

Un tradutor na súa casa. Teoría e praxe tradutora de Darío Xohán Cabana*

A translator at home. Darío Xohán Cabana's translation theory and practice

Alexandra Cabana Outeiro

(Historiadora e profesora / alexandra@edu.xunta.gal)

Data de recepción: 22/02/2023 – Data de aceptación: 01/03/2023

Resumo: Neste artigo faise unha análise, desde unha perspectiva familiar e íntima mais tamén científica, do labor como tradutor do poeta, escritor e académico Darío Xohán Cabana, relacionando a súa praxe diaria coa teorización que sobre o labor de traducir foi deixando en distintos textos, artigos e conferencias ademais de en diversas notas manuscritas soltas e en anotacións en libros de consulta e edicións de base prás súas traducións. Escóllese, ademais, unha serie de citas do propio tradutor pra conformar un *decálogo pra unha praxe tradutora*, ó que el nunca lle deu forma pero que eu ousou extraer das súas teorizacións e da súa práctica como tradutor tanto de poesía como de prosa. Enténdese como necesaria e útil esta achega dado o recoñecido prestixio nacional e internacional que Darío Xohán Cabana tivo e ten como tradutor, labor co que nos trouxo ó galego grandes obras universais, tratando cada obra cun traballo minucioso e comprometido coa lingua de orixe e a lingua de destino, a nosa, á que lle dedicou toda a súa vida. Eu, súa filla, coa axuda de miña nai, como testemuñas directas e compañeiras da súa vida diaria, podemos achegar información que dificilmente outros estudosos poidan achegar, complementando outros estudos que se teñen feito ou se poidan facer de aquí en diante.

Palabras chave: Darío Xohán Cabana, tradución, teoría e práctica, lingua galega, literatura universal.

Sumario: 1. Por que escribir este artigo? 2. Por que empezou a traducir o Darío? Por que o seguiu facendo a pesar de todo? 3. A autoformación, a aprendizaxe con cada tradución. 4. Os libros de detrás da cadeira. Libros de referencia, sistema bibliográfico. 5. Decálogo pra unha praxe tradutora. 6. Un labor sen rematar. Referencias bibliográficas.

Abstract: Poet, writer and academician Darío Xohán Cabana's translation work is analysed in this article from a personal and family angle, but also from a scientific perspective, linking his daily practice to his theorising about translation that he left in different texts, articles, and lectures, as well as in various handwritten notes and in annotations in reference books and source texts for his translations. In addition, a series of his quotes has been selected, in order to put together a set of guidelines for translation practice, which he never gave shape to, but which I venture to extract from his theorising and from his practice as a translator of both poetry and prose. I believe this contribution is necessary and useful, given the acclaim Darío Xohán Cabana gained as a translator, both at national and international level. He rendered great works of world literature into Galician, approaching each one of them with meticulous

* Querémoslle agradecer a Xosé-Henrique Costas o entusiasmo que nos amosou diante da idea de achegar esta nosa perspectiva do Darío tradutor e os seus ánimos pra que o fixeramos. Nun tempo tan agre pra nosoutras, sabermos do aprecio pola obra e a persoa do Darío, e tamén pola súa familia, serviu de axuda pra ir andando este duro camiño que é a nosa vida sen a súa presenza.

care and a deep commitment to both the source language and the target language – our language, Galician, to which he devoted his entire life. I, his daughter, with the help of my mother, as direct witnesses and companions of his daily life, can contribute information that other scholars could not, complementing previous studies or those that may be carried out henceforth.

Keywords: Darío Xohán Cabana, translation theory and practice, Galician language, universal literature.

Contents: 1. Why write this article? 2. Why did Darío start translating? Why did he keep doing it despite everything? 3. Self-training, learning with each translation. 4. The books behind the chair. Reference books, bibliographic system. 5. Decalogue for translation practice. 6. An unfinished work. Bibliographic references.

A JOACHIM DU BELLAY

Mon maître, je te parle en langage de France,
si tu veux m'excuser du rire et des sanglots,
car je pleure et je ris en pensant aux bons mots
que nous avons perdus par notre négligence.

Mais j'en suis innocent dans ma grande ignorance,
car je ne prends pas part au vacarme des sots
qui presque tous les jours font banir des grands lots
de beaux mots qui n'ont pas leur sage préférence.

Je le crois comme toi: la source véritable
de l'idiome commun, c'est le puits insondable
du peuple travailleur qui connaît son métier,

et je hais les savants de savoir fanatique
qui font dans l'atelier ce patois drolatique
dont l'oreille peut rire et le cœur doit pleurer.

DXC, 1991

...et mille autres bons mots, que nous avons perdus par notre négligence...

La Défense et Illustration de la Langue française

1. Por que escribir este artigo?

Cando o equipo de redacción da revista *Cumieira das Letras* se puxo en contacto connosco pra nos dar a boa noticia de quereren dedicarlle ó Darío o seu número dous de maneira monográfica, nosoutras estabamos revisando a tradución que el deixara feita de *Claudine na escola*, de Colette, prá súa publicación. Coñecemos desde hai moitos anos, de toda a vida no caso dos seus fillos, o Darío nas súas xornadas de traballo. Nunca viviu da literatura, nin quixo nin fixo por facelo, así que despois da súa xornada na escala obreira, logo dunha sesta pra recomenzar a xornada (precisaba desta maneira romper coa dinámica e o pouso do outro traballo), poñíase a ler, investigar, escribir, traducir... Nas mañás dos días libres era cando facía os encrucillados¹, traballo que adoitaba asemellarse máis ó traballo obreiro asalariado que a ese mundo da creación literaria, e da tradución como parte dela, ó que lle dedicaba sobre todo tardes e noites (ata madrugadas) mentres non se xubilou, e logo de se xubilar xa tamén os seus días.

Esa maneira de velo traballar, e tamén o que el nos contaba, pois era de moito falar con nosoutros sobre o que facía, deunos pé a pensar neste artigo. Se cadra a alguén lle interesa este coñecemento máis íntimo: a nosoutras, a miña mai e mais a min, gústanos saber como traballan ou traballaron escritoras e escritores ós que admiramos e queremos, así que non nos pareceu mala idea achegar esta nosa perspectiva sobre o Darío.

¹ Como é sabido, o Darío fixo durante trinta e catro anos un encrucillado diario en galego pra *La Voz de Galicia*.

Non quero caer nunha sucesión de anécdotas, por moito que algunha se cadra contarei, senón transmitir unha dinámica de traballo e unha concepción da tradución propia e particular que pensamos que lles pode ser de interese tanto ás persoas que admiran a súa obra como a outras que queiran dedicarse a este labor.

O Darío falou de si e do seu traballo literario no libro *Conversas con Darío Xohán Cabana. Vida e escrita*, de J. Luís Calvo e Yago Rodríguez Yáñez (2007), e en distintas conferencias e artigos, ou pequenas autobiografías que acompañaban algúns dos seus libros ou figuran en antoloxías. No libro *A música das palabras. De lingua e literatura* (2022), preparado por el mais publicado despois da súa morte, xunto a unha significativa parte dese traballo disperso e nel temos algunhas achegas especialmente importantes pró tema que tratamos: «Unha modesta proposición: traducir mil libros ó galego» (1990), «Sobre fidelidades» (1995), «Tradución e literatura nacional» (1996), «*Os tres mosqueteiros* de A. Dumas» (2001), «Digresións sobre tradución literaria e literatura nacional» (2003), «Por unha lingua numerosa» (2007), «Un tradutor practicante» (2007), «A lingua literaria, os dicionarios, a edición: corrección, adecuación e riqueza» (2012), «Dante e la *Divina Commedia* nella Gallizia» (2013) e a última conferencia que pronunciou, «Tradurre sensa tradire. A arte de anosar a *Divina Comedia*» (2021). Ás *Conversas* como primeiro bloque, e ós ensaios como segundo, sumámoslle un terceiro bloque de información composto polos seus extensos e intensísimos aparellos de notas das súas distintas traducións, tanto de poesía como de novela. O cuarto fórmano unha serie de anotacións manuscritas, en papeis soltos (que sempre levaba nos petos) e nos libros de uso, as máis delas a lapis, que foi metendo en carpetas ou deixou estradas por riba da mesa. O quinto, a nosa propia memoria e observación, do que falabamos con el e lle víamos facer. Cinco gallas da nosa colmeira, pra apañar un feixe de asuntos que ofrecemos a seguir.

Procuraremos non facer deste traballo un *recortatio et pegatio* de citas do autor, mais si reparamos en que vale máis citar o Darío que darlle nós mil voltas á lingua pra vir dicir o mesmo mais de peor maneira. Descúlpenos a ousadía, pero a profesión de montadora é importante no cine, así que se cadra a seguinte montaxe non deixa de ter o seu valor.

2. Por que empezou a traducir o Darío? Por que o seguiu facendo a pesar de todo?

Difícilmente se pode entender a obra literaria de Darío Xohán Cabana sen o seu compromiso político, compromiso que ten un amplo espectro e abrangue a lingua, o patrimonio material e inmaterial, a cultura labrega e proletaria e tamén a cultura escrita. «Non imaxino un mundo sen libros» (Cabana 1990a: 111) e así era o seu día a día, de lector voraz e de investigador, de escritor ou tradutor empedernido.

A razón de comezar a traducir dánola el cun «daquela empezoume a entrar a sensación de que estaba escribindo demasiado, así que me puxen a traducir» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 223-224), mais esa razón persoal, de dosificación na súa creación propia por autoexixencia de calidade, non a podemos desvincular dunha razón patriótica: quería darlle á nación xoias da literatura universal traídas á nosa lingua. É moi clarificadora nese sentido a súa *modesta proposición para traducir mil libros ó galego* (1990), que realmente pode ser considerada como parte dun programa político cultural pois quería atender o que vía como unha «demanda social non satisfeita: a das grandes obras clásicas da literatura universal traducidas á lingua galega» (Cabana 1990b: 13), pequena en número de demandantes pero que cumpría atender cun número moi significativo de obras pois só así se crearía o costume de ir ás librerías e pedir, por un acaso, Austen, Tagore ou Le Guin e dar por feito que podían estar en galego. Decía: «A demanda é inarticulada polo de agora, inconsciente de si mesma en grande parte» (Cabana 1990b: 13) pero só cun gran número de obras internacionais dispoñibles na nosa lingua podía asentarse e ampliarse esa demanda. E isto era inda máis importante prá xente nova, o futuro: «que permitise que os galegos novos, os estudantes, os que se está a formar, os que serían a flor e a forza da cidadanía galega do ano 2000, accedesen á literatura universal desde a súa propia lingua» (Cabana 2003: 69). Porfiaba na idea anos despois, nesta comunicación que veño de citar, pero cada vez era máis tarde... A el gustáballe ler as obras na lingua orixinal se podía, xaora, e tamén o recomendaba pero tamén cría que se debían traducir: «As traducións sempre foron enormemente importantes prá construción das linguas literarias [...]. E prá nosa tamén teñen a súa importancia, aínda que sexa con tantísimo retraso, aínda que sexa tarde e a rastro» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 231). Pra facer realidade a súa *proposición* facía falla a vontade política, xaora, e unha iniciativa pública, pois as leis do mercado non lles deixaría ás editoras facer algo así.

Ó fin e ó cabo, hai precedentes, e non precisamente de onte á noite: posiblemente a mellor política estatal sobre traducións a fixo o señor rei Afonso X noso colega coa chamada Escola de Tradutores de Toledo, onde unha serie de persoas de competencia probada vivían deso, de traducir á conta do rei, que era o estado que había daquela, sen se teren que preocupar de gañar o pan noutros mesteres. (Cabana 2007c: 185)

Traducir era un labor patriótico por dúas razóns, non menos importante unha cá outra: socialmente prá súa normalización coa achega da literatura universal ó galego, e lingüísticamente coa tensión e modelaxe que supón o uso da lingua prá tradución literaria e coa incorporación de palabras, construcións, recursos... que a lingua de partida podía demandar da lingua de destino.

