

DÚAS VERSIÓNS RUSAS DA CANTIGA DE MEENDIÑO: PROBLEMAS DA RECODIFICACIÓN DO TEXTO ORIXINAL¹

Alexandra Koss
Universidade de Vigo

Ata o de agora publicáronse en ruso dúas versións da cantiga de Meendiño. Unha foi realizada por Mark Samáev en 1975 e publicada en *Poesías españolas en versiones rusas (Ispánskaya poésia v rússkij perevódaj)*, antoloxía bilingüe editada por Serguey Goncharenko (1ª edición que abrangue o período 1792-1976, Moskvá, *Progress*, 1978; 2ª edición, ampliada, 1789-1980, Moskvá, *Ráduga*, 1984)². Outra versión, posterior en varios anos, débese a Anatóly Gueléskul e foi publicada en *Lira Lusitana (Lusitánskaya Lira)*, unha antoloxía unilingüe da poesía portuguesa deitada por Svetlana Piskunova (Moskvá, *Judózhestvennaya literatura*, 1986)³.

Polo momento deixemos á parte o feito, moi significativo por certo, de que a mesma obra, creada por un galego, en idioma galego e de ambiente galego, figure en dúas escolmas, unha dedicada á *poesía española* e outra á *portuguesa*: este feito débese a razóns científica e historicamente explicables. Na iberística rusa a investigación da poesía galaico-portuguesa ten un historial meritorio e unha extensa bibliografía. Actualmente, xa se tenta situar esta cantiga de Meendiño no contexto da poesía galega.

O propósito deste escrito é o de confrontar e avaliar, na medida do factible, as dúas versións rusas da única cantiga de Meendiño, única a título dobre: como único vestixio da súa creatividade e como obra mestra. Para conseguilo téñense de escoller e razoalos criterios que se deben seguir.

Sábese perfectamente que é moi difícil, e mesmo "prácticamente imposi-

1. A versión galega deste artigo é do meu compañeiro Xosé María Gómez Clemente, a quen lle agradezo a axuda prestada.

2. Испанская поэзия в русских переводах. I изд.: 1792 - 1976, Москва, "Прогресс", 1978; II изд.: 1789 - 1980, "Радуга", 1984.

3. Лузитанская Лира. Москва, "Художественная литература", 1986.

ble"⁴ segundo algúns teóricos da traducción, avalia-la bondade dunha versión literaria. Pero no terreo escorregadizo de subxectividade, onde andan tanto o tradutor coma o seu crítico, este último pode, como pouco, defini-la súa actitude. Ímolo facer a partir dunha fórmula de creación recente e de antiga raizame: "a avaliación da traducción debe realizarse sobre a oportunidade do método elixido e sobre a fidelidade que o tradutor gardou sobre o seu propio método"⁵. Mais, ¿como se avalía a oportunidade do método?

Os sistemas valorativos dos críticos da traducción artística abanan entre dous polos opostos: o da correspondencia entre o orixinal e a traducción semella, ás veces, inaceptable para os que insisten en que o labor tradutor debe ser xulgado unicamente polos resultados en canto á súa xusteza co método de traducción. Seméllanos que nin son tan opostos os dous polos, nin tan irreconciliables as posturas, nin, tamén non, tan tallante a única opción: consideramos lícito avalia-lo(s) método(s) a partir da(s) correspondencia(s) e establecer estas a partir das realidades lingüísticas/literarias obxectivas e que se manifesten nun sistema de marcadores axeitado. Os criterios para avalia-la oportunidade do método despréndense deste sistema de marcadores que son: a versión do texto sobre a cal se realizou a traducción, a mensaxe do texto, as súas características individuais e xenéricas dentro dun código poético determinado.

I. Exposición textolóxica

Obra maxistral dunha grande, aínda que descoñecida, personalidade poética, unha das manifestacións estéticas e formais máis importantes do xénero "de amigo" (e mesmo de toda a produción lírica galego-portuguesa).⁶

En ámbalas edicións da antoloxía bilingüe (1978 e 1984) non se achegan referencias bibliográficas sobre textos orixinais: é unha recompilación de carácter divulgativo. Hai que salientar que, nas dúas, a cantiga de Meendiño se presenta como unha creación anónima dentro do apartado "Lírica antiga" (en ruso "Iz drevneispánskoy líriki", 'Obras da lírica antiga española').

Nas súas notas para as dúas edicións, ampliadas para a de 1984 e, como regra, ben documentadas e moi informativas, ó se referir a este apartado, S. Goncharenko, sen embargo, limítase a citar a R. Menéndez-Pidal (os seus coñecidos enunciados sobre os dous idiomas da poesía castelá antiga, galego para as obras líricas e castelán para as épicas). Esta actitude do editor, que,

4. López García, D., *Sobre la imposibilidad de la traducción*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, p. 100.

