

Reflexións sobre a tradución de María Mariño Carou ao inglés

Kathleen March

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

MARCH, KATHLEEN (2011 [2006]). “Reflexións sobre a tradución de María Mariño Carou ao inglés”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2006, 62-71. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1143>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

MARCH, KATHLEEN (2006). “Reflexións sobre a tradución de María Mariño Carou ao inglés”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2006, 62-71.

* Edición dispoñíbel desde o 31 de agosto de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Reflexións sobre a tradución de María Mariño Carou ao inglés

KATHLEEN MARCH

Universidade de Maine

O primeiro obxectivo deste traballo é presentar unha pequena escolma de poemas publicados por María Mariño Carou no libro *Palabra no tempo*, analizados dende o proceso da súa tradución ao inglés. Para a tradución destes once textos, houbo unha decisión moi consciente de elixir uns dos máis curtos, xa que na poesía de extensión escasa os elementos poéticos adoitan —deben— ser máis concentrados e, polo tanto, van presentar un maior desafío ao seren trasladados a outra lingua. Concretamente, haberá dificultades en descubriremos equivalentes lingüísticos para uns conceptos precisos e moi familiares na lingua de orixe, dificultades que inflúen nas solucións dispoñíbeis ao tradutor.

A historia da tradución, xa se sabe, non é dun grupo só de criterios (Kelly; Torre; Venuti 1995), e non fai falta aquí subliñar que para os textos literarios a tradución literal non é nunca desexábel. Así e todo, no caso do texto que se supón “sinxelo”, porque é breve na súa extensión, cómpre lembrar que a brevidade non equivale a simpleza, como tampouco un contexto non cosmopolita pode chamarse sinxelo por ter unha temática rural. Nos poemas de Mariño Carou, o fondo é sempre o Courel, xeografía e comunidade humana que todos os lectores galegos poden recoñecer aínda que non sexan desta zona de Galicia. E é dentro do marco físico, xeográfico e concretamente courelao onde a escritora coloca outros termos moi coñecidos para calquera galegofalante. Os galegos e os coñecedores de Galicia ben saben que o mundo rural, aínda na actualidade, non deixa de ser referente fundamental para toda a sociedade galega —para a súa historia, para a súa economía, para a súa política e, sobre todo, para a súa identidade cultural e lingüística. O lector galegofalante, por tanto, poderá recrear visualmente o mundo do Courel e saberá que como referente funciona na poesía de Mariño Carou en dous niveis: o físico e mais o conceptual ou intelectual. Non é un mundo perdido nin utópico, xa que en certo modo é un mundo compartido por todos os galegos, cunha complexidade polisémica forxada ao longo de xeracións de emigración, traballo manual e ameazas á lingua. Deste xeito, o Courel é un espazo dentro do cal xorde, desenvólvese e continúa unha loita de resistencia como expresión creativa, igual que

Neste traballo faise unha análise das estratexias lingüísticas e culturais para a tradución ao inglés da poesía de María Mariño Carou. O proceso de tradución e as solucións finais en canto aos termos vinculados á cultura baséanse nas teorías de Lawrence Venuti e outros que elixen crear un texto “estranxeirado” en vez dun texto “domesticado”. Os exemplos dos poemas máis curtos de Mariño Carou consideran tamén as limitacións ou as esixencias que a lonxitude e a concisión poética dan ao tradutor. Polo tanto, a decisión de deixar algunhas palabras en galego na versión inglesa é a consecuencia da decisión de amosar a fidelidade ao orixinal e, ao mesmo tempo, de ofrecer outras formas de representar as complexas orixes galegas dos poemas.

This study addresses linguistic and cultural strategies for the translation of poetry by María Mariño Carou into English. The translation process and ultimate solutions to culture-bound terms are based on theories of Venuti and others who elect to create a foreignized rather than a domesticated text. Examples from Mariño Carou's shorter poems also address the limitations or demands placed on the translator by length and poetic compactness. The decision to leave some Galician words in the final English version is thus the result of the decision to show fidelity to the original while also offering other means for representation of the complex Galician origins of the poems.

acontece con outros lugares nos que aparece unha literatura de resistencia (Harlow).

A complexidade dos textos que aquí comentamos xorde cando o tradutor quere pasalos ao inglés, lingua dunha sociedade que perdeu boa parte dos vencellos coa terra e cos espazos do mundo rural hai xa varias xeracións, polo menos no sentido íntimo ou inmediato. Aínda que o Courel de Mariño Carou é un espazo rural que tivo importancia para Galicia, hai unhas décadas que para o lector típico anglofalante a experiencia íntima co mundo rural forma parte da experiencia do século XIX. Na literatura norteamericana a intimidade ou a contemplación persoal do Courel que fai Mariño Carou pode atopar resonancias en Henry David Thoreau (o seu *Walden* foi publicado en 1854) e en escritores semellantes, é certo. Mais a tradición da literatura paisaxística xa non ten moita presenza en Estados Unidos —á parte de Thoreau, Whitman, ou Frost— agás como tema de excursión temporal, libros de viaxes, de camiñantes ou excursionistas ocasionais modernos. Hoxe en día, a relación coa paisaxe e co mundo rural en Norteamérica obedece moito máis á postura individualista —aínda que sexa de reflexión e procura íntima das “respostas” vitais— ca á contemplación inserida nunha comunidade coma a galega, que ten raíces máis homoxéneas para os residentes. Nunha palabra: o espazo no que vive e escribe Mariño Carou é practicamente descoñecido para o público lector norteamericano como espazo *colectivo*. En xeral, a colectividade que sobrevive aínda hoxe nas poboacións rurais de Europa presenta un desafío ao visitante de Estados Unidos que non a ve nin a percibe intelectualmente. Esta inminencia ou potencial do colectivo, xunto coa multiplicidade experiencial no que se posicionan as voces poéticas como a da escritora courelá, é a condición que nos leva a suxerir certas solucións para a tradución inglesa e para o público lector americano.