As primeiras experiencias na tradución tívoas no instituto, mais non é ata o ano 1983 cando se pon a traducir en serio, empezando polos poetas stilnovistas, que máis tarde volverá traducir por non satisfacelo aquel primeiro intento, e seguindo co *Cancioneiro* de Petrarca e a *Divina Comedia* de Dante, publicados no 89 e no 90 e voltos a traducir xa nos anos dous mil. Nun primeiro momento, beneficiouse dalgunha axuda á tradución convocada polo Ministerio e a Consellería de Cultura,

un complemento económico moi necesario pra unha familia como a nosa, que vivía só do seu salario. De tódalas maneiras, «se non me deran os cartos traduciríaa igual [a *Divina Comedia*] porque o traballo xa estaba comezado. En definitiva, as axudas non foron *pra que* senón *porque*» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 237). En boa medida o Darío tentou sempre completar a súa nómina co que lle podía dar a literatura sen traizoarse como escritor, é dicir, sen escribir o que non sentía ou quería escribir. De aí que sexa un dos autores galegos máis premiados, ou máis perdedores como ás veces dicía el, porque presentar presentouse a infinidade de premios, e só ós que tiñan dotación económica, por esa razón que el nunca agochou.

Non deixou de facer constar tampouco que no mundo da tradución as tarifas establecidas son moi precarias e, desde logo, non axustadas ó traballo da tradución literaria (nin valorando as maneiras de traducir, as distintas complexidades e as distintas calidades dos resultados). A tanto por folio e desde os últimos anos a través das editoriais, ó eliminar a Administración as axudas directas ás persoas tradutoras:

Vén este exordio a conto para mostrar que a tradución literaria debe ser especialmente coidada, e que polo tanto debe ser decentemente pagada para que o tradutor non caia na tentación, tan humana, de facer o seu labor con présa excesiva para gañar a vida cunhas tarifas miserentas. (Cabana 1990b: 14)

Se no 1986 comezara a traducir porque lle apetecía dosificar a súa produción propia, no 2007 achega tamén que a tensión emocional é menor traducindo que escribindo narrativa e, inda máis, poesía. Porén, nós como familia poderíamos levarlle a contraria nisto, pois o grao de perfección que se exixía coas traducións comíalle moitas enerxías e por veces moito humor.

Tecnicamente é máis difícil traducir pero cansa menos, esixe menos desgaste emocional, porque non existe esa angustia da creación. En todo caso, pode existir a angustia do fracaso, de que non podes ou que non dás feito [...] é un proceso puramente artesanal, e se cansa moito é porque traballas moito [...] permíteche estar máis horas [...] eu traducindo podo estar oito ou dez ou doce horas seguidas, ou que sei eu. Pero escribindo unha novela non podo estar máis de cinco ou seis, porque acabo esgotado emocionalmente, e escribindo versos, se un día estou seis horas, que algunha vez ó mellor estiven, quedo seco, desfeito. Pola contra un pode acabar esgotado fisicamente, ou mentalmente, pero emocionalmente non. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 229)

Pero por que traducir os italianos do *trecento*? Porque son un referente na literatura universal, pola «revolución» que supuxeron nas formas e no uso e traballo coa lingua romance e porque, simplemente, lle gustaban moito e apreciaba moito a súa cultura e incluso a débeda que como galegos tiñamos co italiano Angelo Colocci e a semellanza a nivel fónico entre o galego e o italiano ou toscano. Como dixer, empezou polos poetas do *Dolce Stil Novo* (non publicados ata o 2004), que no seu conxunto achegaban os temas amorosos ós que el se achegara na súa produción propia nesa altura, e cos que se probaba agora como tradutor. Foi Antón Santamarina quen lle dixo que tiña que empregar a súa destreza métrica e

capacidade poética e filolóxica en traducir o Petrarca, de quen o Darío admiraba o seu lirismo e a perfección formal, era o gran sonetista pra quen tamén o foi na nosa lingua. «E noi poeti moderni siamo figli del Petrarca come tutti i poeti di mezzo mondo dal Cinquecento in qua...» (Cabana 2013: 343).

E logo do Petrarca, o Dante, autor do que era pra el era o máis grande poema individual do mundo, un poema que segundo el deberían estudar tódolos novelistas de calquera orixe, pois as súas novelas seguramente serían máis breves e sen dúbida mellores (Cabana 2013: 348) e que el lera por vez primeira ós quince anos na versión de Mitre que mercara nunha edición arxentina.

Ebbene, tradurre la Commedia in galego non è stato per me soltanto un lavoro di amore al poeta. Io credo fermamente che Dante è il più grande, non so se fra tutti i poeti del mondo, ma certamente il più grande di tutti quelli che io sono in grado di leggere nelle loro lingue originali. La mia intenzione era dunque arricchire la lingua mia col suo tesoro poetico. (Cabana 2013: 345)

Un acto de amor ó poeta, á súa lingua e tamén á lingua do tradutor. Un autor que ben non lle caía pero que o fascinaba sobre todo na poesía narrativa e na descrición de accións e xestos.

porque á parte de ser un poeta magnífico e de soltar o verso ó galope dunha maneira excepcional, debía ser un soberbio observador [...] Dante coñece as accións humanas e a xestualidade dunha maneira asombrosa [...] e descríbemas de tal maneira que as estás vendo, e ben te decatas de que son verdade, de que a xente fai así coma el di. É absolutamente extraordinario, e hai que aprender deso. Ademais, o truco está na observación, na experimentación. [...] Por outra banda a capacidade de representación visual que ten é unha cousa absolutamente única. Incluso, ás veces, representa o irrepresentable. [...] Para min Dante quizais é o xenio máis grande da literatura, o que pasa é que era unha mala besta, era máis bruto ca un arado. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 236)

As escollas non ían en función da dificultade, xaora, a el gustábanlle os retos e a complexidade. O Darío, sobre todo na poesía, anosaba: usando o termo que inventara Cunqueiro, traía a nós, á nosa lingua mais tamén á nosa realidade, recreaba, era un máis alá na tradución. E esta maneira de traducir foi unha escolla consciente desde un inicio, nunca quixo traducir a poesía doutra maneira, senón da forma «máis difícil e probablemente só apta para maníacos coma min» (Cabana 2007c: 182):

Quixera dicir, porén, se se me disimula esta soberbia, que o meu labor de tradución estivo presidido por unha ambición maior cá que é normal na tradución dunha novela moderna, ou cá das versións eruditas de poesía que poden servir de chave de acceso, pero non substitúen o poema. Entre as diversas traducións posibles, eu escollín facer versións métricas e rimadas, intentando –e naturalmente, non conseguindo nunca totalmente– re-construír os versos segundo as propias leis dos versos. O meu propósito foi, pra usar un verbo cunqueiriano, non propiamente traducir, senón anosar. Ou sexa, re-crear en galego textos poéticos autónomos a partir de poemas noutras linguas. Hai neste traballo unha certa vocación de

permanencia e clasicismo, de ilustración da nosa lingua, dicindo a palabra «ilustración» un pouco á maneira de Du Bellay. (Cabana 1996: 36)

A tradución rimada precisaba máis posibilidades léxicas e gramaticais que analizar, «moitas máis das que poden ocorrer nunha tradución que non se esixe reproducir o esquema de rimas do orixinal, e moitísimas máis ca cando nin sequera hai o propósito de respectar o número de sílabas ou de adaptalo a outra medida clásica rigorosa presuntamente equivalente» (Cabana 2007c: 182-183). Petrarca e Dante eran desde logo complexos, anque non da mesma maneira pra el: «por principio é posible que sexa sempre máis fácil de traducir a poesía narrativa que a poesía lírica. É posible, non o afirmo, pero polas probas que teño feito penso que é así, e ademais é lóxico» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 237). A estrutura do soneto, con máis rimas, explica que Petrarca de partida achegase máis dificultade, aínda que a especial sintonía e habilidade do Darío co verso e a forma do soneto fixese que o viramos resolvendo con máis axilidade a tradución do *Cancioneiro* cá da *Comedia*, á que lle dedicou unha intensidade ou tensión maior. As dificultades deste labor contribuían á construción da lingua literaria, pois había que tensionar o idioma, facelo máis rico, elevalo, buscarlle referentes porque o galego non tivo ese estadio renacentista nin viviu como lingua esa latinización que si viviu o italiano, o castelán ou en certa medida o portugués daquel tempo.

Seguiu cos italianos traducindo a *Vida Nova* de Dante «porque, á parte dos bonitos poemas que contén, hai nel unha prosa que, sen ser unha prosa tan extraordinariamente latinizada como a que fixo despois o Bocaccio, interesábame moito. [...] a prosa de Dante interesoume moi especialmente porque é unha cousa intermedia [...]. Gustoume por eso, divertíame daquela. Agora se cadra xa me divirte menos». A razón era un interese pola lingua nun proceso de (re)creación literaria a partir da oralidade e a (re)introdución do latín, do proceso forzado polos escritores (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 237-238) pra anhear o seu vulgar, pra facelo ilustre. É o caso do italiano pero, sen dúbida, o seu era un interese no fondo polo proceso que podía darse no galego, que podería terse dado se a nosa historia fora outra historia, e pola responsabilidade e o poder da literatura como creadora de lingua ó que se referiu mil veces en conversas e por escrito, entre outras razóns pra xustificar a inclusión no dicionario das palabras achegadas por escritoras e escritores nosos:

Quero con todo isto afirmar unha cousa que nas outras linguas, nas linguas «normais», é dogma incontestado: o principio de autoridade [...]. Lembro que no primeiro dicionario da Academia non figuraba a palabra «saúde», que vén en Rosalía, e antes dela nos lexicógrafos do XVIII. Os lexicógrafos do século XXI deben perder esta funesta manía de excluíren o criterio de autoridade dos escritores. (Cabana 2007b: 166-167)

Criterio de autoridade tido en conta universalmente, por que non en galego?.

Volveu ós stilnovistas cos que comezara a traducir «quizais cun afán completista» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 238) pra estudar e amosar a liña de

autores que precederon Petrarca, mais no 2007, centrado xa nos trobadores occitanos admite que debiera ter empezado por estes:

aí cometín un erro que agora estou intentando corrixir. O que debín facer foi empezar os meus estudos, xa que non as miñas traducións, polo principio, polo señor Duque de Aquitania; é dicir, polos poetas occitanos, que á fin e ó cabo, foron os primeiros que fixeron unha gran poesía laica en lingua neolatina, quero dicir, unha gran poesía culta, que a popular nunca debeu faltar. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 239)

O proceso cos occitanos foi longo. No 2007 nas *Conversas* fala de que a tradución está practicamente feita, xa cunha terceira versión, e que xa tiña picados os textos orixinais e a unificación ortográfica atendendo as normas do Institut d'Estudis Occitans pero con achegas propias. Pero quería facer unha tradución literal que servise de chave do orixinal, que inda estaba empezando. Non se refería ó aparato crítico, inmenso, nin ás biografías dos setenta e oito poetas autores das duascenas cancións incluídas na escolma. A obra no seu conxunto e na forma de editar é unha rareza no noso país, é unha obra increíble, que semella propia doutro tempo e doutros esforzos e dedicacións de vida, de cando o empeño se facía por pura convicción de que había que facelo así, sen mediar prazos académicos nin comerciais. Tres, catro, cinco mil horas de traballo que desde logo non se compensaban economicamente. E ese proxecto non había editorial que o publicase, por iso houbo que creala.