5. *Ibidem*, p. 95.

6. Tavani, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia, 1986, p. 306.

por outra parte, ten un prestixio sólido e merecido como investigador e traductor, é criticable por dúas razóns: o nome (alcume) de Meendiño figura tanto en ámbolos códices que nos transmiten a súa obra (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e *Cancioneiro da Vaticana*) como tamén nos escritos, xa clásicos, de R. Menéndez-Pidal, que fala do xograr galego en *La poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*⁷.

Tampouco hai razóns válidas para preferi-lo texto que publica S. Goncharenko ó da edición de J. J. Nunes⁸, universalmente aceptado no momento da publicación da primeira edición da antoloxía bilingüe. A dobre repetición do verso **c-c'** no cuarto dístico non está autorizada por ningunha das publicacións científicas válidas⁹.

En *Lira lusitana* a cantiga figura xa como obra de Meendiño, mais a editora S. Piskunova, destacada hispanista e lusitanista rusa, nin na súa introducción (con todo, profunda e panorámica), nin nas súas notas moi coidadas presenta o problema textolóxico, nin indica fontes (¿será a versión de J. J. Nunes?) e tampouco se detén para coloca-la cantiga no contexto literario, histórico e lingüístico. Esta compilación, por suposto, é tamén de orientación divulgativa.

Tanto a edición de S. Goncharenko coma tamén a de S. Piskunova evidencian que, a principios dos anos 80, a Rusia aínda non chegaron noticias sobre a lectura proposta por G. Tavani.

Esta carencia informativa é moi lamentable, porque a pregunta esperanzada e angustiada, ¿*E verá*, que remata o refrán moi aqueladamente, tamén dende o punto de vista fónico polo seu acento agudo, imposibilita definitivamente a lectura unívoca (monosemántica) do texto.

De desbotármolo aspecto textolóxico prodúcese, inevitablemente, un desfasamento entre as investigacións filolóxicas e a praxe da tradución literaria.

II. Criterios estipulados polas leis do xénero literario

Outros criterios imprescindibles para a valorización das dúas versións dedúcense da definición xenérica do texto e das subseguintes caracterizacións estilísticas.

7. Menéndez Pidal, R., *La poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, Espasa Calpe, 1957, p. 162.

8. Nunes, J. J., *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.

9. A favor da súa actitude o editor podería alegar que, á parte do nome (alcume), non se sabe nada sobre este xograr galego e que se chega a supoñer que non fose senón un intérprete de creacións alleas. De tódolos xeitos, seméllanos indispensable salientar que se trata do “caso máis singular de pervivencia dun único texto dunha obra probablemente máis extensa e posiblemente toda de excelente nivel artístico”. (Tavani, op. cit., p. 306).

Xenericamente, a cantiga de Meendiño é unha “mariña” e, como tal, forma parte de “uma vintena de cantigas respeitantes a um ambiente marítimo (mar, ondas, rías, barcas partindo e chegando)”¹⁰. Con isto, non deixa de ser “única no xénero”, segundo X. Alonso Montero¹¹.

Á hora das lecturas iniciais (e de iniciación) para o traductor será de importancia sobranceira a definición xenérica formulada por A. J. Saraiva: “Não se trata, no sentido actual da palavra, de poesia lírica, mais de *um género sincrético primitivo em que se confundem o lírico, o dramático e o narrativo*”¹² (o subliñado é noso).

II.1. Aspectos narrativos da cantiga: a súa transcendencia para o traductor

Para o traductor as dificultades comezan xa á hora das primeiras lecturas encamiñadas a suxerir, no seu maxín, a situación vivencial deseñada polos elementos narrativos da cantiga, os cales semellan coloca-la mensaxe narrativa no ambiente natural dun escenario concreto. Citemos unha vez máis a X. Alonso Montero:

En realidade, ¿que historia escribiu o noso poeta? Nunha primeira lectura un atópase cunha historia de amor na que unha rapaza da ría de Vigo (cecais de Redondela ou de Cesantes, vilas tan próximas á illa de San Simón), salaia a queixa da espera, mentras “as ondas grandes do mar” asedian a súa indefensa persoa. Nunha relectura a historia pode multiplicar os seus significados si o lector percibe determinados elementos (mar, barqueiro, remador) como símbolos, probablemente, símbolos máis incitantes que precisos¹³ (o subliñado é noso).¹⁴

Ós concretismos narrativos denominados no contexto (*ermida de San Simón, altar, ondas grandes do alto mar, o mar maior*), súmase un que está presente no contexto sen que se mencione: presente porque está denotado polos seus posibles axentes referenciais. Ó queixarse a protagonista de non ter nin barqueiro, nin remador e de non saber remar faille supoñer ó lector que hai un barco ó seu alcance, ó seu carón, pero inútil por non saber ela gobernalo.

