadounidense de éxito mundial, Lea Tobery, ao tempo que reedita algun dos clásicos da histórica colección «Xabari» como: *A illa do tesouro*, de James Stevenson e *A chamada da selva*, de Jack London (Trad. Gonzalo Navaza); *Danny, o campión do mundo*, de Roald Dahl (Trad. Emma Fernández Campo); e *A pantasma de Canterville e outros contos*, de Oscar Wilde (Trad. Gonzalo Navaza e Gustavo Luca de Tena).

Galaxia asegura o triunfo coa intriga que desenvolve *A modelo descalza*, de Jordi Sierra i Fabra (Trad. Ramón Nicolás), o autor que máis libros vende no conxunto do estado no ámbito da LIX. A mesma editora publica na colección «Costa Oeste», *Corto Maltés. Patio oculto chamado Arcano*, de Hugo Pratt (Trad. Ánxela Gracián e Álvaro Otero) e *Tardes con Margueritte*, de Marie-Sabine Roger (Trad. María González González), deixando unha clara pegada na cuberta da vinculación coa adaptación filmica do texto (Jean Becker, 2010). Trátase dunha estratexia bastante recorrente que semella querer situar o libro no ronsel do filme. Outro elemento a destacar é a súa inclusión nunha colección xuvenil (a editorial Le Rouerge sitúaa no catálogo para adultos), o que responde se cadra ao feito de se tratar dunha escritora de longa traxectoria na literatura xuvenil do seu país, que adoita abordar sen complexos moitos dos temas ausentes das creacións para a mocidade ata hai ben pouco.

Faktoria K edita unha novela de John Boyne (*Noah Barleywater escapa da casa*), que por primeira vez non discorre polo pasado histórico; e o libro póstumo de Pablo Prestifilippo (*Catálogo de obxectos rebuldeiros*), inzado do humor surrealista que caracteriza o autor. Entre as xoias destinadas aos máis pequenos, salientamos o poemario de Jacques Prévert, *Para facer o retrato dun paxaro*, unha composición escrita en 1943 que fai reflexionar sobre a arte pictórica traducida por Fernando Moreiras. A editora Trifolium ofrécenos outra alfaia cos cantos de *Lilus Kikus*, publicados orixinalmente en 1954. Este foi o primeiro libro de Elena Poniatowska, unha das autoras máis notables de México. A edición galega engádelle ao encanto do relato as excelentes ilustracións realizadas especialmente por Santy Gutiérrez e a coidada tradución de Teresa Moure.

Planeta continúa a saga de Geronimo Stilton con dúas novas entregas, namentres Oxford mantén unha liña editora en galego centrada na ficción e o libro de texto como ofertas didácticas dirixidas a un lectorado debutante. A nova política autonómica que introduce o inglés a idades temperás lévanos a interesarnos polos libros bilingües editados por Linteo para primeiros lectores como: *A miña avoa fala galego* e *Un anaco de pan*, traducidos por Millán Picouto; ou polos de Patasdepeixe como: *A toupiña e a primavera*, de Zdeněk Miler e *O trenciño rebuldeiro*, de Jan Čarek, traducidos por Jana Vavřinova.

Banda deseñada e novela gráfica

A novela gráfica dirixida a lectorado adulto ou a primeiros lectores de banda deseñada é o xénero editorial impreso que máis lectores e lectoras gaña no mundo e coidamos que fundamental para a edición galega. Así, nos Estados Unidos está a venda *Spider Island: Cloak and Dagger*, título da Marvel debuxado pola coruñesa Emma Ríos. En Francia comercialízase o último álbum da triloxía da *Mansión dos Murmuros*, debuxada e coloreada por dous autores galegos, Tirso Cons e Javi Montes (en galego en El Patito). José Domingo sacou na editorial Bang o seu último traballo: *Aventuras de un oficinista japonés*. Segundo os expertos, o panorama da banda deseñada está a dar pasos de xigante no noso país. E así o demostra a produción de varias editoras centradas na produción propia, pero tamén na obra importada como El Patito Editorial, Cerditos de Guinea

Cómics, BD Banda, Demo, Faktoría K ou selos xeneralistas que apostan en especial pola novela gráfica, caso de Rinoceronte.

Na oferta de Rinoceronte destacamos a edición de *Contrato con Deus*, de Will Eisner, publicada inicialmente en 2000. As catro historias que compoñen o volume (*Contrato con Deus*, *O cantante da rúa*, *O Súper* e *Cookalein*) teñen en común o esforzo por resistir diante da adversidade e a exclusión social. Unha das últimas entregas foi *Na procura de Ed o riseiro*, de Kim Deitch, unha das figuras máis recoñecidas do cómic underground, editor e cofundador do selo Cartoonists Co-op Press.

Cerditos de Guinea, especializada en traducións, presentou novos títulos de series procedentes do mercado francés: *Pelexa na praia*, dentro de «*Os cinco loitadores*», de Jerry Frissen e Bill; e *A chave do tempo*, de D-P Filippi e S. Camboni, a segunda entrega de «*Gárgolas*».

El Patito, pola súa parte, entrega obra clásica de Agatha Christie (*Morte no Nilo* e *Os catro grandes*, traducidos por M^a Isabel Soto) ou de Víctor Mora (*Novas aventuras de Dick Turpin*. Trad. M^a Isabel Soto); continúa coa serie de Jack Mircala (*Baixada a Esquela*. Trad. M^a Isabel Soto López) e saca á luz traballos de Francisco Bueno (*Causas nobres*, traducida por José García Sendón), Pablo Roca (*Engurras*, traducida por Isabel Soto) ou unha serie dedicada ás cidades europeas do ilustrador checo Miroslav Sasek, un referente dos libros de viaxes destinados aos pequenos lectores.

1. NARRATIVA

AMICIS, Edmondo de (2011) *Corazón*. Trad. Onofre Sabaté [italiano]. Santiago de Compostela: Positivas.

ANÓNIMO (2011) *A morte do rei Artur*. Trad. Olalla García Martínez [francés]. Noia: Toxosoutos.

GONZÁLEZ CASTRO, Marina (2011) *Cuando era otoño*. Trad. Marina González Castro [español]. Vigo: Cardeñoso.

HOWARD, Robert Ervin (2011) *A era Hyboriana; Deuses do norte; A torre do elefante; Ladróns na casa*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.

- _____ (2011) *A raíña da Costa Negra; A sombra deslizante; Nacerá unha bruxa; O díaño de ferro*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2011) *A xente do círculo negro; Sombras en Zamboula; O estanque do negro; Mais alá do río negro*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- IRVING, Washington (2011) *A lenda de Sleepy Hollow e outros relatos*. Trad. Cristina Felpeto García [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- JIRÁSEK, Alois (2011) *Desde Bohemia ata a fin do mundo*. Trad. Katerina Vlasáková [checo]. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- KOEPPEN, Erdloch Wolfgang (2011) *Apuntamentos de Jakob Littner desde un burato no chan*. Trad. Eva M^a Almazán García [alemán]. Cangas do Morazo: Rinoceronte.
- LE GUIN, Ursula K. (2011) *Os despoxados*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- LIENAS, Gemma (2011) *O diario violeta de Carlota*. Trad. María Fernanda González Briones [catalán]. Vigo: Galaxia.
- LONDON, Jack (2011) *O talón de ferro*. Trad. Tuula Marjatta Ahola Rissanen [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- LOVECRAF, Howard Phillips (2011) *O horror de Dunwich. O que murmuraba na escuridade*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2011) *A chamada de Cthulhu e outros relatos de terror cósmico*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2011) *A sombra sobre Innsmouth. O que asexo na escuridade*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- MCCARTHY, Tom (2011) *C*. Trad. Eva M^a Almazán García [inglés]. Vigo: Galaxia.
- MONTESQUIEU (2011) *Cartas persas*. Trad. Emma Lázare Rodríguez [francés]. Santiago de Compostela: Laiomento.
- MOSCATI, Antonella (2011) *Unha case eternidade: morbus ipsa senectus*. Trad. M^a Cristina González Piñeiro [italiano]. Cangas do Morrazo: Barbantesa.