Xa sabemos que o Darío non era de quedar facilmente contento co que facía así que despois de editar os occitanos, xa metidos no proxecto editorial de Edicións da Curuxa (do que falarei máis adiante), tamén volveu publicar o *Cancioneiro* e a *Divina Comedia*, que se editaran en edicións de luxo destinadas máis ben a agasallo institucional, escasamente dispoñibles en bibliotecas e esgotadas había xa ben tempo. A reedición sen máis non era unha opción: quería edicións que chegaran ó pobo, que fixesen masa cultural, que o luxo fose a calidade da tradución, o papel, a encadernación, en boas edicións pero accesibles. Cando o cambio de normativa do galego no 2003, collera aquelas traducións que fixera nos oitenta pra adaptalas (incluso afectaba algunhas rimas), pero a revisión deveu nunha tradución nova das dúas obras. Pospuxera a *Comedia* ata o 2010 pra ir rodándose con outros traballos antes: o *Cancioneiro* foi o primeiro que revisou, inda que sempre facía retoques ata o último momento, e foi á *Divina Comedia* á que lle dedicou tres anos de traballo previos á publicación no 2014, logo de rematar cos occitanos. O traballo ampliouse moito e non só a nivel da revisión da tradución, senón que agora se editaban en bilingüe e cun aparello crítico consonte ó que iniciara a colección *A nosa voz entenden* da Curuxa. Así, os seus proxectos de tradución, que empezara preto do *mezzo del cammin* da súa vida, mudaron cara a unha revisión das grandes traducións que fixera daquela, as de Petrarca e Dante, e a revisión nunha tradución nova: porque «nunha tradución as melloras, por pequenas que sexan, son moi importantes para quen teña o vicio [...]» (Cabana 2021: 228). Entre a publicación dunha e doutra, traduciu por encarga un libríño delicioso, sobre un santo que lle resultaba ben simpático ó ateo practicante que era o Darío: *As floriñas de San*

Francisco, unha pequena xoia acompañada por ilustracións de Darío Basso e editada fermosamente por Alvarellos editora. Do toscano do XIV pró galego, nunha prosa lindísima. Canto aprendín tamén con el daquela, e canto gocei, como filla, como lectora e como historiadora.

A aprendizaxe continua e o gozo de aprender, iso nos legou o noso pai. A diversión é, certamente, a outra grande razón que el tiña pra traducir, e o divertimento tiña dous camiños: o de divertirse el mesmo facendo a tradución, e o de darlles ós lectores os libros que tanto lle gustaban a el, e os autores que admiraba. Esta última razón foi a que pesou, por exemplo, pra facer a súa primeira tradución de novela, publicada en Xerais no 2000: *Os tres mosqueteiros* de Dumas, «porque é unha novela coa que teño gozado tanto que quería poñela en galego. Ademais, Dumas é un auténtico animal narrativo, unha especie de máquina de contar dunha eficacia impresionante» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 235). Era a primeira novela que lembraba ter lido, da biblioteca de seus pais, e a primeira que leu en francés, polo que traducila tamén era un acto de amor e de nostalxia (Cabana 2001: 59).

O gozo como lector foi tamén a razón pra escoller as súas tres últimas novelas traducidas, tamén do francés, traducións que lle propuxo á editorial Galaxia estando xa xubilado: o *Xácome o fatalista* de Diderot (de «prosa diamantina», Cabana 2002), a *Claudine na escola* de Colette (unha «deliciosa», «xenial novela», Cabana 2012) e o *Bos días, tristeza* da Sagan (inda inédita). «Eu estou traducindo unha novela moi divertida, *Claudine à l'école* de Colette. Como ademais podo ir amodiño e dándolle moitas voltas ás palabras e ás frases pra que quede ben en galego, pois pásao moito ben» (nun correo electrónico a un amigo, 25 de abril de 2020).

E este pulo por traducir seguiu manténdoo en pé (ou erguéndose de novo) malia as desilusións que foi tendo: a escasa difusión do seu traballo, os poucos exemplares vendidos («*Os tres mosqueteiros* é un gran libro, anque *Vinte anos despois* aínda é mellor, pero ese non o traducirei probablemente, porque, total, pra que se vendan cen exemplares...», Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 235), a ausencia das súas traducións en moitas bibliotecas (no 2007 contaba como a primeira do Petrarca non a había nin na RAG, e da *Divina Comedia* habíaa porque a depositara el), o malgasto na política cultural, que non atendía o que pra el era importante, chave da conservación da lingua. Malia o balance que por veces facía, o vicio era moito, e antepoñía o divertimento e o reto que supuña cada tradución e os catro pesos que lle pagaban por cada unha, que se calculamos caracteres por tempo... era irrisorio, por non dicir dramático. E non era que non soubese facelo máis rápido, pero non sería coa calidade que el se exixía, non traballaba en función da contía económica, senón do seu criterio de calidade que pra el non era outro que achegarse o máis posible á perfección. E tampouco desboto unha ansia de porfiar no que el estaba convencido de que era bo, dar novos libros ó galego, levar a lingua a todo un mundo de beleza literaria que tamén quería pra nosa nación pois era patrimonio mundial. Por moito que nos insistira ós fillos en non embarcarse en aventuras inseguras, de moito traballo e pouco ou nulo recoñecemento económico ou social, sempre foi pra nós un exemplo de compromiso e, xustamente, de facer durante case toda a súa vida o contrario disto que nos mandaba facer.

Non quero evitar achegar outra razón que penso que foi importante pra que meu pai centrase boa parte o seus últimos anos na tradución: o Darío sufriu moito como autor, como poeta e como narrador. Tiña un verdadeiro río de palabras e ideas na cabeza, pero levaba anos sen facer creación literaria propia. Reorientou a súa grande capacidade e ansia de traballo pola lingua no intento de mellorar o dicionario da RAG, empeño no que tamén bateu contra inercias e prioridades que non eran as que el tiña, e de cando en cando na tradución. Hai contos, novelas, poemas e incluso unha obra de teatro que quedaron deseñados na gabeta. Pero estaba desencantado co «sistema» literario, de curta caducidade e non sempre movido por criterios de calidade; cos seus libros fóra de catálogo, literal e fisicamente destruídos por falta de vendas, co esquecemento... na casa queríamos que volve-se escribir pero resistiuse, na casa diciámoslle que non traducira, porque non compensaba o esforzo, o tempo e a saúde que deixaba nun traballo que acababa por ser obsesivo, mais porfiou. E porfiou aínda que tamén estaba doído co resultado da aventura da Curuxa: coa cantidade de exemplares en caixas, coa cantidade de bibliotecas galegas que tiñan outras edicións de Dante ou de Petrarca, en castelán, e non tiñan as galegas que el fixera con tanto esforzo e traballo. Así o sinalou na súa derradeira conferencia:

pensando no escasísimo número de lectores que tivo a *Comedia* en galego, pensando que a inmensa maioría das bibliotecas públicas desta miserable colonia nin sequera teñen a miña tradución, e sen embargo case todas teñen unha, e as máis das veces varias traducións castelás que enriba, deixádemo dicir porque senón rebento, que enriba son peores cá miña, ás veces éntrame coma unha especie de sensación de baleiro, de futilidade absoluta. (Cabana 2021: 449)

Ó final da súa vida, ademais dalgúns poemas dispersos, Darío Xohán Cabana deixou traducido fundamentalmente dous tipos de obras: poesía (lirica e narrativa) e novela, escritas orixinalmente en catro idiomas: italiano, provenzal e francés, e algo en catalán (un pequeno libro infantil rimado, *O moucho e a moucha no niño da carroucha*; e poemas de Ausias March, que non chegou a publicar) e en latín. De maneira excepcional, as máis das veces polo seu traballo no Concello de Lugo, fixo algunha tradución do castelán ou pró castelán, como as da antoloxía *Poetas en Lugo*, de máis de cincuenta autores, na que segue os criterios que tiña prós seus proxectos de tradución digamos, persoais,

as traducións, tanto as do galego ó castelán como as do castelán ó galego, son na súa maioría obra respectuosa e paciente do compilador [en dous casos eran versións dos propios autores]. A literalidade estrita foi algunhas veces sacrificada a unha maior fidelidade de conxunto, especialmente nos poemas de metro clásico, nos que os valores fónicos forman parte esencial do verso. (Cabana 2007a: 18)

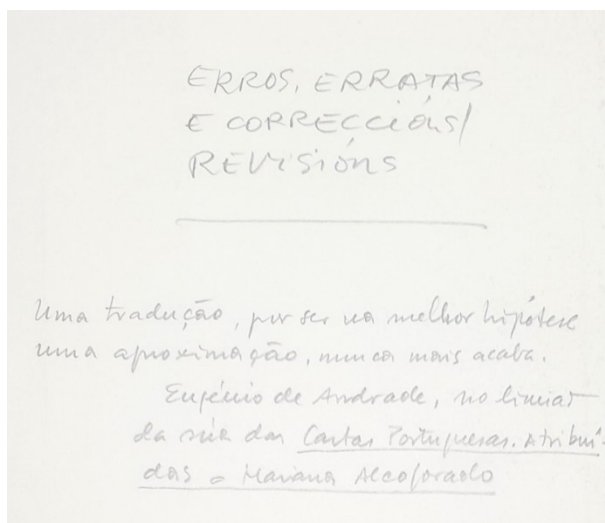
Pode semellar que unha dedicación que ocupou meses e anos desde o 1986 ó 2021 e deu ó prelo só unha ducia de obras (trece se contamos a novela que aínda está inédita, once realmente pois o *Cancioneiro* e a *Divina Comedia* traduciuunos dúas veces) foi unha dedicación secundaria na vida literaria do Darío. Moi lonxe isto da realidade, a intensidade do proceso, as voltas e reviravoltas, a análise da literatura

e da documentación galega coetánea que podía darlle a lingua precisa pra traducir os italianos e occitanos medievais; o asentamento das edicións como editor crítico no caso dos occitanos; a profusión do aparato crítico, notas, biografías nalgúns casos; e un traballo enorme coa lingua actual, a que aparece nos dicionarios e a que non, a literaria e a popular; fan que o traballo de Darío Xohán Cabana como tradutor sexa unha das grandes facetas del que se recoñeceron, se non xa antes, cando o levou a morte. El mesmo, na última conferencia pronunciada pouco antes de descubrirse a enfermidade mortal, afirmou que a tradución foi o traballo literario que, con diferenza, máis tempo lle ocupou e que a d'A *Divina Comedia* era a obra da que estaba máis satisfeito, máis orgulloso, e non só de entre as súas traducións senón de «todo canto fixen nos eidos máxicos da palabra escrita» (Cabana 2021: 450). Coa *Comedia* botou seis anos de traballo, tres e tres de cada vez, el mesmo contou que lle dedicara entre seis ou sete mil horas á primeira versión, case unha hora por cada dous versos (Cabana 2021: 437).

Non podemos desligar o seu traballo de tradutor do traballo na edición. A preocupación pola aparencia dos libros foi continua durante toda a súa vida, e non só lle dedicaba tempo a escribilos ou traducilos, senón a tentar achegar a mellor forma de conformalos: a calidade do papel, a encadernación, a caixa e a tipografía do texto, a portada, o coidado exquisito co acabado, sobre todo naquelas publicacións onde tivo máis marxe pra facer isto, como as edicións que fixo no proxecto editorial Edicións da Curuxa, con Martiño Cabana, seu fillo, meu irmán, como editor. Nas editoriais comerciais (malia que o intentou) non tivo cabida o proxecto de escolma e tradución dos trobadores occitanos, de aí que pensáramos en facer nós mesmos unha editora e foi meu irmán quen se animou. Edicións da Curuxa é iso, un selo editorial que deu acollida polo de agora a tres grandes obras de tradución de Darío Xohán Cabana e a unha conferencia de Lévi-Strauss traducida ó galego por Xosé M. Álvarez Castro. Ó igual que el aprendera de Xosé María Álvarez Blázquez en Castrelos, e que tan ben desenvolvía no seu traballo como responsable de publicacións no Concello de Lugo, nós tamén aprendemos del sobre edición e xestión editorial. A facer libros, editalos, maquetalos, aprendeu o Martiño, que ademais da súa profesión de biólogo ten unha ampla experiencia e dedicación inda hoxe neste eido. A revisar probas aprendeume a min, nun labor que xa fixera e fixen despois das traducións editadas na Curuxa mais estas, coa súa maior complexidade e exixencia, foron pra min como un traballo de máster.