10. Saraiva, A. J. e O. Lopes, *Historia da literatura portuguesa*. Porto Editora, 10ª ed., p. 58.

11. Alonso Montero, X., *Homenaxe a Meendiño*. Santiago de Compostela, 1982, sen paxinación.

12. Saraiva, A. J., op.cit., p. 52.

13. Alonso Montero, X., op. cit.

14. Lástima que ámbolos editores rusos descoñecesen este escrito ó elabora-las súas publicacións de 1984 e de 1986. O feito deberase á falta de información, bilateral neste caso, porque tamén é mágoa que en Galicia se descoñecese a primeira versión rusa, a de Samáev (1978), superior, manifestamente, á versión publicada que está inzada de erros ortográficos, morfolóxicos e sintácticos, e non chega a alcanza-lo nivel dunha versión poética.

Esta situación vivencial, só aludida ou subentendida, parécenos dun grande dramatismo e de suma importancia para a interpretación do texto porque acusa e reforza o desamparo da protagonista.

II.2. Lecturas subtextuais (polisémicas)

*A preciosa cantiga de Meendiño é unha mostra de valor excepcional na creación simbólica*¹⁵

Á hora das primeiras lecturas sería útil para o traductor a observación de Saraiva: “Este género de cantar apésentásenos geralmente uma situação cujos elementos paisagísticos, muito simples e padronizados, se carregam do simbolismo de velhos ritos paganos”¹⁶. Aínda máis explícito é X. Alonso Montero: “... cando nun texto medieval parece que percibimos, ademais da historia literal, outras historias, ¿por que non ver, nos elementos incitantes (mar, ondas, barqueiro...) casos léxítimos de polisemia?”¹⁷

II.3. Aspectos formais da cantiga

*Nul doute en tout cas que les éléments formels sont porteurs de sens: depuis la composition syntaxique, la structure prosodique, l'organisation phonétique [...] ils construisent un ensemble et font système [...] L'interaction des éléments élabore le sens global; le texte est un tout.*¹⁷

Unha serie de criterios relevantes e rigorosos virá imposta ó traductor pola forma da cantiga. A súa estrutura de paralelismo puro presenta notables dificultades á hora de traducir: só dúas rimas para doce versos alternándose ó longo de toda a composición: cada dístico comeza por repeti-lo verso final do anterior, cambiadas nada máis cás palabras da rima (procedemento de “leixa-pren”); a métrica da cantiga evidencia que é un texto destinado para ser cantado e os seus elementos fónicos reiterativos crean un efecto case máxico.

II. 4. Léxico da cantiga

As dificultades medran ó decatarse o traductor de que o vocabulario de Meendiño, ademais de reiterativo (debido ó proceder do “leixa-pren”), é moi sinxelo (básico): *ermida* (2 veces), *ondas* (3), *mar* (3), *barqueiro* (5), *remador* (2) para os substantivos; para as formas verbais: *sedi-m'*(1), *estando* (1), *son* (1), *cercaron-mi* (2), *sei* (2), *ei* (5), *remar* (2), *morrer* (2).

15. Pozo Garza, Luz. “Martín Codax. As sete cantigas”, *Grial* 96, t. XXV, 1987, p. 151.

16. Saraiva, A. J., e O. Lopes, op. cit. p. 52.

17. Jacquin, D., “Le texte réfléchi: quelques réflexions sur la traduction de la poésie”, en *Le traduction plurielle*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 47.

Esta sinxeleza amósase coma unha pexa máis á hora de o traductor debullar, no seu *thesaurus* persoal, vocábulos axeitados para traslada-lo texto ó seu idioma: ha ter que se someter a un criterio restrictivo rigoroso, xa que ben se sabe, entre “la gent du métier”, que resulta moito máis factible traducir xogos verbais de corte conceptista ou facer alarde de voces de pouca usanza: na poesía a sinxeleza léxica constitúe un mérito supremo e, para o traductor, a suprema dificultade.

II. 5. Refrán: problema dunha alternativa temporal

Un problema máis, e moi especial, de índole lingüística, preséntao o refrán debido á súa estrutura sintáctica: é un xiro absoluto xerundial cun suxeito lóxico pronominal (*eu*) e unha matización adversativa marcada. É unha estrutura concisa e expresiva, non ten equivalencias nin paralelismos entre as estruturas sintácticas rusas e, xa que logo, impóñense, á forza, as tácticas dunha tradución ampliada a base dunha forma verbal persoal. O traductor vese perante un problema opcional: o do tempo verbal que se ha de escoller.