- MOSQUERA SARAVIA, Javier (2011) *Espirais*. Trad. Moisés Rodríguez Barcia [español]. Cangas do Morrazo: Morgante.
- MROZEK, Opowiadania Slawomir (2011) *O prezo da fama*. Trad. Paula Cancelas [polaco]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora.
- MURAKAMI, Haruki (2011) *1Q84. Libro 3*. Trad. Mona Imai [xaponés]. Vigo: Galaxia.
- O'FARRELL, Maggie (2011) *A desaparición de Esmé Lennox*. Trad. Manuel Xestoso González [inglés]. Vigo: Galaxia.
- OKSANEN, Sofi (2011) *Purga*. Trad. Tuula Marjatta Ahola Rissanen [finlandés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora.
- ORWELL, George (2011) *1984*. Trad. Fernando Moreiras Corral [inglés]. Pontevedra: Fatoría K de Libros.
- PAMUK, Orhan (2011) *O libro negro*. Trad. Bartug Aykan e María Alonso Seisedos [turco]. Vigo: Galaxia.
- RAHIMI, Atiq (2011) *Sangué Sabur: pedra de paciencia*. Trad. M^a Isabel García Fernández [francés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora.
- SAPIENZA, Goliarda (2011) *Eu, Jean Gabin*. Trad. María Dolores Torres París [italiano]. Vigo: Galaxia.
- SENECA (2011) *Apocolocyntosis. A conversion do emperador Claudio en cabazo*. Trad. Anahí Sotelo [latín]. Noia: Toxosoutos.
- TOBARUELA I MARTÍNEZ, Pere (2011) *Poñente*. Trad. Ana Isabel Boullón Agrelo [catalán]. Vigo: Xerais.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2011) *A verdade sobre Marie*. Trad. María do Carme Torres París [francés]. Vigo: Galaxia.
- TWAIN, Mark (2011) *Cartas desde a Terra*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [inglés]. Pontevedra: Fatoría K de Libros.
- VV. AA. (2011) *Os fillos do vento*. Trad. Onofre Sabaté [romanó]. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.

- ACHEBE, Chinua (2012) *Un home de pobo*. Trad. Begoña Rodríguez Outeiro [inglés]. Santiago de Compostela: Hugin e Munin.
- AUEL, Jean M. (2012) *O clan do oso das cavernas*. Trad. Xurxo Bértola [inglés]. Teo: Punto G Edicións.
- AUSTER, Paul (2012) *Diario de inverno*. Trad. Eva M^a Almazán García [inglés]. Vigo: Galaxia.

- BALZAC, Honoré de (2012) *O curmán Pons*. Trad. Ana María Galego Gen [francés]. Noia: Toxosoutos.
- BARICCO, Alessandro (2012) *Mr. Gwyn*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [italiano]. Vigo: Galaxia.
- BARNES, Julian (2012) *O sentido dun final*. Trad. Xesús Antonio Fraga Sánchez [inglés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- BEHN, Aphra (2012) *Oroonoko*. Trad. María Fe González Fernández [inglés]. Santiago de Compostela: Hugin e Munin.
- CARD, Scott (2012) *O xogo de Ender*. Trad. Rodrigo Vizcaíno Bravo [inglés]. Santiago de Compostela: Urco Editora.
- CLARKE, Arthur Charles (2012) *Cita con Rama*. Trad. Alejandro Tobar Salazar [inglés]. Santiago de Compostela: Hugin e Munin, D.L.
- DELEDDA, Grazia (2012) *Elias Portolu*. Trad. M^a Isabel Soto López [italiano]. Santiago de Compostela: Hugin e Munin.
- ESCOLAR, Ignacio (2012) *31 noites*. Trad. Equipo Morgante [español]. Cangas do Morrazo: Morgante.
- FARKAS, Péter (2012) *Oito minutos*. Trad. Sergio de la Ossa [húngaro]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- GRIFFITH, George (2012) *O anxo da revolución: un relato do terror*. Trad. Helena Bermúdez Sabel [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- HOPE HODGSON, Willian (2012) *Os botes de Glen Carrig*. Trad. Tuula Marjatta Ahola Rissanen [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- HUSTON, Nancy (2012) *Marcas de nacemento*. Trad. David Gippini Fournier [francés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora.
- KAWAKAMI, Hiromi (2012) *O maletín do mestre*. Trad. Mona Imai [xaponés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- KIPLING, Rudyard (2012) *O home que puido reinar e outros contos*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- KITANO, Takeshi (2012) *Kitano Kikujiro e Saki*. Trad. Mona Imai [xaponés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- KOCH, Herman (2012) *A cea*. Trad. María del Carmen Alonso Seisdedos [alemán]. Vigo: Galaxia.
- LONDON, Jack (2012) *A chamada da natureza*. Trad. Sara Gutiérrez [inglés]. Barcelona: Vicens Vives.
- _____ (2012) *Antes de Adán*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.

- LÓPEZ MOURELLE, Juan Manuel (2012) *Ocho piezas europeas: Orquesta Voland = Oito pezas europeas: Orquestra Voland*. Trad. Dolores Fernández López [español]. Madrid: Ézaro.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2012) *A procura soñada de Kadath a descoñecida*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2012) *A sombra fóra do tempo*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2012) *A cousa no limiar*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2012) *Contos do ciclo do soño*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- _____ (2012) *Relatos de terror*. Trad. Anxo Romero Louro [inglés]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- MORAND, Paul (2012) *Venecias*. Trad. Alejandro Tobar Salazar [francés]. Santiago de Compostela: Hugin e Munin, D.L.
- MORRIS, William (2012) *O clan dos Lupercos*. Trad. Manuel del Río Rodríguez [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- PAMUK, Orhan (2012) *Chámome vermello*. Trad. María Alonso Seisedos e Bartug Aykan [turco]. Vigo: Galaxia.
- PASOLINI, Pier Paolo (2012) *Unha vida violenta*. Trad. Gonzalo Vázquez [italiano]. Santiago de Compostela: Hugin e Mugin.
- PRATT, Hugo (2012) *Corto Maltés: patio oculto chamado Arcano*. Trad. Ánxela Gracián [italiano]. Vigo: Galaxia.
- QUIROGA, Horacio (2012) *Contos de amor, loucura e morte*. Trad. Rodrigo Vizcaíno Bravo [español]. Santiago de Compostela: Urco.
- RIDER HAGGARD, Henry (2012) *Eric ollos brillantes*. Trad. Rodrigo Vizcaíno Bravo [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- ROUSSEL, Raymond (2012) *Locus solus*. Trad. M^a Isabel Soto López [francés]. Santiago de Compostela: Hugin e Munin.
- ŠĆEPANOVIĆ, Branimir (2012) *A boca chea de terra*. Trad. Jairo Dorado Cadilla [serbio]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- THOMPSON, Jim (2012) *O asasino que hai en min*. Trad. Eva M^a Almazán García [inglés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- _____ (2012) *POB. 1280*. Trad. Eva M^a Almazán García [inglés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- VERNE, Jules (2012) *O amo do mundo*. Trad. Rodrigo Vizcaíno Bravo [francés]. Santiago de Compostela: Urco.

- _____ (2012) *Robur o conquistador*. Trad. Ana Iglesias Otero [francés]. Santiago de Compostela: Edizer SCP.
- WALLACE, Edgar (2012) *Angel Esquire*. Trad. Alejandro Tobar Salazar [inglés]. Santiago de Compostela: Hugin e Mugin.