72¹

*Crareaba o camiño
entre a huella longa do carro,
pastor pintaba na pena
ruxía a bouza* no gado.*

*The path glowing
along the cart's long furrow
shepherd's image against the hill
the bouza lowing among the cattle.*

Neste poema decidiuse deixar o termo *bouza* sen traducir. Estravís da tres acepcións para *bouza*:

- (1) Terreno cercado en que crescen árbores de varias clases, como piñeiros, castañeiros, carvallos, e por debaixo toxos, uces, matas, etc. (2) Terreno que está a monte. Devesa. Terra inculcanda convertida en matorral e cheia de maleza. (3) Terreno de monte preparado para sementar centeio. (1995: 234)

A xeografía do mundo anglosaxón ou concretamente a xeografía norteamericana xa non coñece estes espazos concretos de cultivo e de vexetación na lingua común. Hai, é certo, unhas grandes extensións de produción que poden ir acompañadas dun espazo reducido, coma unha horta particular. As árbores, cando se atopan en grupos, descríbense como *row* (ringleira) ou *stand* ou *wood(s)* (bosque). Un termo semellante sería *thicket*, que é unha vexetación mesta, “a dense growth of shrubs or underbrush; a copse.”² A definición en inglés non indica a variedade de árbores e de feito poden ser todas as árbores da mesma especie, ao mesmo tempo que *thicket* non fai referencia á posibilidade —pasada ou futura— de cultivo. Un *thicket* máis ben connota unha zona que representa un desafío á persoa que queira entrar nel, e non ten vencellos coa produción agrícola, polo que só parcialmente ocupa o mesmo espazo semántico que *bouza*.

A solución neste caso é, efectivamente, deixar o galego e poñer unha nota que capte en inglés a variedade física e temporal da *bouza* (incluíndo que é un espazo que pode prepararse para o cultivo). O *thicket* normalmente é un espazo que existe á

¹ O número que leva cada poema é o da páxina no que figura na edición da *Obra completa* de María Mariño, edición de Victoria Sanjurjo Fernández, Edicións Xerais, 1994.

² “thicket.” *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, Fourth Edition. Houghton Mifflin Company, 2004. 19 Jun. 2007. <[Dictionary.com](http://dictionary.reference.com/browse/thicket)
<http://dictionary.reference.com/browse/thicket>>.

marxe da produtividade rural e até forma a parte periférica dun bosque. Se se di *small woods* ('bosque pequeno') como achegamento a *bouza*, perdemos en inglés a referencia ás matas ou uces e demais vexetación, xa que *woods* é un termo máis limitado conceptualmente, ademais de referirse a unha agrupación máis ben permanente de árbores. Se non se inclúe a nota ou o termo galego, a conceptualización parcialmente compartida co galego que poidan ter os termos do inglés obrigaría a unha de dúas solucións para o texto traducido: ou empregar un termo inexacto ou empregar un termo que reduza a complexidade da palabra galega. Cando o texto orixinal é curto, o potencial semántico de cada compoñente forma parte da poeticidade e da natureza compacta del. O uso de *bouza* no texto inglés, xa que logo, faille lembrar ao lector anglofalante que non está ante un bosque ou mato do continente norteamericano, e a nota vaille explicar, coa súa complexidade e cantidade de material, que a maior precisión da lingua galega é parte da destilación poética que fai Mariño Carou do seu mundo courelao. O feito de elixirmos a "intraducibilidade" como solución vai dar maior precisión ao texto traducido e evitará a domesticación (Venuti 1995) e a perda de especificidade do texto orixinal galego. Nunha palabra, o non traducir *bouza* é un xesto de fidelidade ou solidariedade co orixinal e, en certo modo, está tamén relacionado co que Venuti (1995) chama o factor 'simpático'³: o decidir traducir unha obra porque a obra ou o seu autor lle resulta simpático ao tradutor. Deixamos o termo galego no texto traducido, entón, porque atopamos simpático e atraente a realidade rural galega e queremos manter a súa natureza, non trasladala a unha paisaxe allea.

73

CRUCEIRO

Entre o cruceiro vou indo e del non sei volver.

Somos terra de cruceiro,
somos coroa esquecida,
somos bágoa doutro peito.*

CRUCEIRO

I go through the cruceiro and can't find my way back.

*We are the land of the cruceiro.
We are the forgotten crown.
We are the tear of another's heart.*

Os libros turísticos adoitan utilizar o termo "stone cross" para traducir *cruceiro*. Moitos estudos ou descrições deles titúlanse *Stone Crosses of Galicia*, de feito. O que ocorre é que "of Galicia" é preciso

para a comprensión do obxecto, xa que 'cruz de pedra' ou "stone cross" sen máis en inglés fai referencia unicamente ás cruces de cemiterio ou ás de interior de igrexa. Tamén sabemos que os estudos ou comentarios en inglés sobre os cruceiros adoitan ter imaxes. A tradición artística, arquitectónica e cultural do cruceiro non ten equivalente na sociedade norteamericana, polo que o tradutor debe manter o termo orixinal cunha nota e, no posíbel, debe incluír unha imaxe dun cruceiro. Todo isto é necesario porque no estilo de Mariño Carou a paisaxe relixiosa galega está poboada de cruceiros e doutros obxectos coma os petos de ánimas, e eles xuntan unha multiplicidade de experiencias. Como obxecto inserido nesa paisaxe, pola súa antigüidade, emprazamento e tradición cultural, relixiosa e estética, pode esixir unha tradución non dunha palabra ou frase senón en forma de nota explicativa. Estravís ofrece a acepción de "cruz grande de pedra erguida nos adros, cemitérios, camiños, etc." (1995: 437) Aínda así, falta a referencia á beleza artística, moitas veces intrincada, deste tipo de cruz, mais polo menos sinala Estravís o espazo no que se atopa, incluíndo os camiños nos que se colocan as "stone crosses".