De non tratarse da versión de G. Tavani como texto a partir do cal se leva a cabo a tradución, quer por ignorada, quer por non aceptada, será plausible a opción entre un pretérito e un presente coas matizacións aspectuais inherentes ó verbo ruso.

Esta alternativa equivale a outra, respecto á mensaxe do texto. Se se opta por unha forma verbal en pretérito, a mensaxe da cantiga recodifícase en ruso coma un monólogo dende alén da morte. Se se opta por unha forma en presente, a recodificación presentará un monólogo dunha moza nun perigo mortal, pero o final, o desenlace, queda incerto.

Hai que salientar que Aubrey F. G. Bell, na súa versión de 1920, optou pola forma verbal en pretérito:

*As I waited for my love's coming*¹⁸

Tamén a autora da versión alemana publicada na edición de X. Alonso Montero preferiu o pretérito:

*Ich wartete auf meinem Freund!*¹⁹

18. Bell, A. F. G., *Galicia vista por un inglés*. Vigo, Galaxia, 1994, p. 166.

19. Alonso Montero, X. op. cit.

III. Traducción dos textos de poesía en Rusia: tradicións e servidumes

*Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura.*²⁰

Ó confronta-lo exposto coas servidumes que acepta un traductor-poeta ruso cando realiza o seu labor, hai que ter en conta, e moi presentes, as tradicións e os criterios valorativos en uso en Rusia onde a traducción dos textos literarios sempre se considerou unha arte; e unha arte que supón un alto nivel da formación filolóxica.

O criterio global da máxima fidelidade posible (tanto ó contido coma tamén á forma da obra por traducir) segue sendo moi polémico debido á multitude de interpretacións que ofrece para o concepto da liberdade creativa, e a diversidade das limitacións que supón²¹. Non embargante, segue en pleno vigor que un traductor de poesía ruso debe, por definición, ser poeta e filólogo á vez.

Tampouco está de máis que se traia a colación unha fórmula moi lembrada en Rusia e cuñada, hai máis de século e medio, por un grande poeta romántico e un gran traductor ruso, Vassíly Zhukóvskiy: “o traductor da prosa é un escravo do autor ó que traduce; o da poesía, o seu rival”. Esta aseveración, de corte marcadamente romántico, segue sendo unha pauta moi importante para moitos tradutores de poesía rusos.

Xa consta que non foi nada fácil a empresa que se propuxeron os dous tradutores de Meendiño, Mark Samáev e Anatóly Gueléskul.

Ó tratar de presentar e avalia-las dúas versións rusas terase que recorrer, entre outros procederes da análise contrastiva, a unha táctica bastante polémica: a da retroversión. Non a imos empregar como un dos métodos tradicionais da avaliación, senón como un procedemento puramente auxiliar. Ten o inconveniente de presentar ineludiblemente asperezas e imperfeccións de estilo debidas a que o transvasamento se realice nun nivel meramente informativo; pero, en troques, ofrece a vantaxe de dilucidar algúns aspectos da versión ós lectores que non dominen o idioma en que está realizada.

20. Paz, Octavio, “Traducción: Literatura y literalidad”, en Santoyo, J. C., *Teoría de la traducción*. Universidade Autónoma de Barcelona, 1987, p. 277.

21. Este escrito non acolle a disputa sempiterna sobre as vantaxes e inconvenientes deste enfoque: segundo unha fórmula feliz de Alexandre Pushkin, unha obra de arte debe ser xulgada de acordo coas leis ás que a someteu o seu creador.

IV. Versión de Mark Samáev (creada en 1975, publicada en 1978)

1. Texto orixinal

Sedia m'eu ermida de San Simón a
e cercaronmi as ondas que grandes son; b
 eu atendend'o meu amigo
 eu atendend'o meu amigo.

Estando na ermida ante o altar a'
cercaronmi as ondas grandes do mar; b'
 eu atendend'o meu amigo.

E cercaronmi as ondas que grandes son, b
e non ei barqueiro nen remador, c
 eu atendend'o meu amigo.

E non ei barqueiro nen sei remar, c'
e non ei barqueiro nen sei remar. c'

Non ei barqueiro nen remador, c
e morrer ei, fremosa, no mar maior. d

Non ei barqueiro nen sei remar, c'
e morrer ei, fremosa, no alto mar; d'
 eu atendend'o meu amigo.