2. POESÍA

- GARCÍA HOYUELOS, Juan Carlos (2011) *Se lo dije a la noche = Gauari esan nion = Disse-o à noite = Ho vaig dir a la nit = Díxenllo á noite = Díxiyelu a la nueche = Li ho diguí a la nit = Le'n dicié a la nueit = L'ac diguí ara net = Se l'ijí a la noche = Se lo dishe a la noche = Night talk*. Trad. Makuso Mujika [español]. Bilbao: Beta III Milenio.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2011) *Fungos de Yuggoth: poemas impíos*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- MORELL GONZÁLEZ, Pablo María (2011) *Cadros e semblanzas infantís en prosa e en verso*. Trad. Carlos Frontaura y Vázquez [español]. Vigo: Trymar. Sociedad Cooperativa Galega.
- SHAKESPEARE, William (2011) *Sonetos de Shakespeare*. Trad. Ramón Gutiérrez Izquierdo [inglés]. Vigo: Edicións Xerais.
- SZYMBORSKA, Wislawa (2011) *Versos escollidos*. Trad. Lucía Caeiro [polaco]. Santiago: Edicións Positivas.
- VILLEGAS ANDRINO, Mercedes (2011) *Obxecto de poesía = Objeto de poesía*. Trad. Ánxela Gracián [español]. Barcelona: Davinci Continental, S.L.
- VV. AA. (2011) *Os trobadores de Occitania*. Trad. Darío Xohán Cabana [francés]. Lugo: Ed. A Curuxa.

- BEKELE, Yemoddish (2012) *As que rubimos montañas: poetas etíopes e galegas*. Trad. María Reimóndez Meilán [amarico]. Vigo: Implicadas no Desenvolvemento; Santiago de Compostela: Meubook, D.L.
- CAZALIS, Anne-Marie (2012) *Planh, 10 poemas de Anne-Marie Cazalis*. Trad. sen mención [francés]. O Figurante Edicións.

- DARWIX, Mahmud (2012) *Carné de identidade / بطاقة هوية* . Trad. Moncho Iglesias Míguez [árabe]. Cangas do Morrazo: Barbantesa.
- PETRARCA, Francesco (2012) *Cancioneiro, seguido das rimas dispersas*. Trad. Darío Xohán Cabana [italiano]. Romeán, Lugo: Edicións da Curuxa.
- RIMBAUD, Jean Nicolas Arthur (2012) *Iluminations=Iluminacións*. Trad. Xoán Abeleira Álvarez [francés]. Ed. Banfile.
- VV.AA. (2012) *Alén da fronteira. Sete poetas vascos*. Trad. Isaac Xubín [éuscaro]. Pontevedra: Faktoría K.

3. TEATRO

- CALO FONTÁN, Teresa (2011) *Marta ante o espello*. Trad. Maruxa Caamaño Mariño [español]. Vigo: Xerais.
- CHÉKHOV, Anton Pavlovich (2011) *A gaivota; O tío Vania*. Trad. Perfecto Andrade Grande [ruso]. Vigo: Editorial Galaxia.
- LEMAIRE, Ria (2011) *Noah's ark = A arca de Noé*. Trad. Isabel Moskowich-Spiegel Fandiño [inglés]. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2011) *Do rei abaixo ningún*. Trad. Pablo María Morell González [español]. Vigo: Trymar. Sociedade Cooperativa Galega.

4. POESÍA

- ALZATI FERNÁNDEZ, Fausto (2011) *Inmanencia viral*. Trad. Roberto Abuín González [español]. Rianxo: Axóuxere.
- ANÓNIMO (2011) *Chamamento*. Trad. Nora Viéitez [francés]. Rianxo: Axóuxere. En:
<http://www.culturagalega.org/imaxes/docs/Chamamento_Axouxere.pdf>.
- ARIAS-ANDREU RODRÍGUEZ, Xan (2011) *Viaxeiros por Galicia*. Trad. Enrique Sánchez Rodríguez [castelán]. Oleiros: Trifolium.
- BEY, Hakim (2011) *TAZ: zona temporalmente autónoma*. Trad. Manuel del Río Rodríguez & Pablo Varela Pet [inglés]. Rianxo: Axóuxere.

- HESSEL, Stéphane (2011) *Indignádevos!*. Trad. Fernando Moreiras Corral [francés]. Vigo: Faktoría K.
- JIMÉNEZ PÉREZ, Eddy E. (2011) *A revolución dos camaleóns*. Trad. Rafael Picó [español]. Santiago de Compostela: Asociación Cultural Corsárias.
- MAYOR ZARAGOZA, Federico (2011) *Delito de silencio* [castelán]. Trad. Begoña Combo Castro. Oleiros: Trifolium.
- MARTIZ CRESPO, Xurxo (2011) *Castelao e os vascos*. Ed. Iñaki Anasagasti. Trad. Xurxo Martiz Crespo [castelán]. Santiago de Compostela: FESGA.
- MCLUHAN, Marshall (2011) *A Galaxia Gutenberg. O home tipográfico*. Trad. Manuel Outeiriño Gallego [inglés]. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC.
- TOMÁS MORO, Santo (2011) *Utopía*. Trad. Helena de Carlos [latín-inglés]. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- PROUST, Marcel (2011) *Sobre a lectura seguido de Días de lectura*. Trad. Carlos Lema [francés]. Oleiros: Trifolium.
- SAMPEDRO, José Luis (2011) *O mercado e a globalización*. Trad. María Fe González Fernández [español]. Oleiros: Trifolium.
- STEVENSON, Robert Louis (2011) *Apoloxía dos ociosos*. Trad. María Fe González Fernández [inglés]. Oleiros: Trifolium.
- RUSSELL, Bertrand (2011) *Por que non son cristián?* Trad. María Fe González Fernández [inglés]. Oleiros: Trifolium.
- VV. AA. (2011) *A revolta dos indignados*. Trad. Ramón Nicolás Rodríguez [castelán]. Pontevedra: Faktoría K de Libros.

- GAMONEDA, Antonio (2012) *Fonación, palabra e escritura, pensamento poético*. Trad. Begoña Combo Castro [español]. A Coruña: Trifolium.
- LONDON, Jack (2012) *A guerra de clases*. Trad. Rodrigo Vizcaíno Bravo [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- NISARGADATTA, Maharaj (2012) *Eu son*. Trad. Iván Sende [inglés]. A Coruña: Axóuxere.
- PICAUD, Aimerico (2012) *Códice Calixtino. Guía medieval do peregrino*. Trad. X. Eduardo López Pereira [latín]. Noia: Toxosoutos.

THOREAU, H. D. (2012) *Camiñando*. Trad. Elva Souto Agrelo [inglés] A Coruña: Axóuxere.

5. LIX

ABAD, Arturo (2011) *Zimbo*. Trad. Paco Liván [español]. Pontevedra: OQO.

ALAPONT, Pasqual (2011) *O caderno laranxa de Morgana*. Trad. Xosé Pablo Sánchez Mato [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

_____ (2011) *Quen lle ten medo a Morgana?* Trad. Xosé Pablo Sánchez Mato [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

ALBO, Pablo (2011) *O ano en que os pitos perderon a cabeza*. Trad. Constantino López López [español]. Pontevedra: OQO.

BANSCH, Helga (2011) *As aventuras de Osiño*. Trad. Mark W. Heslop [inglés]. Pontevedra: OQO.

BASCH, Adela (2011) *A miña avoa fala galego = My grandmother speaks Galician*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Linteo.

BÉZUEL, Sylvie (2011) *O meu pequeno animalario. Os dinosaurios*. Trad. Sen mención [francés]. A Coruña: Baía.

BONCENS, Christophe (2011) *O meu cofre dos animais*. Trad. Christophe Boncens [francés]. A Coruña: Baía.

_____ (2011) *Os animais da granxa*. Trad. Christophe Boncens [francés]. A Coruña: Baía.

_____ (2011) *Os animais da sabana*. Trad. Christophe Boncens [francés]. A Coruña: Baía.

_____ (2011) *Os animais de compañía*. Trad. Christophe Boncens [francés]. A Coruña: Baía.

_____ (2011) *Os bebés animais*. Trad. Christophe Boncens [francés]. A Coruña: Baía.

BOYNE, John (2011) *Noah Barleywater escapa da casa*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [inglés]. Vigo: Factoría K de libros.

_____ (2011) *Noah Barleywater escapa da casa*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [inglés]. Vigo: Factoría K de libros.