75

Sempre hai verba que non di e bon alalá que non zoa*.*

*Hai xiro longo en rebelo, mil medidas pra unha soia.
There's always a word that doesn't speak and a good
alalá that doesn't rustle.*

*There's a long swerve that falls short, a thousand
ways to measure just one.*

Xa se sabe que o *alalá* non ten bo equivalente noutras linguas, porque é unha característica cultural enxebre, propia de Galicia, e porque todo termo noutras linguas faría desta música e do canto unha domesticación que enmascaría a verdadeira natureza do costume: quen canta, cando, a quen ou a que, e onde. En Estravís atopamos: "Canto popular galego que se caracteriza pola súa melancolía e languidez" (1995: 61). Calquera termo inglés que escollamos non vai ter a capacidade de captar o significado do *alalá*. Nun poema de extensión limitada, nun verso con paralelismo coma o de Mariño Carou, non se pode empregar unha acumulación de termos na tradución cando o orixinal ten só un, xa que a práctica denominada tradución descritiva é apropiada para a prosa mais non para o verso. Cómpre incluírmos unha nota a rodapé cunha explicación do que é o *alalá* co seu contexto correspondente. A explicación podería indicar que é un canto oral, sen acompañamento musical, que canta unha persoa dentro dun grupo, que se canta nas festividades e que se lle pode cantar a unha

amada ou á natureza. Ningunha destas características son propias dunha canción anglosaxona hoxe en día, agás parcialmente o *serenade* (que se canta rara vez xa). É mais: as connotacións do termo *serenade* son xocosas e, polo tanto, é inaceptábel como solución. En resumo, a información cultural que ten todo lector galego sobre o alalá debe formar parte da versión inglesa. Xa que o valor que ten no lugar de orixe é complexo, non abonda con darlle unha solución xeral como *Galician song* ou ‘canción galega’, porque carecería das características semánticas de ser (a) popular; (b) lánquido ou triste; e (c) emblemático da identidade galega na súa irredutibilidade cultural. *Galician song* é, en realidade, unha frase case que neutra, sen as connotacións que arrodean *alalá* en galego e, xa que logo, preferimos non traducir o termo ao inglés.

Zoar, igual ca o verbo *ruxir*, merece atención non porque posúa a mesma complexidade do concepto ou artefacto cultural que nos presenta o alalá, senón porque na lingua galega estes verbos amosan unha polisemia que non existe en inglés. O resultante multifacetismo poético, concentrado nun verso, fai medrar os referentes que ten cada un dos poucos signos lingüísticos que ten ese verso, e así o texto adquire unha amplitude máis alá das palabras que o compoñen concretamente. Por tanto, nun principio para a solución inglesa cómpre elixirmos entre a acepción forte ou agresiva e a de tenrura ou de carácter máis íntimo. Para o galegofalante, o vento *zoa* mais tamén *zoan* as abellas, polo que o campo semántico é moi amplo. O inglés ten a obriga de empregar verbos moi diferentes no caso do vento e das abellas: o vento ‘blows’ ou ‘howls’ ou quizais ‘whistles’, entre outras posibilidades, mais as abellas non. Elas ‘buzz’ ou ‘hum’. Estes verbos normalmente non son permitidos para o vento en inglés. O tradutor debe escoller entre o apropiado do vento ou o das abellas. Vai ter que sacrificar así a dupla tonalidade ou a simultaneidade referencial do galego que de feito produce o vaivén conceptual, a vibración ou diafanidade de acepcións que entran e saen do verbo, como o fan o vento e mais as abellas. Para o inglés se cadra temos outra possibilidade, que é a de procurar non o equivalente lingüístico senón o calco ou equivalente en termos de efecto no lector⁴. Mantendo as dúas sílabas e o feito de que unha canción (aquí, un *alalá*) pode resoar ou ter eco, escollemos o verbo ‘to echo’: resoar, eocar. *Echo* en inglés ten o elemento semántico da vibración das ondas acústicas, ten certa connotación literaria e mantén a forma bisilábica.

85

¡*Alalá da lonxe eira!*
¡*Ruxir do preto curral!*

*Entre follatos de millos,
entre barbeitos e chans,
entre berros de meniños,
entre ruxir e ruxir
hórreos calan erguidos...
Alalá from the distant eira!
Rustling from the nearby curral!
Among corn husks,
among barbeitos and planted fields,
among the cries of children
among one rustle and another*

hórreos stand, saying nothing...⁵

Este poema, de versos especialmente curtos, presenta un desafío á tradución porque vén ser case unha lista de espazos moi cinguídos á experiencia rural (e visual) galega e que non teñen referente no inglés americano hoxe en día. Chámase esta condición de artefactos culturais dun grupo, rexión ou nación, ‘culture-bound’ (acoutado ou limitado pola zona cultural da súa orixe’) (vid. Kalédaité). A sensibilidade que decida e saiba empregar o tradutor no caso destes artefactos a miúdo simboliza a súa ética, a súa pericia e o seu manexo da arte de traducir.