2. Versión rusa

Одна я в Сан Симонов пришла скиток,
а волны бушевали у самых ног.
 Я поджидаю друга,
 я поджидаю друга.

У алтаря мне страшно стоять одной,
оттуда за высокой следить волной.
 Я поджидаю друга.

Большие волны катятся без конца,
а лодочника нету, и нет гребца.
 Я поджидаю друга.

Я не сумею сладить с такой волной,
я не сумею сладить с такой волной.

И лодочника нету, и нет гребца,
одной у моря, юной, мне ждать конца.

Я не сумею сладить с такой волной,
одной погибнуть в море мне молодой.
Я поджидаю друга.

Trad. M. Samáev

3. Retroversión galega.

Soa eu vin á ermidiña de San Simón a
e as ondas enfurecíanse a xunta dos meus pés b
 Eu agardo o meu amigo
 Eu agardo o meu amigo.

Teño medo de estar soa ante o altar a'
observar dende aquí unha onda alta b'
 Eu espero o meu amigo.

As grandes ondas seguen un tras doutra a reo
e non hai barqueiro nin remador
 Eu agardo o meu amigo.

Non saberei loitar cunha onda así
Non saberei loitar cunha onda así
 Eu agardo o meu amigo

E non hai barqueiro nin remador
cerca do mar, soa, moza, teño que agarda-la miña fin
 Eu agardo o meu amigo

Non saberei loitar cunha onda así
teño que perecer, soa, no mar, eu, nova.
 Eu agardo o meu amigo

4. Sistema métrico / rítmico.

Dísticos: rimas agudas.

U—UUU—U / U—U—
U—UUU—U / U—U—
UUU—U—U

*On sait que la fidélité à l'original est un leurre et que trop de fidélité risque de mener à l'infidélité. Malgré tout la traduction n'est-elle pas un art fondamentalement reproductif?*²²

O primeiro en trasladar ó ruso a cantiga do xograr galego foi Mark Samáev (1930-1988), hispanista senlleiro e traductor moscovita a quen se lle debe unha longa lista de versións de obras poéticas españolas e latinoamericanas clásicas e modernas.

Deixando á beira dous grandes descoidos informativos (anonimato do texto e ausencia de notas de índole lingüística, literaria e histórica) a primeira vista, primeira e breve, sen cotexar co orixinal, a versión de M. Samáev produce unha impresión moi favorable gracias ós seus méritos poéticos: fluidez rítmica, rimas ben encaixadas e eufónicas, un vocabulario que evoca, para o lector ruso, as connotacións de corte folclórico sen que a cantiga galega resulte, polo tanto, “rusificada” máis da conta. O traductor demostra máis unha vez o seu alto nivel creativo, a súa probada mestría.

Sen embargo, a confrontación da versión co orixinal dá lugar a unhas observacións máis críticas. A lectura paralela das páxinas 50 (texto orixinal) e 51 (versión) da antoloxía evidencia que o traductor outorga para si unha marxe de liberdades excesiva respecto ás leis xenéricas do orixinal, o que trae unhas consecuencias bastante graves.

No 4º dístico, en troques de repetir, consonte o orixinal, o verso c, Mark Samáev introduce un verso da súa propia colleita, de corte narrativo/explicativo e que non ten referencias no texto de Meendiño: *Eu non saberei loitar cunha onda así*.

Esta licencia poética resulta de efecto dobre: modifica o aspecto formal da estrutura xenérica e introduce, no plano narrativo, unha motivación allea ó código significativo xenérico. Sen embargo, este verso é de importancia sobranceira dentro do código do traductor: é o que inicia o dístico derradeiro da versión.

¿El non lle pareceu ó traductor demasiado insistente a repetición dos versos **c-c'**? Sexa como for, a versión de M. Samáev demostra en varias ocasións que o método do traductor tende cara á *diversificación* dos recursos narrativos e léxicos do texto. O vocabulario do traductor é moito máis variado có do autor. Para os versos **b-b'-b** M. Samáev ofrece tres versos rusos case que totalmente distintos: *as ondas enfurecíanse xunto dos pés* da protagonista (**b**), a cal ten medo de *contempla-la onda alta* (**b'**); *as ondas grandes seguen unha tras outra sen parar* (**b**); o texto do xograr medieval resulta recodificado de acordo, máis ben, cos canons dun romanticismo extemporáneo. O traductor recorre á mesma táctica para os versos **d-d'**, os cales, tan expresivos e sinxe-

22. Jacquin, D., op. cit., p. 64.

los no orixinal, alardean de sinonimias innecesarias na versión: *Cerca do mar soa, xuvenil, teño de agarda-la miña fin (d)*, *teño de perecer soa no mar, eu, nova (d')*. Desta maneira a tendencia a diversificar trae consigo, como resultado, verbosidade e falta de precisión, dúas características que, por definición, non poden formar parte dun método aceptable. Ó amplificar e concreta-los elementos léxicos e, por conseguinte, psicolóxicos/narrativos da cantiga, o traductor non respecta unha das caracterizacións máis relevantes do xénero: “una rarefacción extrema de elementos narrativos e descritivos”²³.