BRUNO, Pep (2011) *A sexta dos enormes*. Trad. Laura Rubio Rendo [español] Pontevedra: OQO.

- CARBONELL PENICHER, Paula (2011) *Un can e un gato*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: OQO.
- CARRANZA, Maite (2011) *Palabras envenenadas*. Trad. Ricardo Fernández Sabín [catalán]. A Coruña: Rodeira.
- CARRIÓN TEJADA, María Mercedes (2011) *O que ten que aprender un cempés que queira ser sabio como Perico*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: OQO.
- CASTRO RODRÍGUEZ, Roberto Silvestre (2011) *Troco*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- CASTRO, Rodolfo (2011) *Os sete irmáns chineses*. Eva María Mejueto Rial [español]. Pontevedra: OQO.
- CHIAPPONI, Francesca (2011) *O meu pequeno animalario. A xungla e a sabana*. Trad. Sen mención [francés]. A Coruña: Baía.
- DARABUC (2011) *Tres han de ser*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- FREYMANN, Saxton (2011) *Comida rápida*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Linteo.
- _____ (2011) *Guille e Botón*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Linteo.
- _____ (2011) *Que tal, pequeniño?* Trad. Manuel Ramos Méndez [inglés]. Ourense: Linteo.
- _____ (2011) *Que tal, vexetal?* Trad. Manuel Ramos Méndez [inglés]. Ourense: Linteo.
- _____ (2011) *Un cabaliño de mar soño*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Linteo.
- _____ (2011) *A princesa Sabela*. Trad. María Xesús Bello Rivas [alemán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2011) *O espírito do cabaleiro*. Trad. María Xesús Bello Rivas [alemán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- GANGES, Montse (2011) *A galiña*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *A ovella*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *A vaca*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O cabalo*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O can*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.

- _____ (2011) *O crocodilo*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O delfín*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O gato*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O paxaro*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O peixe*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O pingüín*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- _____ (2011) *O tigre*. Trad. Manuel Rico Vereá [catalán]. Barcelona: Combel Editorial.
- GARCÍA VISTORTE, Geovanys (2011) *Marisela e o roxo*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- GIRBÉS APARISI, Joan Carles (2011) *Facemos a maleta*. Trad. Anaír Rodríguez Rodríguez [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2011) *A festa de aniversario*. Trad. Anaír Rodríguez Rodríguez [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2011) *Un día atarefado*. Trad. Anaír Rodríguez Rodríguez [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2011) *Unha excursión redonda*. Trad. Anaír Rodríguez Rodríguez [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- GUBELLINI, Matteo (2011) *A visita dos domingos*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [italiano]. Pontevedra: OQO.
- HUTCHINS, Pat (2011) *O paseo de Rosalía*. Trad. Silvia Pérez Tato [inglés]. Pontevedra: Kalandraka.
- IRVING, Washington (2011) *Rip Van Winkle*. Trad. David González Couso [inglés]. Noia: Toxosoutos.
- _____ (2011) *Tío Elefante*. Trad. Oli [inglés]. Pontevedra: Kalandraka.
- ISERN, Susanna (2011) *Pilú, pilú!*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- JENNINGS, Paul (2011) *Que desfeita!*. Trad. M^a Dolores Martínez Torres [inglés]. Vigo: Galaxia.
- JOHANSEN, Hanna (2011) *Se eu fose un paxariño*. Trad. Roxelio Xabier García Romero [alemán]. Madrid: Oxford University Press España.

- KLEIN, Sérgio (2011) *Poderosa 3: diario dunha rapaza que tiña o mundo na man*. Trad. Mercedes Pacheco Vázquez [portugués]. Vigo: Xerais.
- KLOCSKO, Édouard (2011) *O mundo máxico de Tolkien*. Trad. Ana Buján Fra [francés]. A Coruña: Baía.
- KULOT-FRISCH, Daniela (2011) *Unha familia normal*. Trad. Carlos Heras Martínez [alémán]. Vigo: Faktoria K de Libros.
- LEÓN BARRETO, Martín (2011) *A viaxe de Olaf*. Trad. Manuela Rodríguez Lorenzo [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- LEYSEN, An (2011) *A princesa que non podía durmir: dunha princesa que non podía durmir*. Trad. Manuel Ramos Méndez [neerlandés]. Ourense: Linteo.
- LIENAS, Gemma (2011) *O diario violeta de Carlota*. Trad. María Fernanda González Briones [catalán]. Vigo: Galaxia, Col. Costa Oeste.
- MALO, Roberto (2011) *A nai do heroe*. Trad. Eva María Mejuto Rial [español]. Pontevedra: OQO.
- MAZO FERNÁNDEZ, Margarita del (2011) *A min non me comas!*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- MENÉNDEZ-PONTE, María (2011) *Pupi e as pantasma*s. Trad. M^a Isabel Soto López [español]. Vigo: SM Xerme.
- MEZQUITA ARNAIZ, Roberto (2011) *A vella na botella*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- _____ (2011) *O galo traganoces*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- MILER, Zdeněk (2011) *A toupiña e a primavera*. Trad. Jana Vavřinova [checo]. Vigo: Patasdepeixe.
- _____ (2011) *A toupiña e o inverno*. Trad. Jana Vavřinova [checo]. Vigo: Patasdepeixe.
- _____ (2011) *A toupiña e o outono*. Trad. Jana Vavřinova [checo]. Vigo: Patasdepeixe.
- _____ (2011) *A toupiña e o verán*. Trad. Jana Vavřinova [checo]. Vigo: Patasdepeixe.
- OLAVIDE VERDIA, Maruxa (2011) *Carolina a fantástica*. Trad. Marta Rivera Ferner [español]. A Coruña: Everest.
- PAPINI, Arianna (2011) *Que che gustaría ser?* Trad. Xosé Antón Ballesteros Rei [italiano]. Pontevedra: Kalandraka.

- PELÁEZ, Enma (2011) *Na procura do tesouro de Kola*. Trad. Héitor Mera Herbelo [español]. A Coruña: Rodeira.
- PIMIANGO, Francisco (2011) *As bruxas 2. Paquín vai á escola*. Trad. Xosé Miguel Suárez Fernández [asturiano]. Oviedo: Publicaciones Ámbitu, S.L. Les Noticias.
- _____ (2011) *Bruxas ruías, búas bruxas*. Trad. Xosé Miguel Suárez Fernández [asturiano]. Oviedo: Publicaciones Ámbitu, S.L. Les Noticias.
- PRESTIFILIPPO LAJUD-CURA, Pablo Rafael (2011) *Catálogo de obxectos rebuldeiros: toda a verdade sobre as feras que nos axexan na casa*. Trad. Ramón Nicolás Rodríguez [español]. Pontevedra: Faktoria K de Libros.
- PRIETO, Esther (2011) *Avó Ismail*. Trad. Esperanza Mariño Davila [asturiano]. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- RAMOS MÉNDEZ, Manuel (2011) *Un anaco de pan = A piece of bread*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Linteo.
- RODARI, Gianni (2011) *Contos por teléfono*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [italiano]. Pontevedra: Kalandraka.
- ROGER, Marie-Sabine (2011) *Tardes con Margueritte*. Trad. María González González [francés]. Vigo: Galaxia.
- SÁNCHEZ SEMPERE, Mayte (2011) *Polito e a estrela cochiña*. Trad. Avelino Hermida [español]. Vilaboa: Edicións do Cumio.
- _____ (2011) *Polito e a lúa azul*. Trad. Avelino Hermida [español]. Vilaboa: Edicións do Cumio.
- _____ (2011) *Polito e o planeta Cero*. Trad. Avelino Hermida [español]. Vilaboa: Edicións do Cumio.
- _____ (2011) *Polito e o planeta Rombo*. Trad. Avelino Hermida [español]. Vilaboa: Edicións do Cumio.
- SANTIROSI, Silvia (2011) *O tren*. Trad. Raquel Bautista Valbuena [italiano]. Pontevedra: OQO.
- SIERRA I FABRA, Jordi (2011) *A modelo descalza*. Trad. Ramón Nicolás Rodríguez [español]. Vigo: Galaxia.
- STILTON, Gerónimo (2011) *O galeón dos gatos piratas*. Trad. M^a Isabel Soto López [italiano]. Barcelona: Destino.
- _____ (2011) *O misterio do tesouro desaparecido*. Trad. M^a Isabel Soto López [italiano]. Barcelona: Destino.
- _____ (2011) *O sorriso da mona Ratisa*. Trad. M^a Isabel Soto Ló-