A *eira* ou *aira* ten unhas funcións moi coñecidas de mallar o millo ou outro gran. O equivalente máis próximo en inglés sería *threshing floor*, e a función —perdida hai moito máis tempo ca en Galicia— era semellante. Trátase dos traballos de separar a palla do cereal para poder moela no muíño. Mais *eira*, ademais de ser unha palabra máis curta ca

³ “Chapter 6 (“Simpatico”) discusses Venuti’s own experience as a translator of the contemporary Italian poet Milo de Angelis, which he uses to explore the notion that the translator should find an author he finds “simpatico,” with whom he can identify. Despite his literary and political affinities with de Angelis, Venuti remains committed to a “strategy of resistancy” premised on what Philip Lewis calls “abusive fidelity.” This involves locating points where the original text resists or “abuses” the norms of its own culture, which can be foregrounded and further intensified in translation.” Steven Rendall, *Comparative Literature*, Fall 1996 http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3612/is_199610/ai_n8756724/pg_2>

⁴ “The persuasive element or passage in a text must be treated vigorously and with some imagination by the translator, since it is intended to rouse feeling, if not action, in his reader”. Newmark (1982:161).

⁵ Ou: “there are *hórreos*, standing in silence”.

*threshing floor*⁶, fai referencia a un espazo ao aire libre, cun chan de pedra e outras edificacións arredor. No pasado o lugar da malla en inglés podía ser un espazo semellante, mais xa non se coñece como pechado e atoparase cun chan doutro material —quizais cemento— coma o que se atopa nun *barn*. Mais o tradutor debe evitar que o lector anglofalante teña diante a imaxe do *barn*, edificio grande e de multiplicidade de funcións, ferramentas e animais; en fin, dunha realidade arquitectónica máis grande, dun material diferente (adoita ser de madeira pintada de vermello), e non un lugar de actividades íntimas ou colectivas. Tampouco hoxe en día coñecen moitos norteamericanos o traballo de mallar o gran, e o pouco coñecemento que teñen está relacionado cunha máquina grande no mesmo lugar da seitura.⁷

Ruxir —como dicíamos— semella en parte a *zoar*, no sentido de que pode ser un son forte, coma o que produce un león ou unha treboada, e ao mesmo tempo pode ser un son leve, como “rumorexar ou susurrar brandamente” (Estravís 1995: 1313). A solución preferida en inglés é a de *rustle*, que tamén reproduce onomatopeicamente a natureza da palabra galega, aínda que perda o duplo potencial significativo de *ruxir* na faceta ‘forte’.

Curral ten o seu equivalente léxico no *corral* do inglés, e de feito o *corral* anglosaxón vén do castelán e da presenza dos españois no ‘novo mundo’. Mais a acepción anglosaxona ten que ver coa vida dos vaqueiros do oeste para moitos anglofalantes e se non é así para todos, o perigo da asociación co que se ve nas películas dos vaqueiros e coas actividades que se levan a cabo neste espazo é grande. Así que, ironicamente, non se pode traducir o orixinal empregando a mesma palabra, por ter ela mudado de significado, xa que o mundo do oeste estadounidense non ten moito que ver co que en galego é o seu referente:

Curral s. m. Especie de patio situado preto ou a carón da casa labrega, descuberto e xeralmente valado, onde se ceiban certos animais domésticos, se gardan os apeiros ou o carro, a leña ou o toxo, etc. Durante o día teñen as galiñas no curral. Descargaron o toxo no curral. **curricáns. m. corricán.**⁸

Precisamente o valado é o que permite ter neste lugar os animais miúdos coma as galiñas, mentres que no *corral* anglosaxón só hai animais grandes —vacas, touros, porcos, ovellas ou cabalos— porque os límites son uns postes de madeira verticais con outros horizontais. E non é lugar de gardar os apeiros do traballo de cultivo, senón de actividades como marcar os animais con ferro, e por enriba non ten teito.

Un *barbeito* é un concepto e un lugar que non ten entrada léxica no inglés, porque nos Estados

Unidos é unha lingua dunha cultura desruralizada e moi mecanizada, cunha paisaxe agrícola na súa meirande parte en terra chá, poucas veces ao pé da estrada, e de grandes extensións. Atopamos, en troques, que en Galicia *barbeito* é:

Terra de labor que se deixa descansar unha tempada sen sementar. Este ano imos botar millo no barbeito do lugar de arriba, porque a terra xa está descansada. CF. poula. 2. Terra de secaño onde se cultiva, segundo as zonas de Galicia, o centeo, trigo, millo e patacas. Ten un barbeito lindando coa estrada. 3. Terreo que está cada ano dedicado a un cultivo diferente. O barbeito este ano está a patacas. 4. Terra de labor abandonada, non cultivada. Agora o barbeito pácenos as vacas. s [Deixar, estar]a barbeito. Sen cultivar, en descanso [terreo]⁹.

A identidade cultural e galega do *barbeito* obriga ao tradutor a rexeitar toda solución na sa propia lingua, incluíndo *field*, *meadow*, *plot*, *garden*, *fallow land* e máis, por non seren estes termos capaces de representar o espazo rural de Galicia. En xeral, notemos, o campo galego coas zonas de cultivo non ten as amplas extensións das terras norteamericanas, onde poucas persoas viven da agricultura sen seren grandes empresarios e produtores de colleitas para a venda. A presenza da palabra *barbeito* marca e subliña esta diferenza fundamental e resulta máis expresiva e poética ca *fields*, por exemplo. É máis, a nota de aclaración pode descubrir o espazo e funcións culturais dos *barbeitos*, de tal maneira que o visual vai resultar e reproducir mellor o efecto nos lectores anglofalantes que a autora quixo crear nos galegofalantes. Crear o mesmo efecto é unha das tarefas consagradas e recoñecidas do tradutor (Benjamin 1923).