“Se suele hablar de un margen de tolerancia para las desviaciones, pero no hay criterios establecidos acerca de las dimensiones del dicho margen”²⁴ Non se trata de xulga-la versión dende a vertente, claramente inaceptable, do literalismo, senón de estrema-lo espacio da liberdade creativa e a marxe de tolerancia das desviacións.

As ampliacións do traductor crean un efecto contraproducente, trasladando un texto medieval a un rexistro actualizado e convencional, tirándolle a súa sinxeleza, única e de único impacto poético, sacrificada a unha variedade bastante fácil e simplista. O método elixido polo traductor orienta a percepción do lector cara a unha sensibilidade típica máis ben do romanticismo ruso do segundo / terceiro decenio do século XIX.

En cambio, M. Samáev ofrece unha solución bastante axeitada para o transvasamento do refrán: a forma verbal persoal –en presente e cun prefixo que lle comunica ó verbo un valor aspectual dunha acción durativa–, posibilita unha lectura, se non a varios niveis do significado da mensaxe, cando menos, a dous niveis de desenlace final posible.

De tódolos xeitos, a versión de M. Samáev ten o mérito de darlle a coñecer ó lector ruso a cantiga do xenial xograr galego e, malia as súas imperfeccións, ten en ruso indiscutibles calidades poéticas.

V. Versión de Anatoly Gueléskul (publicada en 1986)

1. Texto orixinal

Sedia-m'eu na ermida de San Simón a
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
 eu atendend'o meu amigo, b
 eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar, a'
[e] cercaron-mi as ondas grandes do mar;

23. Saraiva, A. J., O. Lopes, op. cit., p. 56.

24. López García, D., op. cit., p. 139.

eu atendend' o meu amigo!	b'
eu atendend' o meu amigo!	
E cercaron-mi as ondas, que grandes son,	b
non ei [i] barquiero, nen remador:	c
eu atendend' o meu amigo!	
eu atendend' o meu amigo!	
E cercaron-mi as ondas do alto mar,	b'
non ei [i] barquiero, nen sei remar:	c'
eu atendend' o meu amigo!	
eu atendend' o meu amigo!	
Non ei i barqueiro, nen remador,	c
morrerei fremosa no mar maior:	d
eu atendend' o meu amigo!	
eu atendend' o meu amigo!	
Non ei [i] barqueiro, nen sei remar,	c'
morrerei fremosa no alto mar;	d'
eu atendend' o meu amigo!	
eu atendend' o meu amigo!	

Edición de José Joaquim Nunes (1926)

2. Versión rusa.

В Симеонов скит я дождалась пути,
 Но волна прилива начала расти,
 А ждала я друга,
 А ждала я друга!

У скитá не милый поспешил ко мне,
 Но волна прилива подошла к стене,
 А ждала я друга,
 А ждала я друга!

Но волна прилива начала расти,
 И ни докричатся, и ни догрести,
 А ждала я друга,
 А ждала я друга!

Но волна прилива подошла к стене.
Ни челна не видно, ни гребца в челне,
А ждала я друга,
А ждала я друга!

И ни докричатся, и не догрести,
И меня, младую, некому спасти.
А ждала я друга,
А ждала я друга!

ни челна не видно, ни гребца в челне,
И меня, младую, не найти на дне.
А ждала я друга,
А ждала я друга!

Trad. A. Gueléskul

3. Retroversión galega.

Aproveitei o momento cando se fixo transitable o camiño á ermida de Simeón

mais a onda de pleamar comezou a crecer
e eu que esperaba o meu amigo
e eu que esperaba o meu amigo

Cerca da ermida non foi o meu amado quen acudiu a min
mais a onda de pleamar chegou ata o muro
e eu que esperaba o meu amigo
e eu que esperaba o meu amigo.

Mais a onda de pleamar comezou a crecer,
nin berrando, nin bogando é posible lograr nada.
E eu que esperaba o meu amigo
e eu que esperaba o meu amigo.

Mais a onda de pleamar chegou ata o muro.
Non se ve nin un barco, nin un remador nun barco.
E eu que esperaba o meu amigo,
e eu que esperaba o meu amigo.