- pez [italiano]. Barcelona: Destino.
- _____ (2011) *Vaite de aí, cara de queixo!* Trad. M^a Isabel Soto López [italiano]. Barcelona: Destino.
- TAEGER, Marc (2011) *Arturo*. Trad. Manu López Gaseni [inglés]. Iruña: Editorial Pamiela.
- TOBERY, Lea (2011) *Resurrección*. Trad. Ana Isabel Boullón Agrelo [inglés]. Vigo: Xerais.
- TORRENT RIBA, Daniel (2011) *Mefi, Sata e Demi*. Trad. Ramón Nicolás Rodríguez [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- _____ (2011) *O meu avó Carmelo*. Trad. Manuela Rodríguez Lorenzo [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- UNGERER, Tomi (2011) *Críctor*. Trad. Silvia Pérez Tato [alemán]. Pontevedra: Kalandraka.
- URCARAY RODRÍGUEZ, Alberto Leonardo (2011) *O monstro do sono*. Trad. Irene Penas Murias [español]. A Coruña: Everest.
- VALLEJO CHAVARINO, Susana *O espírito do último verán*. Trad. Ricardo Fernández Sabín [español]. A Coruña: Rodeira.
- VAN DIJK, Lutz (2011) *Romeu e Jabulile*. Trad. Roxelio Xabier García Romero [alemán]. Madrid: Oxford University Press España.
- VILLAR LIÉBANA, Luisa (2011) *O trasno da catedral de Santiago*. Trad. Ánxela Gracián [español]. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives).
- YOO, Taeun (2011) *O peixe vermello*. Trad. Carlos Heras Martínez [inglés]. Pontevedra: Factoría K de Libros.

- ALAPONT Pasqual (2012) *Morgana a dos ollos verdes*. Trad. Xosé Pablo Sánchez Mato [catalán]. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ANDERSEN, Hans Christian (2012) *O soldadiño de chumbo*. Trad. M^a Isabel Soto López [danés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- ARNAL GIL, Txabi (2012) *O crebacabezas*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: OQO.
- BELMONTES GARCÍA, Juan Alfonso (2012) *A vaca Condessa*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- BOWLEY, Tim (2012) *Non hai escapatoria e outros contos maravillosos*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [inglés]. Pontevedra: Factoría K de Libros.

- dra: Kalandraka.
- CAMPANARI, José (2012) *Canto ruído!*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- _____ (2012) *Chega un avión!*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- _____ (2012) *É o meu aniversario*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- _____ (2012) *O mundo nos ollos*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- FERNÁNDEZ ROJAS, Antonio (2012) *Paolo e o misterio da cerdeira*. Trad. María Sol Mascato Blanco [español]. Vigo: Triqueta Verde.
- _____ (2012) *Que mal cheira!*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- ČAREK, Jan (2012) *O trenciño rebuldeiro*. Trad. Jana Vavřinova [checo]. Vigo: Patasdepeixe.
- CASTELLI, Jeanette (2012) *Os gatos na lúa = The cats on the moon*. Trad. Manuel Ramos Méndez [inglés]. Ourense: Linteo.
- CHESSA, Francesca (2012) *Non quero ser un polbo!*. Trad. Laura Rubio Rendo [italiano]. Pontevedra: OQO.
- CHRISTIE, Agatha (2012) *A rateira*. Trad. Clara Arranz [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- DARABUC (2012) *A partes iguais*. Trad. Eva María Mejuto Rial [español]. Pontevedra: OQO.
- DEITCH, Kim (2012) *Na procura de Ed o riseiro*. Trad. Rafael Rodríguez Salgueiro [inglés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- DÍAZ GARRIDO, María Julia (2012) *Bandada*. Trad. Manuela Rodríguez Lorenzo [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- DÍAZ VÁZQUEZ, Manuel José (2012) *Ás vacas da señora Helena non lles gusta o pemento picante*. Trad. Ana Vila Mahía [español]. Aranjuez, Madrid: Atlantis.
- DICKENS, Charles (2012) *Grandes esperanzas*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- _____ (2012) *Noiteboa de pantasma*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- DUFFY, Carol Ann (2012) *A ladroa de bágoas*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- EVANS, April T. (2012) *No colo de mamá = In mama's arms*. Trad. Manuel Ramos Méndez [inglés]. Ourense: Linteo.

- FERNÁNDEZ ROJAS, Antonio (2012) *Paolo e o misterio da cerdeira*. Trad. María Sol Mascato Blanco [español]. Vigo: Triquetta Verde.
- FERRADA LEFENDA, María José (2012) *O baile diminuto*. Trad. Xosé Antón Ballesteros Rei [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- FLORA, James (2012) *Un canguro polo Nadal*. Trad. Rafael Rodríguez Salgueiro [inglés]. Madrid: Lata de Sal.
- HOFFMAN, Mary (2012) *Un tirón no rabo: contos de animais de todo o mundo*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- ISERN, Susanna (2012) *Oso atrapabolboretas*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: OQO.
- JANDL, Ernst (2012) *Cada vez máis alto*. Trad. Silvia Pérez Tato [alemán]. Pontevedra: Kalandraka.
- L'HOMME, Sandrine (2012) *O emocionante día de Piti o caracol*. Trad. Sandrine L'homme [francés]. A Coruña: Bahía.
- LONDON, Jack (2012) *Contos de ciencia ficción*. Trad. Tomás González Ahola [inglés]. Santiago de Compostela: Urco.
- LONG, Melinda (2012) *Os meus amigos os piratas*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- LUPTON, Hugh (2012) *A voz dos soños e outros contos prodixiosos*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- MARÍ, Antoni (2012) *Tríptic des jondal=Tríptico*. Trad. Xavier Rodríguez Baixeras [catalán]. Pontevedra: Kalandraka.
- MAZO FERNÁNDEZ, Margarita del (2012) *A voda dos ratos*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- _____ (2012) *Carabuñas*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: OQO.
- MCKEE, David (2012) *Elmer*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- MENÉNDEZ-PONTE, María (2012) *O aniversario de Pupi*. Trad. Rinoceronte Servizos Editorais [español]. Vigo: SM Xerme.
- _____ (2012) *Pupi e a aventura dos vaqueiros*. Trad. M^a Isabel Soto López [español]. Vigo: SM Xerme.
- _____ (2012) *Pupi e a cabeza chea de fume*. Trad. M^a Isabel Soto López [español]. Vigo: SM Xerme.
- _____ (2012) *Pupi e o club dos dinosaurios*. Trad. M^a Isabel Soto