Finalmente, o *hórreo* loxicamente é un obxecto cunha xeira de connotacións en galego e ningunha en inglés. Defínese así:

Hórreo s. m. Construcción rural, de forma xeralmente rectangular, feita sobre columnas (pés) e con moitas aberturas nas paredes para facilita-la ventilación, que se utiliza fundamentalmente para garda-lo millo e outros produtos agrícolas. Ó lado da casa temos un hórreo de pedra de seis pés. CF. cabaceira, cabaceiro, cabazo, piorno.¹⁰

Todas as definicións, sinónimos ou traducións do dicionario deixan ao lector anglofalante incapaz de imaxinarse visualmente o que é este obxecto. Non saberá as dimensións, nin os materiais, nin o emprazamento, nin o seu status de estrutura rural protexida pola lei. Non saberá se son frecuentes, se

un terreo ou casa ten moitos ou só un, nin pensará nas causas da súa construción sobre columnas rematadas en tornarratos. Non pode traducirse *hórreo* por *silo*. Aínda que este último teña unha función semellante, todo o demais é distinto. O tradutor debe incluír unha nota extensa sobre a imaxe do hórreo e, no posible, engadir unha imaxe visual del. Solucionar o texto con *granary*, como se adoita facer, non é aconsellábel, xa que esta palabra inglesa pode referirse a unha edificación grande, de produtores comerciais, e non individuais para o sustento familiar. Unha vez máis, o tradutor vese obrigado a navegar entre dous momentos históricos, ademais de dúas culturas, porque o mundo rural galego xa non existe —e dubidamos que algunha vez tivese equivalente— en Norteamérica.

91

Días eran medas, as noites todas cantoras.
Chans* chegaban ós teitos. ¡Todo medraba fóra!*

*Eran os días pequenos, tempo grande a súa obra.
Afogado todo en xordo, medra o meu chan* agora.*

*Days were haystacks, nights were all song.
The ground reached the rooftops. Things outside would
all grow!*

*The days were tiny, their work enormous hours.
Everything drowned in silence, now my earth can grow.*

Neste poema as solucións menos doadas son as de *medas* e *chans*. As *medas* teñen unha forma moi distinta ás dos *haystacks* en inglés, aínda que non se optou por deixar a palabra galega neste caso. Porén, *haystacks* debería ir cunha nota explicando a diferenza, xa que a domesticación do termo implica unha asociación cun espazo de cultivo que non concorda co galego.

O outro elemento deste poema é o do *chan*. Neste caso, o galego pode empregar a mesma palabra para ‘chans chegan ós teitos’ e ‘medra o meu chan’. O inglés resístese a esta solución, e precisa unha palabra como *earth* ou *ground* (queda a posibilidade de escoller outros termos aínda). O que pasa é que en inglés as alternativas máis abstractas son as alternativas tamén máis afastadas da realidade visual courelá, aínda que O Courel como xeografía real dera lugar á poetización do termo ‘chan’ por Mariño Carou. Polo tanto, o *chan* na poeta galega é unha terra concreta, un lugar por onde se camiña, e tamén é símbolo da base vivencial da que parte a voz poética do texto. Faltarán este referente visual e material do Courel para o lector anglofalante e, como resultado, a palabra adquire ou podería

adquirir o significado metafísico ou individual que non parece ter no texto en galego coa súa forte base real e colectiva que subliñamos máis unha vez.

98

*¡Ceo nubro de chover!**
*Sendo a auga tan crara, sendo dona da ollada,
no seu camiño espellada,
¡como negrea, negrea! O seu loito é o meu nacer...*

Sky clouded by rain!

*The water is so clear, it is lady of the gaze,
her path is her mirror,
how black it grows, how black! Its mourning is my
birth.*

Neste poema non é o léxico o punto de desafío senón a sintaxe. ‘Ceo nubro de chover’ require en inglés unha frase pasiva sen verbo —*clouded by*— e establece unha relación causa/efecto que non está tan evidente na imaxe da frase galega cun ceo que simplemente aparece baixo a ollada como escuro pola choiva. Por certo, é esta unha choiva que pode estar caendo, que xa caera ou que estea a piques de comezar, polo que a imaxe ten unha atemporalidade ou ambigüidade temporal. O inglés está obrigado a escoller unha destas posibilidades, e a nosa solución de ‘clouded by rain’ refírese máis a un ceo con choiva no mesmo acto de caer. Lamentablemente, a inminencia ou espera do que vai pasar,

⁶ “A threshing floor is a specially flattened surface made either of rock or beaten earth where the farmer would thresh the grain harvest. The threshing floor was either owned by the entire village or by a single family. It was usually located outside the village in a place exposed to the wind”. http://en.wikipedia.org/wiki/Threshing_floor

⁷ Threshing is the process of beating cereal plants in order to separate the seeds or grains from the straw. Although once done by hand using a flail on a threshing floor, this tiring task is now mostly done by machine. Threshing is one of the tasks a combine harvester performs, along with harvesting the plant and cleaning the grains. <http://en.wikipedia.org/wiki/Threshing>

⁸ <http://www.edu.xunta.es/diccionarios/ListaDefinicion.jsp>

⁹ <http://www.edu.xunta.es/diccionarios/ListaDefinicion.jsp>

¹⁰ <http://www.edu.xunta.es/diccionarios/ListaDefinicion.jsp>

a incógnita do ‘nacemento’ da auga, case desaparece na tradución e o axente, a choiva, pasa a ocupar o primeiro plano tamén. Situala no tempo (o presente) crea unha imaxe máis de acción ca de obxecto ou espazo visualizado no lenzo poético. Por tanto, a imaxe é retratada cunha relación co espectador un tanto diferente ca no texto orixinal.