Nin berrando, nin bogando é posible lograr nada
e non hai ninguén que me salve a min, nova.
E eu que esperaba o meu amigo
e eu que esperaba o meu amigo

Non se ve un barco, nin un remador nun barco,
e a min, nova, é imposible que se me descubra no fondo (do mar).
E eu que esperaba o meu amigo
e eu que esperaba o meu amigo.

4. Sistema métrico/rítmico.

Dísticos: rimas agudas.

UU—U—U / UU—U—
UU—U—U / UU—U—
UU— U—U

*Lo que le interesa a quien ha de evaluar unha traducción es, de manera fundamental, analizar el método que ha elegido el traductor.*²⁵

Os méritos poéticos da versión de A. Gueléskul colocan moi alto o listón para quen se anime a aventurarse á difícil empresa dunha nova traducción rusa da cantiga.

Anatoly Gueléskul (1934) é, sen dúbida ningunha, un dos mellores tradutores de poesía rusos. Débense á súa pluma versións xa clásicas de moitas obras de F. García Lorca, A. Machado, J. R. Jiménez, F. Pessoa e un longo etcétera. Os seus dotes de poeta, patentes e potentes, fan que case que todas as súas versións deiten autenticidade e vitalidade.

Estas calidades maniféstanse plenamente na súa versión da cantiga de Meendiño. Lida sen cotexar co orixinal (nomeadamente o da edición de J. J. Nunes) presenta unha textura poética de grande beleza fónica, versificación perfecta, léxico exacto e expresivo, sintaxe precisa e recursos estilísticos de moita eficacia.

A súa lectura da cantiga de Meendiño é explicitamente unívoca: para A. Gueléskul é o monólogo dunha moza afogada, dende o alén da morte, e recodifica a cantiga a partir da súa lectura.

Ó cotexa-la versión co orixinal semella que o traductor segue o ronsel da fórmula románticista de V. Zhukovski, citada arriba: "... o traductor de poesía é rival do poeta a quen traduce". As súas rimas son moi sonoras: *putí-rastí-dogrestí-spastí; ko mne - k stenbé - chelné - na dné*. O seu repertorio léxico é máis rico e variado có do autor (22 semantemas que comportan significados léxicos, contra 13 de Meendiño) ademais de ser moito máis preciso e concreto: recodifica, por exemplo, "as ondas grandes" como "a onda de pleamar", "cercaron-mi" como "a onda de pleamar comezou a crecer" (b) e "a onda de pleamar chegou ata o muro" (b'). Bota man dun proceder estilístico

25. López García, D., op. cit. p. 95.

de grande rendemento expresivo e moi recorrente na poesía do folclore ruso (e, por conseguinte, na poesía de corte folclórico dos románticos rusos do XIX): trátase do paralelismo contrastivo/negativo: “Cerca da ermida non foi o meu amado quen acudiu *cara a min*. / Senón a onda de pleamar que chegou ata o muro”. (versos a'-b').

A sintaxe da versión é, de por si, un logro indiscutible. O traductor recodifica os dous primeiros dísticos en oracións simples persoais con predicados verbais moi dinámicos (versos a-b, a'-b'); nos dous seguintes as estruturas persoais (verso b do terceiro dístico, verbo b' do cuarto) vense alternadas coas estruturas impersoais que merecen unha característica máis detallada. Trátase do xiro impersoal organizado a base dun infinitivo ou dun adverbio, os dous en función de predicado e en forma negativa: unha estrutura sintáctica xenuinamente rusa, moi usada tanto no folclore antigo coma tamén en tódolos rexistros da linguaxe actual, moi concisa, moi cargada de significados, dunha grande potencialidade expresiva e que denota non unha acción, senón un estado que a nega, que subliña a imposibilidade de realizar unha acción: un estatismo absoluto, en oposición ó dinamismo dunha forma verbal persoal. O quinto e o sexto dísticos están recodificados unicamente con estas estruturas, estáticas e desesperadas. O esquema sintáctico da versión resulta impresionante: versos **a-b**, **a'-b'**: dinamismo das formas persoais verbais; versos **b-c**, **b'-c'**: dinamismo-estatismo do desacougo crecente; versos **c-d**, **c'-d'**: estatismo desesperado e irremediable que acusa, acentúa o irreversible do desenlace tráxico que xa non ten ningunha alternativa, é un feito consumado: “E é imposible que se me salve a min, nova (verso d), “E é imposible que a min, nova, se me descubra no fondo /do mar/” (verso d').