Tradución, edición e revisión, traballo ata o último momento antes de entrar en imprenta. En boa medida custáballe poñer o punto final, despedirse do proceso. Non hai máis ca uns días que collín do andel os exemplares destas traducións que tiña pró seu uso propio: nos tres hai anotacións de mellora e correccións. E no da *Comedia*, debaixo dun «ERROS, ERRATAS E CORRECCIÓNS/REVISIÓN», unha cita anotada tamén a man e a lapis no papel de garda, da que achegamos unha copia (cfr. Imaxe 1): «Uma tradução, por ser na melhor hipótese uma aproximação, nunca mais acaba. Eugénio de Andrade, no limiar da súa das *Cartas Portuguesas atribuídas*

a *Mariana Alcoforado*». Así era o Darío na súa busca da tradución menos imperfecta, ou, se cadra, da perfecta.



Imaxe 1: Cita de Eugénio de Andrade (manuscrita de Darío Xohán Cabana).

3. A autoformación, a aprendizaxe con cada tradución

Só os ignorantes poden pensar aínda que traducir é doado, que abonda con entender o idioma do que se traduce. Todos aqueles que por teren traducido ou por teren pensado sobre este oficio –ou por teren sufrido traducións imposibles– saben o que é realmente traducir literatura, non ignoran que é unha arte difícil que esixe amor ás letras e amor á lingua de destino, ademais de moitos desvelos e unha certa predisposición que non se dá en toda a xente, nin sequera en toda a que non é allea ó oficio de escribir. (Cabana 1990b: 14)

Lonxe de academicismos, o Darío era doutra época, de cando as persoas se formaban a si mesmas ou con mestres, mais non na formación regrada. Quixo deixar os estudos ó rematar o bacharelato, e é ben sabido que consideraba o tempo que traballou en Vigo con Xosé María Álvarez Blázquez como a súa universidade. Con el aprendeu dunha diversidade de saberes mais sobre todo un interese humanístico e investigador que levou sempre consigo, e tamén un labor desde a base, na edición, no traballo directo na creación do libro e a chegada ó lector. E tamén de estirpe lle viña unha curiosidade infinita, e un aprecio polo traballo manual que lonxe de estar afastado do intelectual, nel xuntábanse de maneira clara. Carpentaba as palabras: seleccionaba a madeira, facía rebaixas e encaixes, por veces

poñía unha forra, lixaba, vernizaba, e a pór de lixar e dar cera acadaba os resultados que tanto asombran. O Darío era extremadamente paciente e coidadoso co seu traballo, e na tradución ata dunha maneira obsesiva, cunha maior concentración e dedicación de horas que en calquera dos outros seus traballos literarios.

Évos moi lagañoso de facer. Hai que ter moita paciencia, hai que ter, naturalmente, unha destreza métrica que vas adquirindo coa práctica, e unha capacidade de tender trampas, é dicir, sacrificar o menos posible pra salvar o máis posible. [...] a tradución non é un problema de inspiración, é un problema de habilidade pura. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 226)

Non valían títulos académicos, senón a calidade do traballo: «[...] é difícil de dicir tamén cales son os títulos –non académicos, xaora– que o bo tradutor ha de ter; en definitiva, a bondade dun tradutor amósase nos seus resultados, e só por eles poderá ser xulgado» (Cabana 1990b: 14). Ó longo da súa vida sufriu moito por esta cuestión, e a entrada na RAG foi un respaldo ó seu labor que o alegrou inmensamente nun tempo que xa empezaba a ser raro entrar na institución ser ter unha carreira universitaria, mais a alegría non compensou outros desgustos que foi levando, sobre todo co traballo no dicionario, que pra el sempre ía máis a modo do debido e con menos amplitude da desexada, mais diso non imos falar agora.

Seríame difícil, seríame imposible, reducir a sistema as miñas opcións, que sempre, ou case sempre, foron instintivas, máis ben de oído ca de análise gramatical. Tratábase de que me soaran ben, que me pareceran naturais. Eu creo que hai un instinto lingüístico que nace dunha certa predisposición e de moito estudo. Non sei se eu o posúo nun grao aceptable, pero mentres escribo –e traducir é escribir, re-escribir– teño que crer que si. En todo caso, o lector é o xuíz. (Cabana 1996: 39)

Pra el o panorama da tradución galega mellorara nos últimos anos, pero no 2007 cualificábo de desastroso. Por moito que houbese bos tradutores, denunciaba que no mundo da tradución houbese moita ousadía temeraria dado o compoñente comercial da edición. Desde o seu punto de vista era un «traballo literario de primeira categoría» aínda que non fose propiamente creativo, coa súa complicación e a súa necesaria atención e calidade.

O Darío non sabía italiano cando empezou a traducir os poetas do *Dolce Stil Novo*, o Petrarca e o Dante, aprendeuno con eles. Aprendeu o italiano medieval no que escribiu o discurso que dixo cando recibiu a medalla de ouro do Comune di Firenze: «ó final foi cando me dixeron que lles gustara moito ouvir un florentino ilustre que non se falaba dende había séculos. E a min gustoume moito que mo dixeran, pois é moi agradable ser un arcaísmo» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 241). O italiano moderno dominábo menos, inda que cos anos o foi mellorando: lía moitísimo, toda a obra do seu querido Camilleri, ou do Carofliglio, pero estas eran lecturas de gozo e evasión, non os lía coa atención extrema (e a aprendizaxe que iso implica) que lle dedicara ó italiano medieval e renacentista así que non tiña especial fluidez na escrita do italiano actual nin, sobre todo, na fala. Mais el era tradutor, non intérprete nunha axencia de viaxes, como lle dixeran o Tavani pra animalo cando recolleu a medalla florentina. Malia isto, volveu a Italia pra intervenir

como conferenciante e recitador, e na intervención que tivo en Ravenna no 2013 incluso traduciu uns versos de Curros ó italiano pra amosarlles o *Divino Sainete* ós compatriotas da *Divina Comedia*.

O francés estudárao no instituto e desde o francés foran as primeiras traducións que fixera daquela. Do francés non traduciu máis que poemas soltos, pero toda a narrativa traducida polo Darío foi do francés. Varios dos referentes literarios da súa infancia e adolescencia eran de lingua francesa, e debíalle a un método de francés que lle mercara seu pai á idade de doce anos a descuberta de moitos poetas franceses. En canto puido púxose a lelos na lingua orixinal, e nos últimos anos practicamente só lía en italiano e, sobre todo, en francés, incluso libros de autores doutras linguas, como Amos Tutuola, Jack Vance ou Chimamanda Ngozi Adichie, por citar tres dos que leu nos últimos tempos (toda a vida no caso de Vance), pois prefería lelos en francés ca noutra lingua de tradución se na orixinal non podía. E dos clásicos, Hugo, Balzac, Dumas... todo tiña, todo leu. En francés escribía con fluidez, ás veces anotaba nesa lingua e incluso ten escrito sonetos: foi, polo tanto, a súa segunda lingua de creación literaria, malia que excepcional.

O occitano tamén o aprendeu coma o italiano, cun método que se baseaba no puro enfrontamento cos textos, no aprender traducindo. Dunha vez que andaban por Carcasona el preguntoulle a unha señora se se falaba algo de occitano por alí, e díxolle que non, que só quedaba algún vello. Canto lle estrañou á señora que un home de tan lonxe lle preguntara pola súa lingua antiga, visible pouco máis que nas placas bilingües das rúas... e canto gusto lle deu.

Se na aprendizaxe das linguas a nivel oral falamos de inmersión lingüística, o Darío practicaba a inmersión textual:

Empecei a entrar no italiano coma un elefante nunha olaría, cuns coñecementos minúsculos, como tamén me pasou agora cando comecei a traducir os occitanos, aínda que con estes últimos quizabes entre cunhas lagoas un pouco menores. Pero claro, como vas e volves... É dicir, a primeira tradución non é a tradución, senón que vas e volves continuamente polos textos, e, loxicamente, entre que fas a primeira versión e a última dáche tempo a aprender moitas cousas. De feito, no proceso de tradución, se te atopas con algunha dúbida recorres a unha gramática, e así vas aprendendo de xeito sinxelo, porque se tes que estudar doutra maneira resulta extremadamente aburrido. É dicir, estudar a flexión dun verbo, chapala, é criminal, mortal de necesidade. Pero destoutro xeito, se atopas unha forma verbal que che resulta un tanto estraña recorres á táboa da gramática e confirmas que se se trata, por exemplo, dun pretérito imperfecto irregular, e así vas pouco a pouco, sen esas enchentes de teoría. Ademais, desta maneira a cousa quédaseche, e da outra non. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 242)

Ás veces saíanlle ben as cousas rapidamente, podía traducir un soneto nunha hora, pero reconece que iso acontecía moi poucas veces (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 225), e que pola contra tamén se podían torcer tanto que botaba un día ou dous pra resolver un verso. Así foi facendo e foi aprendendo, cunha capacidade brutal de traballo, de tensión e de práctica. Así fixo e refixo, relía, repensaba, evoluía cara á forma máis fiel ó espírito do texto orixinal e da súa música e forma. Ata nas

probas de imprenta, que revisaba de maneira minuciosa e inda pensando en mellorar a tradución.

En Corcubión, onde viviamos cando empezou a traducir, comezou a facer cousas que se converteron en costume: esquecerse da hora e estar ás sete da mañá inda diante dos papeis, erguerse ás catro ou cinco da mañá porque de repente vía solución a unha palabra, unha frase, unha rima e tiña que resolvelo daquela mesmo. Ou estar xantando ou facendo outra cousa e marchar pró seu estudo porque «agora xa o teño agarrado polos collóns» (a Dante, a Dumas, a Diderot...). É como se non tivese pausa, e por veces era en soños cando resolvía unha pasaxe ou un poema: «Agora parece moi doado, pero daquela deu a unha e as dúas e as tres, e talvez as catro, e non me viña nada a xeito... Sen embargo, ó despertar aquela mañá tiña escritos dentro da cabeza aqueles versos condenados e as rimas dos tres seguintes, de maneira que só tiven que poñer por escrito [...]» (Cabana 2021: 447).

A súa autoformación non só atinxiu o estudo das linguas pra traducir senón na súa formación e evolución, e tamén as literaturas que conformaron. «Se cadra agora que coñezo un pouco mellor os occitanos, tiña que revisar algúns conceptos que adoptei con pouco estudo propio, facéndolle caso a quen talvez non debía» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 239), velaí esa maneira tan do Darío de enfrontarse a calquera traballo de investigación: non fiarse de ninguén senón contrastar, comparar, discutir. Deu mostras desta investigación nas súas traducións mais tamén nos «centos ou milleiros de páxinas de ensaios e discursos» (Cabana 2021: 450) ós que dedicou sobre todo a segunda parte da súa vida. Moitas desas páxinas xuntounas no libro *A música das palabras*, publicado de xeito póstumo, que titulamos así por unha nota del que atopamos e que tan ben reflicte a súa maneira de pensar, escoller, traducir, escribir: «para escribir escóitome a min mesmo e a música das palabras, non as normas dos gramáticos». A última desas achegas foi no ano da súa morte, na conferencia sobre as traducións de Dante que xa citamos. Non sabiamos daquela que o final das súas intervencións había ser precisamente sobre o florentino do que se conmemoraba o 700 cabodano, ó autor que el máis tempo de vida lle dedicou.

En forma de premios tivo recoñecemento ó seu traballo, malia que el o recoñecemento que prefería, con moito, era que se leran as súas traducións e que estivesen á disposición do pobo nas bibliotecas. Pola súa primeira tradución *d'A Divina Comedia* foille concedido ex aequo con Emilio Duro Peña, estando inédita, o Premio Otero Pedrayo na súa convocatoria especial secundaria do Centenario (1988), o único premio de tradución ó que se presentou el. Unha vez publicada esta primeira tradución da *Comedia*, foille outorgada a Medalla de Ouro de Florencia (1991). A súa tradución da *Vida Nova*, tamén de Dante, foi galardoada co Premio Ramón Cabanillas de Tradución correspondente a 1994. No 2013, obtivo o Premio AELG Tradución á mellor tradución do ano anterior pola segunda versión do *Cancioneiro* de Petrarca e a Homenaxe anual da Asociación de Tradutores Galegos. No 2014, o Premio Lois Tobío dos Premios Ánxel Casal da Edición á mellor tradución do ano pola *d'As floríñas de San Francisco*. No 2015, o Premio AELG Tradución á mellor tradución do ano anterior, pola súa segunda versión *d'A Divina*

Comedia. E, por último, no 2017, o Prix spécial d'Académie, da Académie des Jeux Floraux de Toulouse, pola antoloxía d'*Os trobadores de Occitania* traducida ó galego. De tódolos premios de tradución, o que sen dúbida significou máis pra el foi a medalla florentina, que recoñecía a súa como a máis valiosa versión da *Comedia* na área galego-portuguesa-brasileira. O acto de entrega foi un dos días máis bonitos da súa carreira literaria: así o lembra no libro das *Conversas*, así o lembraba nas conversas cotiás, así o lembra miña mai, que o acompañou sempre e tamén daquela. Unha procesión civil e de gala polas rúas da cidade de Florencia ata o pazo vello aberto pra recibir un galego fillo de labregos que ousara traer á nosa lingua de ouro medieval a laureada obra do florentino.