99

Mestas augas avolve o mar.*
Mestos aires —temporal—.
Mestas terras non se andan.
Mestas voces mesturadas.
¿Por que sempre un bon cantar?

Dreary waters the sea turns them murky
Dreary breezes — storm —.
Dreary earth not for walking.
Dreary voices turn drab.

Why is there always a good song?

Mesto, como adxectivo, no galego orixinal funciona como recurso poético moi coñecido, a anáfora. O que tamén está presente na anáfora de Mariño Carou é a polisemia, xa que o adxectivo repetido ten máis dunha acepción. Estravís (1995: 985) indica que, no uso poético, *mesto* significa ‘que causa tristeza’ e ten sinónimos como ‘lúgubre’, ‘triste’ ou ‘melancólico’. Nunha segunda entrada, *mesto* é equivalente a ‘denso’ ou ‘espeso’. A estrutura anafórica do texto galego crea un xogo conceptual entre o referente emotivo ou psíquico, e o referente de carácter visual ou matérico. O inglés debe elixir unha das acepcións, provocando un empobrecemento lingüístico (termo da teoría da tradución, sinalado por Torre e moitos outros). Ou se cadra se pode falar da perda de matizacións, que para *mesto* son:

mesto adx. 1. Que está constituído por elementos numerosos e moi xuntos entre si. Colléunola noite nunha carballeira moi mesta. SIN. espeso. CF. denso. 2. Moi xunto [con respecto a outros elementos do mesmo conxunto]. Plantaron as patacas moi mestas. SIN. basto. ANT. raro. 3. Que ten os seus constituíntes moi xuntos, que ten moita masa en relación co seu volume [materia, fluído, etc.]. Un fume negro e mesto. Unha néboa mesta impedía a visión. Gústalle as papas moi mestas. SIN. basto, denso, espeso. ANT. raro¹¹.

Con esta ampliación entendemos que *mesto* pode suxerir tamén a multiplicidade, a idea de conxunto, a colectividade. Nunha palabra, estaríamos outra vez diante dun termo vinculado á realidade compartida

da comunidade do Courel. Empeza entón a xurdir o fondo da multiplicidade e o arraigamento nun espazo que en Mariño Carou se manifesta nunha soa voz. Lonxe de ser ironía ou paradoxo, o poema podería inserirse no concepto de nación ou polo menos de unidade cultural que é Galicia. É esta connotación, que vén dada pola polisemia e polas posibilidades da mesma lingua nacional galega, a que fai complexa a tradución.

A solución inglesa para o adxectivo *mesto*, entón, vai ser a decisión de utilizar *thick*, *dense*, *multiple* ou, no sentido ‘poético’, como o indica Estravís, *sad*, *mournful*, *dreary*. Optouse aquí polo último adxectivo por cousa da segunda parte de cada verso que semella referirse a un estado de ánimo non feliz. Pola presenza de *avolve*, *temporal* e *non se andan*, sobre todo, eliximos o aspecto ‘triste’ en vez do referente á ‘materia’. No cuarto verso —*Mestas voces mesturadas*— procurouse a aliteración *dreary/drab*, que reproduce dous sons consonánticos aínda que non silábicos coma no texto orixinal. O texto galego, con *mestas voces mesturadas*, aproveita a aliteración para prolongar o efecto do adxectivo e das súas acepcións, facendo chegar a polisemia até as voces da comunidade. Como compensación (cf. Venuti 1988), e debido á perda desta extensión acústica, decidiuse inserir o verbo ‘turn’ que fora usado no primeiro verso. O verbo reforza a idea dun proceso ou acontecemento. Aínda así, botamos en falta o ‘eco’ de *mesto* como algo *denso* que se atopa en *mestas voces mesturadas* e que non se reproduce en *dreary voices turn drab*.

100

NOITE CAURELÁ

1

*Ládranlle á noite os cas i ela de ben cega o ucedo.**
Tiñe os aires a noite. Nela síntese medo.
A noite téndese ó sono que a aurora espera cedo.

2

A noite foi un cantar dun fiel ben en voz-deserto.
¿Canto choio dil me veo polo eixe do seu verso!*

NIGHT IN THE CAUREL

1

Dogs bark at the night and it gaily blinds the patch of
brambles
Night paints the breezes. It holds fear.
Night reaches toward the dream that daybreak awaits.

2

*Night was a song from something good and faithful
with a desert voice.
What grist I gathered from the mill wheel of its verse!*

A repetición fónica da sílaba *-ce-* en *cegalucedo* é un xogo de carácter aliterativo que o inglés da nosa solución reproduce só en parte coa primeira letra de *blinds/brambles*. Non atopamos no texto traducido a mesma rima final de verso, mais a solución foi procurar a compensación da rima noutras partes dos tres versos. Así temos *breezes, fear, reaches, dream*, mentres que en *daybreak* hai unha volta á combinación *br-* de *brambles* que, á súa vez, se liga co *b-* de *blinds*.

Choio, segundo o dicionario da Real Academia Galega¹², é termo polisémico. Pode ser calquera traballo, un traballo de pouca importancia ou un de valor. Se o *eixe* é interpretado como parte da maquinaria do muíño, podemos empregar ‘grist’ como solución para ‘choio’, e así mantermos o emprazamento rural do poema. Se decidimos manter a ambigüidade dos versos, elixiremos outra solución. O tradutor sempre fai unha lectura do texto orixinal e, neste caso, a lectura preferida é a de non empregar nin a acepción positiva nin a negativa de choio. *Grist* é *fariña*, o produto do muíño, e polo tanto pode verse como resultado positivo, mais tamén pode comunicar con neutralidade a relación co traballo que supón o manexar o muíño despois do labor de cultivar e mallar o gran. É dicir, *grist* e *mill wheel* son unhas equivalencias de tradución¹³ conscientes que eliximos para preservarmos parte das posibilidades do orixinal.