- López [español]. Vigo: SM Xerme.
- _____ (2012) *Pupi e o monstro da vergonza*. Trad. Rinoceronte Servizos Editorais [español]. Vigo: SM Xerme.
- MILER, Zdeněk (2012) *A semana da toupiña*. Trad. David López e Jana Vavřinova [checo]. Vigo: Patasdepeixe.
- MONREAL MONTOYA, Eduardo (2012) *Dos taburetes ingenuos/Dous tallos inxenuos*. Trad. Xosé Torres Romar [español]. Cuntis: Edición propia.
- MONTERO TORRES, Beatriz (2012) *A escaleira*. Trad. Beatriz Montero Torres [español]. Pontevedra: OQO.
- _____ (2012) *O señor Ramón e a señora Ramona*. Trad. María Luisa Núñez Álvarez [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- MOORE, Inga (2012) *Sisto seis ceas*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- NÖSTLINGER, Christine (2012) *Gretchen preocupase*. Trad. Roxelio Xabier García Romero [alemán]. Madrid: Oxford University Press.
- _____ (2012) *Gretchen, miña nena*. Trad. M^a Isabel Soto López [alemán]. San Fernando de Henares, Madrid: Oxford University Press.
- OBIOLS, Miquel A. (2012) *Ai, Filomena, Filomena e outros contos*. Trad. Francisco Antonio Cidrás Escáneo [catalán]. Pontevedra: Kalandraka.
- PAVÓN, Mar (2012) *Seis barbudos*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- PIUMINI, Roberto (2012) *O peto máximo*. Trad. M^a Isabel Soto López [italiano]. A Coruña: Vicens-Vives.
- POE, Edgar Allan (2012) *O escaravello de ouro; Os crimes da rúa Morgue*. Trad. Eva M^a Almazán García [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- PONIATOWSKA, Elena (2012) *Lilus Kikus*. Trad. Teresa Moure [español]. Oleiros, A Coruña: Trifolium.
- PUYBARET, Eric (2012) *Cobrelúas*. Trad. M^a Isabel Soto López [francés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- RAMÍREZ LOZANO, José Antonio (2012) *A cociña de Toto Morube*. Trad. Carlos Acevedo Díaz [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- RAYMOND-GARCÍA, Régine (2012) *Árbores no camiño*. Trad. Pilar

- Ferriz [francés]. Pontevedra: OQO.
- ROSELL GÓMEZ, Joel Franz (2012) *Gatiño e a neve*. Trad. Xosé Antón Ballesteros Rei [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- RUBIO, Antonio (2012) *Almanaque musical*. Trad. Xosé Antón Ballesteros Rei [español]. Pontevedra: Kalandraka.
- SÁNCHEZ IBARZÁBAL, Paloma (2012) *Se eu fose un gato*. Trad. Laura Rubio Rendo [español]. Pontevedra: OQO.
- SCHUBIGER, Jürg (2012) *A historia de Guilherme Tell*. Trad. Roxelio Xabier García Romero [alemán]. San Fernando de Henares, Madrid: Oxford.
- TERVUREN, Nirham (2012) *A vida de Xesús*. Trad. Iria Treig Comesaña [francés]. Vigo: Tambre.
- TILLMAN, Nancy (2012) *O espírito do Nadal*. Trad. Millán Picouto [inglés]. Ourense: Linteo.
- TURÍN, Adela (2012) *Arturo e Clementina*. Trad. Eva M^a Almazán García e G. Tolentino [italiano]. Pontevedra : Kalandraka.
- _____ (2012) *Rosa caramelo*. Trad. G. Tolentino [italiano]. Pontevedra: Kalandraka.
- VERNE, Jules (2012) *Miguel Strogoff*. Trad. Ánxela Gracián [francés]. A Coruña: Baía.
- WILDE, Oscar (2012) *O xigante egoísta e outros contos*. Trad. Alejandro Tobar Salazar [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- WILLIAM, Irish (2012) *Aprendiz de detective; Un roubo moi custoso*. Trad. Clara Arranz [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.
- ZAMAZING, Cherie (2012) *Conto de Nadal*. Trad. Aitor Rivas Rodríguez [inglés]. Santiago de Compostela: Tambre.
- ZORN, Steven (2012) *Relatos dos monstros*. Trad. Francisc Javier Senín Fernández [inglés]. A Coruña: Vicens-Vives.

6. BANDA DESEÑADA

- BUENO, Francisco (2011) *Causas nobres*. Trad. José García Sendón [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- CHRISTIE, Agatha (2011) *Morte no Nilo*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- _____ (2011) *Os catro grandes*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- FRISSEN, Jerry (2011) *Os Cinco Loitadores, Pelexa na praia*. Trad.

- María Otero Porta [francés]. A Coruña: Cerditos de Guinea Cómics.
- MORA, Víctor (2011) *Novas aventuras de Dick Turpin*. Trad. M^a Isabel Soto López [español]. Santiago de Compostela: El Patito.
- SASEK, Miroslav (2011) *Iso é Londres*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- _____ (2011) *Iso é Nova York*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- _____ (2011) *Iso é París*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- _____ (2011) *Iso é Roma*. Trad. M^a Isabel Soto López [inglés]. Santiago de Compostela: El Patito.
- SATRAPI, Marjane (2011) *Persépole*. Trad. Eva Carrión del Pozo [francés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora.
- VV. AA. (2011) *Galimatías ano 1*. Trad. Xosé García Sendón e M^a Isabel Soto López [inglés-francés]. Santiago de Compostela: El Patito.

- BENDIS, Brian Michael (2012) *Sam e Twitch: o incicio do caso Udaku*. Trad. María Otero Porta [inglés]. A Coruña: Cerditos de Guinea Cómics.
- _____ (2012) *Sam e Twitch: o final do caso Udaku*. Trad. María Otero Porta [inglés]. A Coruña: Cerditos de Guinea Cómics.
- DEITCH, Kim (2012) *Na procura de Ed o riseiro*. Trad. Rafael Rodríguez Salgueiro [inglés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte.
- EISNER, Will (2012) *Contrato con Deus*. Trad. Rafael Rodríguez Salgueiro [inglés]. Cangas do Morrazo: Rinoceronte
- MIRCALA, Jack (2012) *Baixada a Esquela*. Trad. M^a Isabel Soto López [español]. Santiago de Compostela: El Patito
- ROCA, Pablo (2012) *Engurras*. Trad. Isabel Soto López [francés]. Santiago de Compostela: El Patito.

Referencias bibliográficas

- FIGUEROA, Antón. 1988. *Diglosia e texto*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. Col. Universitaria, 1988.
- KOSZTOÁNYI, Dezső. 2008. *O tradutor cleptómano*. Trad. Jairo Dorado Cadilla. Cangas do Morrazo: Rinoceronte Editora, 2008.
- VILAVEDRA, Dolores. 2012. “Repasamos o estado da creación en Galicia á luz do ano que rematou. Crear en 2011 (I)”. En: <<http://www.culturagalega.org/noticia.php?id=20221>>. (Consulta 12/01/2014).

COMO TRADUCIMOS NAS CIDADES DIVIDIDAS?¹

Antía Veres Gesto
Universidade de Vigo
antiavx@gmail.com

O pasado 26 de novembro do 2013, citámonos na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo Sherry Simon e mais un público atento ó que a profesora tiña para compartir connosco na súa conferencia «Tradución, identidade e cidadanía». O relatorio, organizado por Alberto Álvarez Lugrís (Departamento de Tradución e Lingüística) e Teresa Caneda Cabrera (Departamento de Filoloxía Inglesa, Francesa e Alemás), recibiu o financiamento da Unidade de Igualdade, da Facultade de Filoloxía e Tradución e mais do Máster Interuniversitario en Estudos Ingleses Avanzados.

Sherry Simon, catedrática na Universidade da Concordia (Montreal), é autora de publicacións coma *Le Trafic des langues* (Boréal, 1994), *Gender in Translation* (Routledge, 1996), *Culture in Transit, Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City* (McGill, 2006) e a recente, *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory* (Routledge, 2012). Ademais, é coeditora de *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era* (Ottawa UP, 2000) e do xornal cultural do Quebec, *Spirale*, o que demostra o seu compromiso coa actividade cultural desta cidade. Por outra banda, é membro da Royal Society of Canada e da Académie des lettres du Québec e ten recibido prestixiosos galardóns en recoñecemento ás súas traducións e ás súas obras críticas.

1 Conferencia de Sherry Simon impartida na Facultade de Filoloxía e Tradución na Universidade de Vigo. 26 de novembro do 2013.

Os estudos de Simon céntranse na actualidade no que ela chama *dual cities* ou *divided cities*, isto é, cidades que se converten en espazos plurilingües, onde conviven dúas comunidades que falan cadansúa lingua e que se disputan a hexemonía. Foron precisamente estas cidades o punto central arredor do cal a catedrática fixo xirar o seu relatorio.