4. Os libros de detrás da cadeira. Libros de referencia, sistema bibliográfico

O Darío traballaba fundamentalmente na casa, no seu despacho biblioteca onde tiña os libros fundamentais pró seu labor. Traballar na casa dáballe o ambiente que precisaba, a tranquilidade e a compañía da Amelia, imprescindible na súa vida, tamén na literaria. De cando en vez paraba pra vernos, e logo dun cariño ou unha pequena conversa, volvía ó seu labor, ó que dedicaba horas e horas. Prefería traballar de noite, ou se cadra foi algo ó que se afixo por non lle quedar máis remedio ó ter que dobrar a xornada laboral, que de día estaba dedicada ó traballo asalariado. O silencio que achega a nocturnidade axudábao, nunca escoitaba música no traballo nin engadía outros sons que puidesen desconcentralo; ás veces, se estaba moi centrado e esforzado, incluso te botaba do despacho se o ías ver, cun cariño rápido ou unha falta de atención que che facía entender claramente que alí sobrabas. Ás veces escoitábalo falar, a música das palabras non era só escrita senón que por veces facía falla escoitala: recitaba versos pra comprobar que así quedaban ben, ou que había que lles dar outra volta.

Os libros de referencia e de maior uso tiñaos nos andeis de detrás da súa cadeira de traballo e estrados polo chan ou ciscados pola mesa entre os papeis, se o apuro era moito. Nas *Conversas*, á pregunta sobre cal era ese material, el contesta:

Unha edición boa, –escolástica como lle chaman os italianos– e, a poder ser, outras dúas ou tres, pero despois nada en especial. Cos poetas italianos houbo relativa facilidade, porque as edicións son francamente boas. [...] o Petrarca incluso me permitín a diversión de desfacer algún [erro]. Concretamente, dous erros de interpretación que se veñen arrastrando desde o ano 1500 aproximadamente. Pero, claro, uns copian dos outros e, ó fin e ó cabo, somos humanos, incluso os filólogos italianos son humanos, o cal é moito dicir, porque hai unha grande escola filolóxica en Italia. [...] A delicia desta tradición filolóxica vivina con grande intensidade no caso de Dante, porque tamén empreguei moito a *Lectura Dantis Scaligera* [...] ou unha especie de enciclopedia dos personaxes d'*A Divina Comedia*, unha obra excelente dun tal Bernard Delmay que despois coñecín en Florenza. É dicir, un vaise

documentando onde pode, pero, repito, cos poetas italianos é bastante sinxelo, porque está todo estudado, anotado, ben explicado. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 228-229)

Así era como lle gustaba traballar, moi documentado e seguro das edicións base, e pra facer as súas escollas nun inicio foi importante a orientación de Antón Santamarina, e tamén a relación, sobre todo epistolar, con Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Andado o tempo e con outros proxectos, as cousas cambiaron algo, e dependeu máis do seu propio labor de documentación. Mercou libros en librerías de novo e de vello e coa internet abríronselle grandes posibilidades pra atopar edicións moi específicas que mercaba en Francia, Italia ou Alemaña. Foi fundamental, tamén, o uso dos fondos da biblioteca da USC, sobre todo a través da Biblioteca de Maxisterio ou da Intercentros do Campus de Lugo, a onde lle viñan os libros que pedía ás do Campus de Santiago. Ó persoal destas bibliotecas recoñeceu-lles o seu traballo tanto de xeito persoal como tamén con referencia escrita nalgún dos seus libros de investigación.

A obsesión, se se pode dicir así, do Darío eran os dicionarios e as boas edicións. Como non sempre as había, ou non de todo o que el quería, tamén se encargou diso. No caso dos trobadores occitanos xuntou toda canta edición estivo ó seu alcance, de cada un deles, e a partir de aí montou a súa propia, que razoadamente expón e explica na escolma publicada no 2011, un traballo co que empezara por volta do 2007 («Non pasa o mesmo cos poetas cos que estou agora, cos occitanos. Aínda que hai edicións boas, abundan tamén as que non son tan boas» Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 228).

As edicións da *Comedia* merecen un parágrafo á parte porque a súa busca e análise foi practicamente obsesiva. O coñecemento de tódalas edicións italianas e das traducións ó catalán, ó francés, ó castelán e ó portugués ou brasileiro foi exhaustivo. Recomendo a lectura da súa última conferencia (Cabana 2021), na que as analiza polo miúdo e non aforra críticas, coma a que lles fai ós tradutores do XX ó francés por non traducila en verso rimado, por preguiza ou convicción ou «convicción nacida da preguiza», xa que pra el esta lingua é a románica na que é máis doado rimar. Non hai autor que ocupe máis espazo de estudo na biblioteca do Darío có Dante: a súa vontade de perfección na súa tradución pasaba por coñecer as outras, e coñecelas a fondo, e coñecer tamén os estudos arredor da obra e do seu autor.

Esa preocupación non era só prás edicións dos clásicos da poesía, senón tamén das edicións de referencia que usaba prá tradución de novela, como a de *Claudine na escola*. Prás novelas mercaba ou collía na biblioteca varias edicións na lingua orixinal e traducións a outras linguas: «cando traduzo un libro, practico o bo costume de ter presentes algunhas outras traducións a linguas que coñezo» (Cabana 2001: 60), que lía e nas que reparaba pra facer el o traballo mellor feito. Ás veces entraba en cólera contra estas, e non é a primeira vez que critica algunhas por escrito, como a dos Mosqueteiros ó castelán que cometía erros de vulto que el, de pequeno, xaora que tragou (cfr. Cabana 2001: 60).

As edicións contrastábaas e analizaba as diferenzas, establecendo as opcións que lle parecían máis achegadas ó orixinal e ó seu espírito. É moi significativa a súa achega á edición dos occitanos a través da súa escolma e edición bilingüe (a catro columnas, cunha tradución auxiliar, literal e interlineal, e unha tradución poética en verso rimado e unha columna de notas).

No tocante ós dicionarios, tiña e consultaba moitos pero imos mencionar os que tiña sempre a man. Non usaba dicionarios bilingües «pois dan moi mal resultado prá tradución literaria, pois por bos que sexan carecen de matices» (Cabana 2001: 62). Pró italiano, o *Zingarelli* e o *Treccani*; pró francés, o *Petit Robert* e o *Larousse*, e o *Trésor de la langue française* que consultaba na rede. Aínda que non traducira desde esas linguas, tamén tiña á man dicionarios de portugués como o *Aurélío* e de latín, pois en caso de necesidade acudía á lingua irmá e á mai.

Pró galego... aí tiña unha batalla continua.

O que realmente cumpriría é un dicionario galego como é debido [...]: amplo no vocabulario, fiable nas definicións, severo e hábil na sinonimia, autorizado nos exemplos e xusto nos matices. Mentres tanto, o tradutor terá que usar –críticamente, xaora– o sempiterno e nunca ben louvado Eladio, o caótico e utilísimo Crespo [...]. (Cabana 2001: 62)

E xaora, o *VOLGA*, pero «se as palabras encontradas aínda non están no *VOLGA*, o problema é do *VOLGA* e non do tradutor» (Cabana 2001: 62). Pra el a cuestión da lingua non é un monopolio prós lingüistas. A lingua é máis grande do que os dicionarios académicos inclúen.

Pero é que o feito de non vir unha palabra nun dicionario, ou nos dicionarios, non depón nada en contra nin da súa existencia, nin da súa pertinencia, nin da súa beleza, nin menos da súa necesidade literaria. Aplicar ese criterio restritivo impediría non só a publicación das novelas de Andrea Camilleri –e iso que os dicionarios italianos teñen a manga ben ancha–, senón mesmo a de moitos libros franceses, escritos na lingua de norma máis estrita e rixida que se poida imaxinar, e que sen embargo son publicados, sen problema ningún que eu saiba, aínda que conteñan palabras que non veñen no *Petit Robert* nin no *Lexis de Larousse*, por non falarmos xa das estreituras do da Academia Francesa, do cal, todo hai que dicilo, non parece que ninguén faga moito caso. (Cabana 2012: 336)

E ademais os dicionarios tampouco son infalibles. De feito ten exemplificado isto con termos que non estiveron na norma e agora si están, pois as decisións mudan, e outras que parece increíble que non estean aínda agora que eu escribo. O dicionario da RAG na rede

anuncia «case 60.000 artigos lexicográficos», pero non é certo: en realidade pouco debe pasar dos 50.000 lemas válidos, unha vez descontadas as case 600 entradas de grafías erróneas e palabras proscribas e as abundantísimas dobres remisións –as tradicionais do tipo «de xeonllos-véxase-xeonllo» e mais as novísimas lematizacións igualitaristas polo feminino das palabras que tradicionalmente entraban só polo masculino. Esta nota é do 14 de abril do 2019. (Cabana 2007b: 162 nota 65)

Entra toda a lingua nese número de entradas? Xaora que non, pois o galego non ten tantas palabras menos cás outras linguas romances, e moitos dos dicionarios destas superan con moito, incluso dobran, o da RAG, como reconta na nota que veño de citar. O Darío rebate nesa mesma conferencia a proscripción de «dialectalismos, as variantes, os estranxeirismos, a propia invención persoal» pois a lingua literaria é máis ampla cá estándar, ten que selo pola propia creatividade de quen escribe, que pode incluso chegar á transgresión lingüística; e rebate a categorización de vulgarismos e dialectalismos, especialmente nunha lingua coa historia da nosa.

A literatura só ten a obriga de seguir as normas ortográficas e, se acaso, as morfolóxicas máis xerais, iso sempre que a intención do autor non sexa a de representar o dialecto, ou mesmo o idiolecto, como recurso literario, porque daquela incluso esas normas se transgreden, sen que por iso haxa que procesar en rebeldía os transgresores, chámense eles Carlo Emilio Gadda, James Joyce ou Uxío Novoneyra. (Cabana 2007b: 164)

Des que morreu meu pai, por veces fáltanme as palabras e algunhas marcharon pra sempre con el. Por veces lembro algunha das que me aprendeu e uso pouco, e por veces inda teño o vicio de ir mirar se vén no dicionario tal ou cal termo, e ás veces non están, e as palabras son, non as inventei eu, aprendinas del, da miña tribo: dollo, bagutar, esmaiolada. Que gañamos con isto? A que agardamos? A facer arqueoloxía da lingua? Eu son historiadora, profesora; filóloga sono só no estrito sentido do termo: amo o idioma, mastígo, síntoo na cerna do que son e do que somos, e dóeme...