112

*No silencio está o mundo que o peito sinte del.
As cousas todas calan,
escutando del o certo mudo que a nós nos ven.*

*Elas teñen, elas gardan, elas din que de nós son.
E nós temos algo delas, sin saber si é o noso ou non.*

*The world is in the silence that the heart senses is there.
Things say nothing,
listening to the mute certainty that it brings us.*

*They have, they wait, they say they are ours.
And we have something of theirs, uncertain if it's ours
or not.*

‘No silencio está o mundo que o peito sinte del’ é un desafío sintáctico para o tradutor. A versión literal de ‘In the silence is the world that the heart feels of it’ non ten nin poeticidade nin é comprensíbel. O galego orixinal fai un xogo de espazos ou combinacións

sintácticas que é maior do que se decata o lector á primeira vista. O tradutor ao inglés ten que refacer todo e decidir se ‘del’ se refire ao silencio ou ao mundo. A ambigüidade do texto orixinal vén da abertura e da borrosidade do léxico que corresponde á condición ou momento íntimo que está descrito no poema. Xa que logo, no inglés tamén mantivemos a indecisión do referente léxico e en ‘The world is in the silence that the heart senses is there’, tampouco se pode asignar o ‘there’ nin ao *world* nin ao *silence* —exactamente como pasa no orixinal. O único que se podería notar é que *sentir* en galego significa ‘ouvir’, que é un acto de percibir sons. O inglés *to sense* é menos concreto e remítese ao mero feito de decatarse dunha cousa, sexa pola ollada, polo ouvido ou polo tacto. Ao poder incluír o feito de escoitar e tamén reproducir o número de sílabas e algúns sons de *sinte*, optouse polo inglés *senses*.

Finalmente, chegamos ao poema 131 de *Palabra no tempo*. Neste texto de só dous versos atopamos a necesidade de ser moi fieis á intención da autora sen moito espazo para erros nas súas dezaioito palabras:

131

*Ando por un camiño que non vexo o seu sendeiro.
Dou topadas que me firen buscando o meu verdadeiro*.*

*I walk down a trail – its path is invisible to my eyes.
I bump into things that hurt me, looking for what is
truly mine.*

¹¹ <http://www.edu.xunta.es/diccionarios/ListaDefinicion.jsp>

¹² Choio s.m. 1. Traballo ou negocio de pouca importancia. Ten aí un choiño no mercado. 2. Calquera traballo, asunto ou negocio. Por fin conseguiu un bo choio. 3. Cousa beneficiosa e doada de conseguir. É un choio entrar a traballar nesa empresa. Ese traballo xa non é o choio que era. SIN. bicoca. <http://www.edu.xunta.es/diccionarios/BuscaTermo.jsp>

¹³ Segundo Jakob Retsker, “Three categories of correspondence are therefore established in the process of translation: (i) the equivalent, established as the result of either identity of denotation or traditional interlanguage contact; (ii) the variant, or contextual correspondence; (iii) all types of translational transformations. A fundamental distinction exists between the first category and the other two: equivalents operate on the level of ‘langue’, the other two categories on that of ‘parole’”. En Zlateva (1993:20).

Un aspecto importante é o número de sílabas xunto coa rima, aínda que non se falara moito disto por non ser o enfoque deste estudo. Para reproducir o primeiro, recorreuse a unha estrutura lixeiramente diferente co uso do guión. Porén, o guión crea unha minimísima pausa no fluír das palabras, semellante ao que fai o 'que'. Para acadar a rima asonante en *ai* (*eyes/mine*), houbo que eliminar a primeira persoa de *vexo* e substituír polo verbo activo un verbo copulativo (*is*), mais contando coa compensación do adxectivo posesivo *my*. A imprecisión da frase 'o meu verdadeiro' tamén ocasionou un arranxo diferente, sobre todo na decisión de representar 'o' como neutro (*what*) e non como complemento masculino. Xa que logo, este poema e en xeral moitos textos de Mariño Carou non son poemas de amor a un home concreto, polo que cómpre mantermos a imprecisión e o simbolismo ás veces tinguido de metafísica ou espiritualidade. A compacticidade dun poema tan curto esixe unha tradución tamén compacta, non frívola ou fácil, e gardando o máis posíbel as formas, o ton e o ritmo. Por isto tamén, aínda que *ferir* pode ter a tradución de 'wound', a presenza deste verbo no texto inglés daría connotacións excesivamente emocionais ou chocarían co estilo sinxelo do galego. 'Wound' pertence a un rexistro máis esaxerado ou romántico e, por tanto, 'hurt' neutraliza esas connotacións sen perder a experiencia do elemento que é causante da dor.