A autora presentou concretamente as cidades de Mostar e de Nicosia. As divisións entre as dúas comunidades que conflúen en cada unha destas cidades (croatas e bosníacos, no primeiro dos casos, e turcos e gregos, no segundo) vense acentuadas a través das fronteiras que as atravesan e que as parten en dúas. Estas fronteiras desempeñan un dobre papel: por unha banda, son un emblema da separación, da ruptura entre dúas comunidades que comparten un mesmo espazo urbano; pola outra, son un claro punto de encontro e de intercambio, simbolismo que representa claramente a ponte de Mostar, que une a parte musulmá da cidade coa católica. Esta dualidade preséntase máis dramaticamente no caso de Nicosia, onde a rúa Hermes, que hoxe forma parte da fronteira, desa Zona Morta, constituíu antano unha importante área comercial e cosmopolita, de continuas mesturas e intercambios entre as distintas culturas mediterráneas, símbolo do hibridismo da illa de Chipre. Non obstante, hoxe é unha zona deserta na que se materializa unha separación, un conflito reflectido nunha fronteira inmóbil entre comunidades e entre linguas que, en contra da propia esencia das fronteiras, non delimita uns bordos exteriores, senón que fragmenta dende o interior e enfronta as dúas partes resultantes da división.

Agora ben, nesta categoría de cidades duais tamén encaixan cidades que malia non estaren separadas por unha fronteira interna real, están divididas por confluíren nelas diversas linguas. Vigo, ó igual que Barcelona ou Montreal, entraría dentro desta definición, xa que son moitas as linguas que se foron sumando á musicalidade das súas rúas e que a converten nun espazo cosmopolita e de tradución, unhas linguas que chegaron por razóns históricas, xeográficas (tanto no que se refire á proximidade coa fronteira portuguesa coma ó contacto con América a través do mar), económicas e sociolóxicas (linguas que chegaron a través dos contactos comerciais ou a través da inmigración).

Poderemos comparar daquela unha fronteira coa tradución? Xaora que si: como ben explicou Simon, esa dualidade que observabamos nas fronteiras tamén está presente na actividade tradutora, que nace da separación ou das diferenzas entre dous idiomas para servirles de ponte e chegar ó entendemento. Polo tanto, unha cidade dual é unha cidade que naturalmente posúe unha predisposición á tradución, é dicir, que é «more intensely translational than others», en palabras da propia Simon, unha cidade que constitúe un espazo de tradución que busca ofrecer unha comunicación entre as distintas comunidades.

O que debemos preguntarnos agora é como desempeñamos o labor de tradución os tradutores que vivimos neste tipo de espazos. A situación das cidades divididas crea un contexto particular que lle afecta á actividade da tradución e á lóxica que empregamos os tradutores. Para comezar, as linguas que están en contacto en tales comunidades moi raramente están nunha posición de igualdade, senón que manteñen unha continua loita entre elas na busca de autoprotección, o cal pode crear uns choques entre linguas que se traducen á súa vez nun espazo cívico fracturado. Nestes contextos, Simon distingue entre dúas posturas ben diferenciadas que pode adoptar un tradutor á hora de enfrontarse a un traballo de tradución: o *distancing* e o *furthering*.

Por unha banda, a autora fala de *distancing*, termo que emprega para referirse a un tipo de tradución levado a cabo nun territorio compartido por dúas comunidades que branden cadansúa lingua como marca de identidade e que se valen da tradución para reafirmar a diferenza entre ámbalas dúas linguas. Neste tipo de tradución, obsérvase a importancia que se lles dá á separación e á diferenciación entre as dúas comunidades, na que entran en xogo razóns políticas e ideolóxicas máis ca uns motivos puramente literarios. Neste caso, nos que as comunidades dos dous idiomas están en contacto co mesmo espazo e coas mesmas referencias culturais, a tradución presentaría un marcado efecto social e levaríase a cabo por razóns simbólicas. Así e todo, isto non implica que unha tradución sexa insignificante ou inútil, senón que simplemente reflicte o feito de que o contexto onde se produce a actividade da tradución está fortemente influenciado polas circunstancias que a arrodean. Este *distancing* constituiría un tipo de tradu-

ción máis pechado, produto da identificación dunha determinada lingua como unha marca de identidade nacional e da visión que ofrece esa lingua como a única interpretación posible do pasado, como acontece na cidade de Nicosia.

Por outro lado, Simon preséntanos o concepto contrario, *furthering*, no que a tradución adopta unha postura menos agresiva, máis suave e amable, e ofrece un marco para a creatividade e para a formación de formas híbridas. Sería esta unha forma de achegamento á tradución que permitiría unha influencia mutua entre as dúas linguas e as súas culturas. Fronte ó efecto social e ó carácter simbólico do *distancing*, estamos agora ante unha modalidade que avoga pola apertura e pola expansión, pola introdución de novos estilos e mais de novas percepcións literarias. A introdución de novos conceptos a través deste tipo de tradución implicaría unha redistribución conceptual e sensorial que á súa vez lle ofrece á comunidade un enriquecemento da súa lingua e da súa percepción da realidade.

Como xa dixemos, a situación na cidade de Nicosia condúcenos a unha tradución caracterizada polo *distancing*, xa que as dúas linguas e as súas comunidades de falantes respectivas viven unha situación de conflito que derivou nun escaso interese histórico por se comunicaren entre elas e nun grande interese por se diferenciaren claramente a unha da outra. Non obstante, na actualidade nacen iniciativas moi positivas que xiran en torno á busca dunha identidade chipriota pura que vaia alén da separación e do conflito que desgasta as dúas culturas. Así, na área fronteiriza da Zona Morta lévanse a cabo reunións de poetas e de tradutores, o cal, como se mencionou na rolda de preguntas, leva impreso un marcado carácter simbólico: a Zona Morta, que era antano o centro vivo da cidade de Nicosia, convértese de novo nun lugar de intercambio e de confluencia de culturas. É salientable o traballo do poeta chipriota Mehmet Yashin neste contexto, un traballo mediante o cal rompe cos esquemas establecidos acerca da lingua na cidade. Este rexeita o concepto de *mother tongue* por considerar que non pode transmitir as identidades múltiples e as distintas bagaxes culturais que abrangue a fronteira da terra materna, polo que coida que é máis axeitado falar dunha *step-mothertongue*. Trata de liberarse desa lingua nacional na que converten a lingua materna, dese uso politizado da lingua que o identifica como membro dunha etnia en concreto, que o etiqueta

como membro dunha ou da outra área da Liña Verde que divide Nicosia. Nun contexto dual coma este do que falamos, «any linguistic choice inevitably involves unambiguous political consequences», como apunta Simon. Yashin trata, pois, de liberarse de tal prisión e rebélase contra a realidade dual da cidade mesturando na súa obra as distintas realidades lingüísticas que sempre o arrodearon de xeito natural en Chipre. Así, nalgúns dos seus poemas danse cita o turco de Istambul, o turco estándar, o turco otomán, o grego moderno, o inglés e o karamanlidika². Temos como resultado, xa que logo, unha obra híbrida, que nos pode recordar unha tradución inacabada, con múltiples interferencias, que reflicte a situación desa multiplicidade presente na cidade e tamén dunha certa falta de orientación dos individuos por mor desa situación.

Daquela, como observamos, a tradución posúe un papel central nas cidades nas que conflúen varias comunidades lingüísticas, lugares nos que, ademais, esta actividade adquire unha intensidade especial debido á implicación emocional do propio tradutor. Esta situación non só se dá nos casos extremos que analizou Serry Simon na súa conferencia, nos que un conflito se fai patente a través dunha fronteira real, senón tamén en casos coma os que vivimos nas cidades galegas, onde comparten un mesmo espazo o galego e o castelán, principalmente. Neste noso país, por mor do uso politizado da lingua, dáse acotío esa identificación da que falabamos anteriormente dunha lingua cunha determinada postura política, situación que provoca en moitos casos un hermetismo e a creación dunha fronteira invisible que se converte en conflitiva e que pecha a porta da comunicación, como veu ocorrendo en cidades coma Nicosia. Como explicaba Simon na rolda de preguntas, unha mensaxe neste tipo de cidades que admiten no seu seo a varias linguas non é unha simple mensaxe, senón que é unha mensaxe nunha lingua, algo que favorece a etiquetaxe do seu emisor.