A lingua oral segue sendo un pozo inesgotable cuxo fluír non se pode pechar tampouco porque se publique un dicionario máis ou menos normativo. A disciplina lingüística destas últimas décadas –cuxa necesidade repito que non nego– produciu como efecto vicioso a teima reducionista, o horror pola abundancia, a persecución da diferenza, o odio pola sinonimia, a repugnancia polo dialecto e a aversión polas variantes. (Cabana 2007b: 167)

O Darío así o afirmaba e tamén citaba o seu admirado Leopardi, ó que lle facía dicir en galego:

E quen pensa que no mesmo intre en que se publica o dicionario dunha lingua se deben entender anuladas sen máis todas as facultades que todos os escritores até aquel intre tiveran a respecto da mesma; e que esa publicación, pola súa soa e propia virtude, pecha e atoa sen máis voltas e pra sempre as fontes da fala: ese non sabe qué carallo é un dicionario nin unha lingua nin outra cousa ningunha. (Cabana 2012: 338)

Os dicionarios actuais eran básicos, imprescindibles, pero non chegaban. «E no meu caso menos aínda porque como tradutor que son teño en certo modo que ir inventando unha lingua que me sirva pra poñer en galego Arnaut Daniel, Dante, Petrarca ou Ausiàs Marc. Teño que ila inventando no sentido etimolóxico, encontrándoa, porque habela haina» (Cabana 2012: 337). Así que precisaba tamén dos dicionarios históricos. E entre eles, seu vello e querido Eladio, que era

o dicionario de referencia cando el era un rapaz pero que non tivo ata que llelo regalaron o Manuel María e a Saleta como padriños de voda. Lémbroo toda a vida usándoo, e eu tamén me afixen a apreciálo e querelo. «Aínda está aquí á miña esquerda, ó alcance da man, desencadernado pero sempre utilísimo, e sempre visitado cada día de traballo que vén pra min a este mundo» (Cabana 2012: 324). E «o caótico pero moi útil castelán-galego do P. Crespo». E tamén «os monumentais léxicos medievais de Ramón Lorenzo» (Cabana 2012: 337): os da *Crónica Troiana* ou da *Crónica Xeral* tamén estaban sempre ó alcance da man. E tamén a documentación medieval galega, latina e romance, consultada en edicións que sempre tiña preto. Tamén usaba, xaora, gramáticas. E dicionarios de rimas. E autoras e autores literarios de referencia, os nosos clásicos e clásicos doutros romances, que o axudaban a se decidir por palabra ou outra. «E por iso procuro enxoparme con todo o caudal léxico románico, mesmo co que non é galego, por se algún roubo hai que facer, e naturalmente non esquecerme do latín, onde coller nin sequera roubo é» (Cabana 2012: 338).

Pra poesía do Petrarca, por exemplo, precisaba de referentes literarios dese tempo pró noso idioma, e iso a nosa lingua non podía darllos, pois os coetáneos galegos de Petrarca non latinizaran coma os italianos. Malia non querer facer traducións arcaizantes, si quería ter eses referentes clásicos, e atopounos en Camões, Sá de Miranda e António Ferreira, portugueses que «petrarquizaran» ou traduciran Petrarca máis tarde, a comezos do XVI, nun tempo no que o galego e o portugués tiñan aínda diferenzas pequenas. Mais iso non lle chegaba, non quería importar do portugués as solucións, senón mesturar «unha certa imitación e aproveitamento dos clásicos portugueses coa construción autónoma dunha lingua axeitada á versión dos grandes clásicos italianos. E o modo de operar foi, en esencia, a imitación dos costumes lingüísticos do Petrarca e os seus contemporáneos italianos» (Cabana 1996: 38). Pra facer isto, o control da lingua tiña que ser tremendo, e pra iso facían falla referentes históricos documentais e literarios galegos como os que vimos de recoller.

Ó vivirmos no rural o acceso que temos a internet por veces é de carro de vacas (vellas), mais aínda así accedía a moita da bibliografía e fontes grazas á Rede «marabilloso instrumento que cada día se perfecciona máis permitindo acceder a publicacións que doutro xeito nos serían case imposibles de consultar» (Cabana 2013: 15) e ultimamente estaba tan afeito a consultar repositorios e dicionarios online que baixaba tódolos santos se lle fallaba a conexión. *Wordreference*, *Lexilogos* e sobre todo o *Trésor*; o *Dicionario de dicionarios*, o *VOLGA*, o *TILG*, o *TMILG*, e sobre todo o *RILG*... eran de uso habitual ou incluso diario.

E todo isto sen descoidar a consulta á súa propia memoria de falante «E por iso procuro lembrar todas as palabras que aprendín de pequeno, e logo ó longo da miña vida, e que moitas delas aínda non están nos dicionarios nosos, ou non están con algúns dos seus sentidos» (Cabana 2012: 338).

Todo facía falla pra «recuperar as boas palabras populares e, por suposto, tamén os nobres arcaísmos que mellor nos conveñan» (Cabana 2007b: 169). Todo pra non

deixar a nosa lingua reducida «a pel e óso», como dicía o Giacomo Leopardi: «Non riduciamo la lingua italiana in pelle e ossa, com'è ridotta la francese». Todo pra recuperar «outras mil boas palabras que perdemos pola nosa negligencia», como dicía o Joaquim Du Bellay. Dous dos seus grandes referentes no empeño de conservar a nosa lingua rica e numerosa (Cabana 2007b: 169).

5. Decálogo pra unha praxe tradutora

Xa avanzamos antes que dos distintos artigos, conferencias, notas e testemuños orais que o Darío nos deixou podemos extractar unha especie de decálogo con pautas prá tradución. Porén, no 2007 contaba que o seu método distaba moito de ser canónico:

Que método empregas?

Non vai ser posible contestar a esa pregunta porque non o sei nin eu. Pero a cousa é así máis ou menos: cando chega a noite e me sento na cadeira que teño aí no meu estudio, ou como se chame ese cortello, pra poñerme a traballar, un dos nosos gatos, o Porthos, vén e quere sentar alí ó carón de min. Entón, como non lle deixo sitio empeza a turrarme, e acaba conseguindo meterse a pór de terquear. E, efectivamente, o meu método de tradución é exactamente o mesmo: turrar. Dar coa cabeza na parede astra que ceda. A cabeza nunca a rompín, téñoa moi dura, as paredes son de manteiga en comparanza. Non vos hai outro sistema. É dicir, les os poemas, entendes os poemas, e pra traducilos exactamente á letra non tes maior dificultade. Pero se o que queres é dar tamén un trasunto da métrica, un aquel do ritmo e da textura orixinal, non che queda máis remedio ca terquear, porque o poema non se quere deixar. Entón, é unha cuestión de pura terquidade, de tempo, e un, ás veces, termina ríndose porque o autor traducido –o cabrón de Dante ou calquera outro– parece coma se se estivera rindo de ti, pero cando chega o momento en que lle gañas a volta e logras unha tradución que te satisfai, daquela riste ti del. En realidade é moi divertido porque estás pelexando co autor que traduces, estás xogando con el, estaslle a botar un pulso con moitas trampas, nada leal, e o certo é que dá moito gusto vencelo. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 224-225)

Ímoslle levar un pouco a contraria, e deixar, en certa medida, unhas notas de mestre (o que foi pra min en tantas cousas), algo que lle tería gustado ser, cando menos, puntualmente. «A min o que me gustaría moito sería dar un seminario práctico de tradución de poesía, con cinco ou seis persoas ou dez coma moito, nesa Facultade», afirmaba con mágoa por non o teren convidado nese sentido, e xa consideralo tarde. Pra extractar o decálogo botei man de moitos dos seus traballos, os chamados «Sobre fidelidades» (1995) e «Tradurre sensa tradire. A arte de anosar a *Divina Comedia*» (2021) recomendo deles enteiros, inclúen exemplos prácticos que logo semellan unha desas clases que non deu.

1. **A importancia de manexar unha edición fiable.** Contrastar, analizar, escoller ou, incluso, facer a edición propia conforme a nosa análise. Fíxoo

cos occitanos: moito chufou a historiadora Maïté Bouyssy, occitana francófona, esta obra do Darío («un tolo polo traballo, un tolo pola lingua, un tolo pola literatura»), que consideraba a mellor antoloxía do mercado, incluso en Francia, á que nada lle faltaba, sendo unha ferramenta preciosa pra coñecer unha literatura máis citada ca lida, e a mellor pró profesorado (Bouyssy 2013). Por veces (e non era a primeira vez) as grandes traducións do Darío entendéronse máis fóra ca dentro do país. Pero non só tomou decisións dese estilo coa poesía, senón tamén por exemplo co libro da Colette, que presentaba diverxencias entre a edición escolar e a da Pléiade, ou interpretacións de pasaxes ou termos, ou entre a primeira e a corrixida pola autora. O tradutor ten que comprometerse tamén niso, na fixación do texto de partida. Cando a edición era bilingüe ese texto orixinal picábao el sempre, non o pasaba ó ordenador doutra maneira: escribilo en italiano ou provenzal semellaba un exercicio de interiorización do texto que axudaba no inicio ou no asentamento da súa tradución.

2. **A fidelidade flexible.** «O soneto que leva o número 148 no *Cancioneiro* de Petrarca pode servir moi ben pra ilustrar un dos problemas fundamentais da tradución da poesía, esto é, que cousa é a fidelidade, se o cingirse á letra ou cingirse á música e ó espírito» (Cabana 1995: 31). A literalidade fronte ó espírito, e neste caso importa moito a diferenciación entre traducir poesía e narrativa. Así sempre o practicou: mentres na narrativa pretendía unha total fidelidade ó texto, á estrutura e ás palabras; a fidelidade na poesía era doutra maneira, non mimética, pois como traducía mantendo rima, métrica e incluso rimas internas, o que pra el era fidelidade ía máis alá, tiña que ver coa intención emotiva do poeta e o tradutor nese caso «anosaba». É exemplificador desta diferenciación do que facía como tradutor de narrativa, e como anosador de poesía, o caso dese soneto de Petrarca no que o poeta recollía vinte e tres ríos e o Darío reduciu a dez está explicado nas súas *Conversas* e déralle pé a facer un artigo específico a modo de clase, que recomendamos ler pra ver o proceso: «Un soneto é un soneto, cousa que convén lembrar. Agora ben, é absolutamente imposible meter nun soneto galego tal enriestrada de palabras. Por outra banda, entre eses nomes de ríos hai moitos que a nós non nos din nin cousa, nin na súa forma usual moderna nin na clásica [...]» (Cabana 1995, cunha engádegas do 2019: 32), «Claro, o poema é tal e o como o escribiu o Petrarca, eso é o que é canónico, o que é inamovible, pero a tradución pode ser extremadamente fiel con tan só dez ríos, en vez dos vinte e tres que puxo el» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 227). Iso non quere dicir que esa liberdade se collese sempre: cando é posible, e as rimas o permiten, opta por unha literalidade absoluta (véxase o exemplo dun terceto da *Comedia* en Cabana 2021: 439).
3. **O dominio da lingua de destino debe ser a nivel literario,** non chega con coñecer a lingua, pra facer unha boa tradución literaria hai que ser quen de escribir a lingua nese nivel. Diante da pregunta de se o tenta a idea de facer

tradución inversa, afirma «non o faría máis que como extravagancia porque eu, por exemplo, non o domino no nivel de lingua literaria [...]. Por moito francés que poida chegar a aprender, non vai a ser a miña lingua literaria» e fala do caso dunhas antoloxías de poesía chinesa e dos distintos resultados obtidos por un tradutor chinés e polos escritores Rafael Alberti e María Teresa León (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 230), destacando como mellor a segunda pola calidade literaria da lingua de destino. Se non se domina a lingua nese rexistro, a tradución será pobre ou, cando menos, acartonada. A tradución é un traballo literario, non de simple interpretación. «Afirmarei, pois, dúas cousas que creo con firmeza: primeiro, que a lingua das traducións non é outra cá lingua literaria normal; e segundo, que as traducións feitas por escritores de creación son, en principio, as máis desexables» (Cabana 2003: 65). Ten feito moito fincapé na calidade das traducións do seu tempo, sobre todo da literatura infantil e xuvenil, que pra el inda é de maior responsabilidade polo seu valor pedagóxico. Denunciaba esa especie de galego básico de cincocentas, oitocentas palabras (dicía dúas mil cando tiña o día optimista), que aínda que puidese ser correcto a nivel gramatical, non tiña o vigor das linguas vivas (Cabana 1996: 35). Mais, inda así, non tiñan porque ser escritores de creación, porque o verdadeiramente importante dun escritor é que adore a súa lingua, que teña «a tensión da lingua» (Cabana 2003: 71). Ese nivel de coñecemento e adoración pola lingua, que si tiña o Darío, facíao escoller entre «un grande número de posibilidades que pasan pola mente non direi coma lóstregos, pero si a miúdo sen formulárense de todo: dunha maneira intuitiva. Así é, probablemente, como pensan os xogadores de xadrez en canto alcanzan unha certa destreza: albiscan talvez centos de posibilidades, pero só unhas poucas, ou todo o máis unhas poucas ducias, chegan a ser realmente analizadas dunha maneira lóxica» (Cabana 2007c: 182).