O balance

Na tradución, unha das polémicas máis interesantes dos últimos vinte anos ten sido a que liderou en parte Lawrence Venuti. Está baseada no obxectivo de non facerlle fácil ao lector o chegar ao texto traducido pola súa lingua e polas súas experiencias culturais (proceso de domesticación), senón de tentar facerlle lembrar sempre ao lector que está diante dun texto non escrito orixinalmente na súa lingua. As solucións ou a norma neste terreo poden variar segundo as linguas e o país. No caso de Finlandia, por exemplo, atopamos que as traducións adoitan ser estranxeirizantes ou domesticadas (Lindfors). O saber compartido ou "shared knowledge" é un factor importante nas decisións do tradutor de domesticar ou estranxeirizar. Se non existe esa base común entre os lectores do texto orixinal e os do texto traducido, o tradutor ten que elixir o grao de fidelidade que vai ter con cada un dos grupos: os do texto orixinal e os do texto traducido. O perigo está en crear un texto excesivamente estranxeirizado que non teña acollida entre os novos lectores. Se ben Venuti lle dá o seu apoio á disidencia e ao non 'deixarlle en paz', como el di, ao lector do texto traducido, tamén advirte que non cómpre crearmos os tradutores un texto exótico e

estereotipado. Velaí o perigo de usar o léxico galego como mero adorno do texto inglés en vez de funcionar como marca dunha diferenza non asumida e non asimilábel polo mundo anglosaxón. No caso da prosa, é máis factíbel a tradución descritiva e por tanto hai maior posibilidade de traducir todo, sen incluír elementos da lingua orixinal. Na poesía, non é admisíbel entre outras razóns polas limitacións do verso. Como no caso da tradución da lingua Shona ao finlandés, o deixar palabras na lingua africana constitúe un empréstito que Newmark (1988) e outros teóricos da tradución admiten e que Venuti (1995) chamaría unha solución máis ética, porque non tenta borrar o orixinal detrás dunha aparencia fácil de comprender (isto é, domesticada) con posíbeis imprecisións ou aproximacións erradas na versión traducida. Está claro que Venuti avoga pola *non colonización* do texto orixinal, especialmente cando a dirección da tradución é dende unha lingua rural, marxinada no contexto global, até unha lingua imperial ou de maior poder político.

Torre (69) menciona tres xeitos de interpretar un signo lingüístico: intralingüístico (reformulación); interlingüístico (a tradución propiamente dita); e intersemiótico ou transmutación (con signos dun sistema non verbal). Se eliximos a solución de non traducir porque somos tradutores disidentes e así non traizoaremos o orixinal, cómpre botarmos man do recurso de transmutación do visual e, no posíbel, acompañar o texto verbal con imaxes. Nunha edición en inglés da poesía de María Mariño Carou, propoñemos que o visual sexa un compoñente fundamental. Non sería adorno nin elemento superfluo ou pintoresco, senón unha estratexia motivada polo feito de que a poesía da escritora galega, cando se traduce ao inglés, se revela máis *pictórica*, baseada no espazo que a arrodaba e que ela captaba nuns xestos ou pinceladas minimalistas, xestos posíbeis precisamente debido a capacidades expresivas da lingua galega e á súa integración coa realidade xeográfica, cultural e comunitaria do Courel.

Traducir a poesía da escritora galega Mariño Carou é o mellor xeito de sentir e de ver o que ela vía e sentía cando escribía. Deixar unhas palabras na lingua de orixe fai homenaxe á orixe e serve de lembranza e advirte aos lectores anglofalantes de que unha parte de Galicia sempre se vai resistir a ser ocupada por outra lingua ■

Referencias bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony** (1993). "Thick Translation". *Translation Studies Reader*. L. Venuti ed. London: Routledge. 417-29.
- Benjamin, Walter** (1923). "The Task of the Translator". *Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti ed. London: Routledge. 2000, 75-85.
- Berman, Antoine** (2000). "Translation and the Trials of the Foreign". *Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti ed. London: Routledge. 284-297.
- Estravís, Isaac Alonso** (1995). *Dicionário da língua galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- Grice, H. P.** (1975). "Logic and conversation". *The Logic of Grammar*. D. Davidson e G. Harmon eds. Encino, CA: Dickenson. 64-75.
- Gutt, Ernst-August** (1991). "Translation as Interlingual Interpretive Use". *Translation and Relevance: Cognition and Context*. E-A Gutt. Oxford: Blackwell.
- Harlow, Barbara** (1987). *Resistance Literature*. London: Routledge.
- Kalédaitė, Violeta e Vilma Asijavičiūtė** (2005). "Translation of Lithuanian Culture-Specific Items Into English." *Kalbotyra* 55 (3): 31-36.
- Kelly, Louis G.** (1979). *The True Interpreter: A History of Theory and Practice in the West*. Oxford: B. Blackwell.
- Koller, Werner** (2004). Untranslatable words –translatable texts? Or, translatable words –untranslatable texts. *Les limites du traduisible*. Antine Fougner Rydning e Wener Koller, eds. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle (= *Forum*, vol. 2, nº 2).
- Ladmiral, J. R.** (1984). "Traduction et psychologie". *La traduction: De la théorie à la didactique* M. Ballard (ed.). Lille: Université de Lille III.
- Lindfors, Anne-Marie** (2001). "Respect or ridicule: Translation strategies and the images of a foreign culture." *Helsinki English Studies*, vol. 1. <http://www.eng.helsinki.fi/hes/Translation/volume1.htm>
- Mariño Carou, María** (1994). *Obra completa*. Victoria Sanjurjo Fernández ed. Vigo: Edicións Xerais.
- Newmark, Peter** (1982). *Approaches to Translation*. NY: Prentice Hall.
- (1988). *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead, England: Prentice Hall.
- Nida, E. A. y Taber, Charles R** (1974). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Pym, Anthony** (1992). *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Retsker, Jakob** (1993). "The theory and practice of translation." En Zlateva (1993). 18-31.
- Riazi, Abdolmehdi** (2005). "The Invisible in Translation: The Role of Text Structure". <http://www.proz.com/translation-articles/articles/282/>
- Torre, Esteban** (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Venuti, Lawrence** (2000). "Introductory comments, 1990s". *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti, ed. London: Routledge. 335-342.
- (1988). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge.
- (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London: Routledge.
- Zlateva, Palma, ed. e tr.** (1993). *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. Londres: Routledge.