Cómpre lembrarmos neste punto, como tradutores, a importancia da nosa actividade á hora de modelarmos unha literatura: a tradución permite a chegada a unha determinada comunida-

2 Karamanlidika (gr) ou karamanlica (tr) é unha forma lingüística consistente na escritura do turco con caracteres gregos cuxa práctica foi habitual durante varios séculos por parte dos gregos ortodoxos falantes de turco e que continuou viva en Chipre ata o 1933.

de lingüística de novos estilos, correntes e influencias doutras literaturas foráneas que non serían posibles sen ela. O interese pola tradución sempre vén, como apuntou Simon, por parte da lingua débil, que, no noso caso concreto, é o galego. Neste contexto, un ben podería confundir a postura do *furthering* cun ataque a esa lingua débil, como unha contaminación da súa pureza ou como unha ameaza á súa integridade, pero deberíamos abandonar ese hermetismo para entender este tipo de tradución como unha fonte de enriquecemento, do mesmo xeito que deberíamos entender que esa “contaminación” non é tal, senón que constitúe en realidade a integración de novos puntos de vista que contribuirán a ofrecernos unha visión do mundo máis ampla. Noutras palabras, deberíamos adoptar unha postura que permita que a tradución funcione como un elemento fortalecedor da lingua en lugar de como unha ameaza de contaminación.

Nun país no que a lingua se emprega como ferramenta na loita política, é moi doado adquirirmos unha postura máis achegada ó *distancing*, que supón a adopción por parte dunha comunidade dunha visión pechada en si mesma. Con todo, nunha situación tal, os falantes e, aínda máis, a comunidade de profesionais da tradución, deberíamos aprender a separar a política da lingua, superar ese *distancing* e saltar ese atranco que supón a politización do idioma para o avance e o desenvolvemento san dunha lingua e da cultura que vai parella a ela. Esta politización á que estamos afeitos provoca esa etiquetaxe dos emisores das mensaxes, como comentamos antes, e contribúe ó estancamento dunha lingua e dunha cultura, contribúe a que fagamos monumentos das linguas, algo que deberíamos evitar, como nos lembrou Simon, xa que as linguas son entes vivos.

Dende tempos inmemoriais, o ser humano conta coa ferramenta da lingua, que permite a comunicación entre as persoas, e coa ferramenta da tradución, que permite a comunicación entre comunidades de falantes de distintos idiomas. Daquela, por que reflectirmos a través da tradución un conflito entre comunidades adoptando unha postura hermética en lugar de establecermos unha área de verdadeira comunicación, de intercambio e de transmisión enriquecedora entre culturas? Adoptarmos unha postura aberta ó traducirmos implica a recepción de novas percepcións

que contribuirán a deseñar a nosa visión da realidade e que, unida á capacidade creativa dos autores da nosa comunidade, implicará a modelaxe dunha literatura e dunha cultura híbrida, fortalecida e máis rica.

Referencias bibliográficas

- SIMON, S. 2012. *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. Londres: Routledge, 2012.
- YASHIN, M. (ed.). 2000. *Step-Mother Tongue. From Nationalism to Multiculturalism: Literatures of Cyprus, Greece and Turkey*. Middlesex: Middlesex University Press, 2000.

INSTRUCCIÓN PARA OS AUTORES

1. Os autores deberán enviarlle os seus orixinais en formato .doc, .docx ou .rtf ó secretario da revista (Alberto Álvarez LUGRÍS. *Vice-versa. 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, comunicará-selle tamén ó autor.

2. Estrutura interna

O traballo debe estar encabezado polo título do mesmo, nome do autor ou autores, filiación institucional, enderezo postal e enderezo electrónico. A continuación incluírase 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

Débase 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:

Figueroa (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, cómpre 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 (inédita ou para distinguila do orixinal).

2.6. Uso da negriña

Poderase empregar para resaltar no texto conceptos importantes, pero procurárase sempre evitar un uso abusivo. Os epígrafes nos que se divida o traballo ou, no seu caso, a numeración de parágrafos, consígnaranse 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. Estruturación 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, consígnaranse en negriña (ex.: **3.2.3. Delimitación do concepto de explicitación**).

2.9. Notas ó pé

Reservaranse 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.

d) Fontes electrónicas

d.1) Se é o caso, ás referencias de libros ou artigos engadiráselles entre corchetes e ó final da entrada o enderezo electrónico no que estas se poidan atopar, así como a data de última consulta:

PÉREZ-BARREIRO NOLLA, Fernando. 2001. «Tradución de textos literarios vs. textos científicos». En *Viceversa. Revista galega de tradución*. Vol. 6, pp. 105-110. [Dispoñible en liña: <http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/files/6/litcient.pdf> – 06/04/09].

d.2) Fontes de documentación publicadas exclusivamente en internet

FERREIRA DE BRITO, Gisele & PICANÇO CHOI, Vania M. 2004. *Manual para elaboração de referências bibliográficas segundo a NBR6023/2002*. São Paulo: FECAP. [http://biblioteca-planejamento.gov.br/biblioteca-tematica-1/textos/redacao-oficial-e-normalizacao-tecnicas/at_managed_file.2009-10-06.8207989506/13/08/08]

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).

CONVOCATORIA DE ARTIGOS

Viceversa. Revista galega de tradución

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

<http://tradutoresgalegos.com/bivir.html>

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 débense enviar ó Secretario da revista por correo electrónico (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:

- O prazo de recepción de orixinais está aberto permanentemente.

CONTACTO

Máis información: Alberto Álvarez Lugrís <alugris@uvigo.es>.

Pregase difusión desta convocatoria e máis da páxina web da revista:

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

<http://tradutoresgalegos.com/bivir.html>

Viceversa
Galician Translation Journal

CALL FOR PAPERS

Viceversa. Revista galega de tradución

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

<http://tradutoresgalegos.com/bivir.html>

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:

- Papers are accepted throughout the year.

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>

<http://tradutoresgalegos.com/bivir.html>

VICEVERSA. REVISTA GALEGA DE TRADUCCIÓN

Viceversa. Revista galega de tradución

é un anuario publicado conxuntamente pola ATG

e o Departamento de Filoloxía galega e latina da Universidade de Vigo.

Nas súas páxinas recóllense traballos científicos orixinais sobre calquera aspecto da tradución e da interpretación e temas con elas relacionados.

Os obxectivos fundacionais da revista son

- a) servir de sorporte axeitado para difundir os traballos que sobre tradución e interpretación se vaian producindo nos ámbitos da ATG e nos estudos de tradución e interpretación da Universidade de Vigo;
- b) presentar en lingua galega os mellores traballos que sobre estes temas se produzan noutras linguas;
- e c) informar sobre a actualidade relacionada co mundo da tradución en Galicia.

Consonte estes obxectivos, a revista organizase nos seguintes apartados:

Teoría e historia da tradución, Instrumenta, Traducións xustificadas,
Críticas e recensións, Informacións.

CORRESPONDENCIA

Alberto Álvarez Lugrís

Viceversa. Revista galega de tradución

Facultade de Filoloxía e Tradución

Lagoas - Marcosende s/n 36213 VIGO

Teléfono: +34 986 812 329

alugris@uvigo.es

<http://webs.uvigo.es/webatg/viceversa/viceversa.htm>

<http://tradutoresgalegos.com/bivir.html>

EDICIÓN

Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Edificio da Biblioteca Central

As Lagoas - Marcosende s/n 36310 Vigo

Tel. +34 986 812 235

sep@uvigo.es

<http://webs.uvigo.es/publicacions/>

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)

ISSN: 1135-8920-19-20

ISSN dixital: 1989-2853

Depósito legal: VG.371-1995