4. **A lingua precisa de torsión, de estudo, de busca continua no proceso da tradución.** «[As obras] deben traducirse incluso por puro exercicio prá lingua de destino. As linguas tamén se fan a través das traducións» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 231). Por iso non se conformaba con usar os dicionarios, recorría á lingua viva e ás testemuñas doutro tempo, consultaba tamén os glosarios de edicións medievais e dicionarios históricos, como xa sinalei. Niso tamén consistía a súa achega, en crear lingua literaria, a lingua que podía ter sido creada ou usada de non ser a nosa historia como foi. Vaia como exemplo a busca pró vocabulario dos *Mosqueteiros*, que non sempre imos falar en poesía:

Así, eu vexo escrito *estafier*, e aprendo que é un italianismo que en francés vale por criado armado dun señor: está moi claro que unha boa equivalencia é *cachicán*, que vén no *Eladio* e usou literariamente Otero Pedrayo. Encontro *caparaçon*, e paréceme que *alcafre*, que está na *Crónica Troiana* e mais no *Eladio*, traduce marabillosamente o concepto de gornición a maneira de capa que se poñía ós lombos dos cabalos. Bato con *fonte*, e entón lembro a palabra *coldre*, que primitivamente significou funda pra

frechas (áchoa así na *Troiana*) e se documenta máis tarde (eso si, ó sur do Miño) adaptada pra designar as fundas pra pistolas penduradas do arzón da sela: non hai máis que buscar. Se Dumas escribe *pourfendeur*, paréceme que estou no meu dereito de traducir por *fendetestas*, palabra transparente, popular e de boas resonancias literarias. (Cabana 2001: 62)

Catro palabras que nin estaban no *VOLGa* nin no dicionario da RAG cando el as escolleu no 2000 (nin agora en 2023).

Ademais: «as linguas, por outra parte, no estadio culto, permiten estranxeirismos, ampliacións semánticas etc.» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 233), as linguas están vivas e a tradución aliméntaa. Non pretendeu facer versións arcaizantes, senón sempre traducir en galego moderno, mais esa busca no pasado nutría a lingua e a tradución final, e era imprescindible na tradución dos italianos. Non validaba as súas escollos polo criterio de atopárense nun autor de referencia (como os portugueses do XVI xa citados) senón no seu criterio persoal de «se o galego admitía ben esa palabra nunca usada, ou esa nova maneira de construír a frase» (Cabana 1996: 39). Esta busca da lingua pra traducir era, como aconteceu en toda a súa obra literaria, o asentamento dunha lingua numerosa (Cabana 2007). Non vou estenderme neste camiño porque o paseo daría pra outro artigo, só direi que o labor do escritor na ampliación e recuperación da lingua atopou e atopa un inimigo ou cando menos un sabotador nas teimas «filoloxistas», nas «ultranormas», que a miúdo actúan a través dos correctores nas editoriais, incluso sen avisar dos cambios que fan nos textos que se lles envían, substituíndo por supostos equivalentes todo o que non veña no dicionario, no *VOLGa*, ou incluso aquilo que vindo nas *Normas* non sexa considerada a opción preferente. E non é que o Darío fose un indisciplinado a nivel lingüístico, na ortografía, na morfoloxía, pero no vocabulario precisaba liberdade, e ademais cría ter dado ben mostras do coidado co que traballaba. Estaba tan queimado con estas supostas correccións que acabou

mandando as miñas cousas ás editoriais e ás revistas coa condición de que non mudasen nada sen consultar, e que só aceptaría as correccións de erros reais e clamorosos, pero non as caprichosas nin as estilísticas. Porque cheguei a cansar de que algúns correctores tratasen os meus «dialectalismos», ou «arcaísmos», ou mesmo as miñas filigranas sintácticas e as miñas presuntas invencións lingüísticas con función estilística, coa mesma vara de medir con que tratan –é dicir, a paus– os que escriben *axeno*, ou *había dito*. (Cabana 2012: 335-336)

Inda así, estando xa enfermo, levou desgustos nese sentido, por cambios sen permiso e errados. Léase a comunicación «Por unha lingua numerosa» (2007) e a conferencia «A lingua literaria, os dicionarios, a edición: corrección, adecuación e riqueza» (2012), son do máis clarificador coa súa análise e exemplos. Delas e doutras experiencias que agora non vou explicar tiro a seguinte aprendizaxe: o labor do tradutor non remata coa entrega da tradución, a defensa de cada escolla ten que se

manter nas probas de imprenta; erros e grallas pode ter calquera, e está moito ben que se corrixa, mais cambiar opcións e escollas que, como vimos, a miúdo xorden de horas de traballo ou anos de experiencia, é, cando menos, unha falta de respecto. E tampouco cría que se debese ceder a marcar as palabras supostamente incorrectas co uso das cursivas, nun uso «anticlimático e antiliterario» (Cabana 2012: 337).

5. **O tradutor é *traditor*, é traidor, pero ten que ter escrúpulos.**

Si, o tradutor é un traidor. [...] O que pasa é que o tradutor pode ser un traidor felón e sen escrúpulos ou pode ser un traidor simpático e honrado que fai as cousas con certa decencia. Neste caso non é que sexa exactamente un traidor, senón que unha tradución ten sempre unha imposibilidade relativa e, polo tanto, unha posibilidade relativa. Ademais, non tódolos tradutores son iguais: hainos enormemente traidores [...]. Traducen á vaiche boa, simplemente porque lles pagan a tanto o folio. Pero tamén os hai coidadosos [...]. Loxicamente, o que se consegue non é o orixinal, é unha tradución. [...] A tradución perfecta, evidentemente, non existe, como non existe a lectura perfecta, é dicir, a lectura que esgote o texto en cuestión. [...] A tradución da *Divina Comedia* que fixen, ¿é unha traizón? Pois si. Non é a *Divina Comedia* de Dante, pero a miña tradución é menos traizón ca, por exemplo, a de [...]. En canto ós conceptos, trasladámoslos os dous aproximadamente da maneira, pero o problema está nos ritmos [...] os meus tenden a coincidir máis veces [co ritmo orixinal]. (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 232-233)

Non caben excusas pra facer unha mala tradución, e nelas incluía o feito de non pagaren abondo por elas: «Eu teño lido algúns libros, sobre todo infantís, que caen das mans polo mal galego que empregan. [...] Se non che pagan o suficiente, procura gañar a vida doutra maneira, carallo! Á Lingua e á Literatura hailles que ter respecto» (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 244). Hai que ser honestos tamén co que non se sabe, e non recorrer a eliminar unha pasaxe ou unha frase por non saber traducila, cousa que parece increíble que suceda pero da que temos exemplos nas traducións castelás de Colette, por poñer un caso.

Ademais, aínda pensando que é desexable que os tradutores sexan escritores, non necesariamente de creación, iso non é garante dunha boa tradución. O escritor ten que se someter ó autor da obra traducida, non vale calquera talante: «precísase dun espírito humilde, imitativo, que é a maior gloria do tradutor» (Cabana 2003: 71), se sobresaie o xenio do tradutor sobre o do autor, daquela non será unha boa tradución, será unha obra literaria propia do escritor que a traduce, que se amosa e non se subordina, como era pra el o caso de Octavio Paz con Baudelaire ou o de Cunqueiro coa poesía inglesa ou francesa.

6. **Non existen os sinónimos, cómpre darlles importancia ós matices.** «[...] hai moitas palabras que requiren algunha esculca pra acharlles a equivalencia axeitada» (Cabana 2001: 61). Na continua busca na lingua oral e nos referentes literarios do pasado hai, en boa medida, explicación deste pensamento do Darío, ó que lle deu voltas ata nos seus últimos días

de vida. «Pero unha lingua moderna ideal está nutrida polo seu pasado, mesmo pra transgredilo. E sobre todo pra facerlle dar o matiz preciso, a connotación, que o lector culto –o lector sempre é culto– comprendería moito ben en relación co *déjà lu*» (Cabana 1996: 36). O *xa lido*, a constelación que se crea coas referencias literarias, cos usos das palabras que nos levan a outros lugares, á memoria, ó corazón. Logo de el morrer, cando collemos a tradución de *Claudine na escola* prá súa publicación, tódalas cousas que sabiamos neste sentido vímolas máis claramente. Lendo as numerosas anotacións a lapis na edición francesa de base, esas referencias aparecían descubertas como o truco do mago: na novela certos ollos non son «ni bons, ni francs, ni sûrs» e na tradución do Darío non son «nin bos nin firmes nin verdadeiros». A razón da escolla dos adxectivos estaba escrita na marxe: «nin firmes nin verdadeiros (pola canción)», non se pode negar que moitas das persoas lectoras pensarán na canción cando lean en galego a pasaxe escrita pola Colette. Menos serán as que reparen nun «tanto e tanto», que el sorprendido lembra de Rosalía ó ler na *Claudine* «tant e tant», mais xaora que a literalidade aquí tamén podía resultar evocadora.

Tantas e tantas voltas que lle daba a cada palabra, a cada frase. A tradución estaba feita pero quedaban notas de revisión, e frases nas que había distintas opcións pra unha palabra. Collemos e lemos, revisamos, escollemos, tal como el faría, coa música das palabras, cos matices, por veces coas evocacións que a nós nos espertaban as distintas opcións, e tras consultar o orixinal. Xa dixen que por veces lía en alto os textos pra decidir, a miúdo era a miña maí a quen chamaba: *leme esta frase*, e outras veces pedíalle que reproducira un xesto, ou que o mirara a el facelo e ela o designase, como cando botou un par de días cando do *Xácome*, facéndolle un xesto ruidoso de pousar as mans nas pernas... e coa súa achega el decidía. Así o fixen eu, nun doloroso diálogo en silencio con meu pai, nun poñerse na súa pel. «–E despois, pendón? / pendanga? / bandallo / garela / descarada / laverca* [...] Un marabilloso agocho / escondedoiro para escoitar sen ser vistas. [...] O fachendoso Antonin quérese sentar nese banco, a causa do sol murcho / esmacelado* que o amorna un pouco». *Pendanga, escondedoiro, esmacelado*, palabras que ofreceu e nós escollemos, cos seus matices, coas súas evocacións.

7. A tradución de poesía debe manter ritmo, rima e métrica, a musicalidade.

Así o cría e así o facía. Cando se refería, por exemplo, á edición dos occitanos, que incluían unha tradución literal-chave, esta era complementaria á «tradución propiamente dita, isto é, a tradución poética en verso». Decidiu facelo así porque llo pedía a propia obra orixinal e o seu impulso como creador, e anos máis tarde atopou un teórico que lle deu unha fermosa e visual comparanza: «Como teño intentado demostrar, os tercetos non son só unha envoltura exterior da que se poida pasar: son a esencia artística d'*A Divina Comedia*. Imaxínade por un momento unha

catedral gótica reconstruída, pero sen as bóvedas oxivais e coas fiestras en ángulo recto...» (Efim Etkind en cita traducida por Cabana 2021: 445). Pra facelo non era preciso ser un bo poeta, anque fose desexable, pero si dominar a técnica do verso e ter moita paciencia (Cabana 2021: 446). E a tradución da prosa tampouco debe esquecer a *música das palabras* nin a través dela a idiosincrasia de cada idioma. Cando as linguas son próximas, con sintaxe semellante, o tradutor pode caer no mimetismo co orixinal, deixarse levar e abandonar o xenio da lingua de destino. Un perigo que atopa precisamente nas traducións da novela francesa en canto á construción das frases:

Hai moitas frases francesas que traducidas literalmente son gramaticalmente “correctas” en galego; pero soan mal, soan a raro: son posibles, pero non idiomáticas. [...] Por eso me parece necesario sempre –e así o fixen eu–, unha vez acabada a primeira versión, lela coidadosamente sen ter o francés diante, e cando sintamos que o noso galego non flúe coa súa cadencia natural, irmos ollar o orixinal. Entón corrixiremos en función do xeito natural galego, mirando de reproducir o efecto estilístico francés. Isto quere dicir tamén que cando o orixinal presente unha construción que se afaste do esperable, debemos procurarlle unha equivalencia galega que reproduza o efecto o mellor que poidamos. Pra esto, naturalmente, non hai regras, ou polo menos eu non as sei, fóra do bo sentido e unha certa competencia lingüística. (Cabana 2001: 60)

E aínda que sexan doados de traducir, como o era Dumas pra el, a prosa tamén precisa de esculca pra buscar os termos axeitados.

8. **Hai que resistir a tentación de corrixir a obra orixinal.** Dumas era se cadra o mellor exemplo pra isto: a súa prolífica obra, a rapidez coa que escribía e a présa en publicar enchía a súa prosa de incongruencias, erros, anacolutos, que pró Darío non se podían corrixir pois sería deturpar o orixinal, traizoalo. Desde logo a intención de quen traduce non pode ser esa inxerencia no orixinal, e moito menos as intervencións morais que outrora se teñen dado e que non son máis ca falsificacións das obras, como é de novo o caso dos *Mosqueteiros* ou o de *Claudine na escola*. Iso non é traducir, é converter as obras nalgo que non son. E por outra banda, reducir a amplitude lingüística do orixinal tamén sería un erro, e mudar palabras que unha autora como Colette usara e non figuran nos dicionarios da súa lingua, tamén sería unha sorte de corrección que non cumpría facer.
9. **Hai que se divertir traducindo.** O traballo que se fai gozando, ten que saír mellor. Porque a ansia de buscar, de ler e reler, de remexer pra atopar a mellor opción, vai achegar o mellor resultado ou, cando menos, o menos malo. «Non hai cousa máis viciosa ca traducir versos difíciles, é dicir, versos medidos e rimados, e tampouco hai vicio literario que dea praceres máis intensos» (Cabana 2021: 447). Xa fixen fincapé, e citeino daquela, en que o Darío gozaba traducindo, e non só coa poesía nin só coas pasaxes máis complexas. Ese pulso coa obra orixinal e o seu autor, en certa medida ese combate, explica a intensidade e perfeccionismo do seu traballo.

10. **A tradución literaria apréndea un só.** Aínda que haxa facultades de tradución, Darío Xohán Cabana entendía que este tipo de tradución había que aprendela de maneira persoal, en diálogo cos mestres, pero nun camiño propio, camiñando, pensando, nun traballo solitario. «Aínda que o que conta é a paciencia e o traballo continuo, ás veces sucede a maxia diso que chaman inspiración» (Cabana 2021: 447). Este camiño solitario pra el era semellante ó da creación literaria, da que non cría tampouco que se puidese estudar en facultades. «As facultades de tradución e interpretación están moi ben pra producir intérpretes; pero pra traducir literatura, e traducila ben, hai que mallar o ferro; hai que ser escritor, de creación ou non, pero hai que dominar a prosa e o verso, o oficio artístico, e quen domina a arte de escribir é un escritor» (Cabana 2003: 71). Porén, si que se podían dar certos trucos e evitar erros se deles alguén te avisa, algo que poderían facer expertos coma el se nas facultades se lle concedese «á tradución literaria a importancia que non se lle concede». (Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 244-245)

Trucos e advertencias pra non cometer erros como as que vimos de sinalar aquí. Agardamos que esta recollida lle dea pautas e sirva de axuda a quen queira dedicarse a este labor. Ou, cando menos, lle dea pé a afondar máis lendo as reflexións do Darío nos seus ensaios sobre tradución, e nas obras que deixou traducidas.

6. Un labor sen rematar

Entre os moitos proxectos do Darío que quedaron na gabeta, tamén estaban, xaora, varias traducións. No 2007 xa cría ter cumprido bastante ben coa súa parte de traducir os mil libros dos que falaba na súa *Modesta proposición*, mais desde aquela aínda seguiu ampliando a achega porque «o que pasa é que me divirto moito traducindo e, unha vez que remate cos poetas occitanos, penso traducir polo menos cincuenta cancións de Ausias March, e, inmediatamente que acabe con Ausias March, espero que o señor François Villon se deixe traducir un pouco, porque é un poeta ó que lle teño moita gana». Ausias March é un dos grandes autores ós que quixo achegarse desde sempre, e tiña moi mirado e feitas xa probas de tradución, mais non puido dedicarlle o tempo preciso pra facer a tradución definitiva, que pra el, como xa vimos, requiría moito traballo e revisión. De Villon non sabemos se traduciu algo, non nolo dixo pero pode ser que aparezan algúns achegamentos. Inda que nunca lle interesara ser escritor profesional, malia que sempre considerou a literatura como o seu verdadeiro traballo («militante e patriótico»), si lle tería gustado moito ser tradutor profesional, e na nómina dos autores que lle gustaría traducir estaban tamén: «Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn [destes dous traduciu algunhas cancións pero non todas] e Frederic Mistral, Ausias March

e Salvador Espriu, François Villon, Ronsard, Du Bellay, Mallarmé, Ariosto, Leopardi, o mesmo Shakespeare se tivera vagar pra estudar algo de inglés...» (Cabana 2007c: 184).

Outros traballos quedaron feitos mais aínda non están publicados: a noveliña tan querida pra el *Bos días, tristeza*, de Françoise Sagan, quedou totalmente preparada. Formaba parte das tres últimas traducións desde o francés ás que dedicou os seus dous últimos anos de vida: *Xácome o fatalista*, de Diderot, e *Claudine na escola*, de Colette. As tres eran novelas que lle gustaban moitísimo e que na súa vocación de achegar ós galegos a grande literatura universal quixo traducir xa xubilado. O *Xácome* chegou a velo, xa enfermo, a *Claudine na escola* saíu case un ano despois de el morrer.

Non lle deu tempo a aprender inglés pra traducir os sonetos de Shakespeare, que moito lle gustaban («incluso ó mellor calquera día non resisto a tentación e pñoime a estudar un pouco de inglés pra traducir os sonetos de Shakespeare, que me gustan moito», Calvo / Rodríguez Yáñez 2007: 244), nin a traducir os poemas de Miguel Anxo, a quen tanto admiraba como artista.

A ordenación dos seus moitos papeis e libros seguro que nos achegará algunha pequena tradución feita a man, dalgún poema ou dalgún texto como o de Jack Vance que atopamos non hai moito entre as páxinas dun exemplar deste autor de ciencia ficción que tanto lle gustaba e do que leu obras ata na última enfermidade. Gozaremos delas cando aparezan. Mentres tanto, quedannos os tesouros da literatura universal que o Darío quixo que leramos en galego co seu patriótico traballo.

Nas Chousas de Romeán, febreiro do 2023

Referencias bibliográficas

Cítanse os distintos artigos, conferencias ou intervencións de Darío Xohán Cabana que foron usadas neste artigo. Por comodidade prá persoa lectora, citámolas, cando se pode, do libro *A música das palabras*, pois reúne moitas delas, pero individualizámolas pra poder referencialas no artigo cos anos nos que se fixeron e non co que se editaron na compilación. Só nos casos de achegas non incluídas neste libro estas son citadas doutras edicións, de habelas. Tamén se refiren algunhas notas manuscritas, custodiadas no arquivo familiar. Inclúese ó final a relación cronolóxica das obras traducidas por Darío Xohán Cabana e que foron publicadas.

Cabana, Darío Xohán (1990a): «Cando o autor fala de si», en *As aventuras de Breogán Folgueira*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- Cabana, Darío Xohán (1990b): «Unha modesta proposición: traducir mil libros ó galego», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 13-17.
- Cabana, Darío Xohán (1995): «Sobre fidelidades», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 31-34.
- Cabana, Darío Xohán (1996): «Tradución e literatura nacional», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 35-40.
- Cabana, Darío Xohán (2001): «Os tres mosqueteiros de A. Dumas», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 59-62.
- Cabana, Darío Xohán (2003): «Digresións sobre tradución literaria e literatura nacional», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 63-73.
- Cabana, Darío Xohán (2007a): *Poetas en Lugo*. Lugo: Concello de Lugo. Concellería de Cultura e Turismo. Escolma, edición, limiar, biografías dos cincuenta e catro poetas incluídos, e tradución da maior parte dos poemas, ben do orixinal castelán pró galego, ben do galego pró castelán, en edición bilingüe.
- Cabana, Darío Xohán (2007b): «Por unha lingua numerosa», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 158-170.
- Cabana, Darío Xohán (2007c): «Un tradutor practicante», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 182-188.
- Cabana, Darío Xohán (2012): «A lingua literaria, os dicionarios, a edición: corrección, adecuación e riqueza», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 324-339.
- Cabana, Darío Xohán (2013): «Dante e la *Divina Commedia* nella Gallizia», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 340-348.
- Cabana, Darío Xohán (2021): «Tradurre sensa tradire. A arte de anosar a *Divina Comedia*», en D. X. Cabana (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 431-450.
- Cabana, Darío Xohán (2022): *A música das palabras. De lingua e literatura. 1991-2021*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Calvo, J. Luís / Yago Rodríguez Yáñez (2007): *Conversas con Darío Xohán Cabana. Vida e escrita*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Traducións de Darío Xohán Cabana, en orde cronolóxica de publicación

- Desclot, Miquel / Fina Rifà (1988): *O moucho e a moucha no niño da carroucha*. Santiago: Sotelo Blanco. Conto en verso rimado, do catalán.
- Petrarca, Francesco (1989): *Cancioneiro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería da Presidencia e Administración Pública. Con ilustracións de Sucasas. Tradución en verso rimado.
- Alighieri, Dante (1990): *A Divina Comedia*. Santiago: Xunta de Galicia, Consellería da Presidencia e Administración Pública, Servicio Central de Publicacións. Con ilustracións de Xosé Luís de Dios. Tradución en verso rimado.
- Alighieri, Dante (1994): *Vida Nova*. A Coruña: Edicións Espiral Maior. Tradución en verso rimado.
- Dumas, Alexandre (2000): *Os Tres Mosqueteiros*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. Dous volumes.
- Cabana, Darío Xohán (2004): *Antoloxía do Doce Estilo Novo*. Vigo: Editorial Galaxia. Edición bilingüe italiano-galego, en verso rimado, limiar e biografías dos vinte e cinco poetas.
- Cabana, Darío Xohán (2007): *Poetas en Lugo*. Lugo: Concello de Lugo. Concellería de Cultura e Turismo. Escolma, edición, limiar, biografías dos cincuenta e catro poetas incluídos e tradución dos poemas, ben do orixinal castelán pró galego, ben do galego pró castelán, en verso rimado de ser o caso, en edición bilingüe.
- Cabana, Darío Xohán (2011): *Os trobadores de Occitania*. Lugo: Edicións da Curuxa. Edición bilingüe occitano-galego. Escolma, edición, limiar, notas, traducións do occitano clásico (unha tradución auxiliar, literal e interlineal, e unha tradución poética en verso rimado) e biografías dos setenta e oito trobadores.
- Petrarca, Francesco (2012): *Cancioneiro*, seguido das *Rimas dispersas*. Lugo: Edicións da Curuxa. Edición bilingüe italiano-galego, con tradución en verso rimado. Non se trata dunha reedición, senón dunha tradución totalmente nova e diferente da de 1989.
- As floriñas de san Francisco* (2013): Santiago de Compostela: Alvarellos Editora / Xunta de Galicia. Tradución do italiano. Ilustracións de Darío Basso.
- Alighieri, Dante (2014): *A Divina Comedia*. Lugo: Edicións da Curuxa. Edición bilingüe italiano-galego, con tradución en verso rimado. Non se trata dunha reedición, senón dunha tradución totalmente nova e diferente da de 1990.
- Diderot, Denis (2021): *Xácome o fatalista*. Vigo: Galaxia. Tradución e notas.
- Colette (2022): *Claudine na escola*. Vigo: Galaxia. Tradución e notas.