Pero este procedemento sintáctico, co seu virtuosismo evidente, non implica elementos que posibiliten unha lectura do texto ruso aproximativa á que ofrece o texto galego: a sinxeleza das súas breves oracións, persoais todas, e cos cambios moi dinámicos dos tempos verbais: pretérito imperfecto (**a**), pretéritos perfectos (**b**, **b'**) xunto ó presente (**b**) o cal, á súa vez, aparece xunto ó futuro nos versos **c-d**, **c'-d'**, contrapóñense ó estatismo do xerundio do refrán; e virtualizan lecturas de intensidade e polisemia sorprendentes (“o movemento ascendente dos seis dísticos paralelísticos traduce o do mar que enche arredor da moza en agarda do seu amigo, e simboliza tamén a coita de amor que está a sulagala”²⁶).

En cambio, a versión de Gueléskul non presenta ningún dinamismo dos tempos verbais: o traductor usa nada máis que o pretérito perfecto (formas persoais dos verbos perfectivos que denotan sempre unha acción acabada).

O refrán da versión de Gueléskul exclúe, dende o principio, outras solucións: “E eu esperaba o meu amigo”. A forma persoal do verbo imperfectivo

26. Tavani, G., op. cit., p. 306.

(que denota unha acción durativa) e a conxunción adversativa (en ruso) e que ten o valor adicional da simultaneidade, contraponen a mensaxe do refrán ó dos dísticos respectivos, rexeitando tódalas posibilidades de salvación.

O enfoque global de Gueléskul goberna as súas tácticas tradutoras e faino explicar e condiciona-lo desenlace tráxico. No segundo dístico fai patentes as súas causas: “Cerca da ermida non foi o meu amado quen acudiu *cara a min* / Senón a onda da pleamar que chegou ata o muro”.

A mensaxe narrativa do verso (a') débese á creatividade do traductor e non ten referencias no orixinal; introduce, de entrada, o tema da culpa irreparable do amigo, tema implícito na cantiga, pero non o único e tamén non o predominante.

En congruencia coa súa lectura e co seu método, o traductor recodifica a imprecisa situación co barco nunha evidencia desesperanzada: “Non se ve nin un barco, nin un remador nun barco” (verso c').

Este verso é o único criticable dende o punto de vista da coherencia do texto ruso, por presentar un exceso innecesario da información: ó non se ver ningún barco é obvio que tampouco se vexa un remador.

En cambio, o verso c' é, en ruso, dunha grande expresividade, aínda que polo seu léxico e pola súa mensaxe ten pouco que ver co verso c (pecado grave contra as leis do “leixa-pren”), trae elementos descritivos sen referencias posibles no orixinal: “Nin remando, nin berrando é imposible lograr nada”. A moza de Meendiño nin berra, nin rema: agarda.

Neste caso A. Gueléskul recorre ó mesmo proceder que o seu antecesor, cunhando un verso que se debe plenamente á súa fantasía creativa, e, curiosamente, para o mesmo dístico.

Hai que salientar que, malia o nivel poético moito máis alto da versión gueleskuliana, esta presenta certos trazos en común coa de M. Samáev respecto do método / métodos empregado (-s): os dous tradutores tenden a variá-lo léxico, a concretalo, a introducir descrições de corte narrativo. Os dous substitúen a autodefinición que se dá a protagonista, “fremosa” por “moza”, aínda que o vocabulario tradicional das cancións folclóricas rusas dispón dunha palabra moito máis en sintonía coa de Meendiño: “пригожая” (palabra que empregará moito A. Gueléskul, pero nas súas versións doutras cancións de amigo). ¿Será que os dous tradutores consideraron o epíteto “fremosa” psicoloxicamente inadecuado en ruso para o tráxico da situación?

Á hora de traduci-la palabra “ermida” os dous tradutores son unánimes en aceptar como equivalencia o vocábulo que ofrecen os dicionarios, *скит*, co sufixo diminutivo na versión de M. Samáev) sen tomar en consideración as súas connotacións marcadamente ortodoxas (no sentido relixioso) salientadas nas entradas respectivas dos dicionarios. É unha solución literal: semella máis idóneo, para o caso, o lexema “часовня” (capela) xustificado ademais, por unha observación de G. Tavani (“Un certo número de cantigas d'amigo caracterízase pola referencia á peregrinaxe (romaría) feita pola pro-

tagonista a un santuario que /.../ máis a miúdo se identifica /.../ cunha das capelas ou capeliñas que estaban e están espalladas polo territorio galego e portugués: Santa Lucía, /.../ San Simión /.../ etc."²⁷

Estas coincidencias, por fortuítas que sexan, evidencian certas afinidades dos métodos da recodificación: os dous tradutores oríentana cara a rexistros / estilos literarios *distintos dos do orixinal*. M. Samáev, de acordo co apartado onde figura a súa versión, tende a acentualos marcadores folclóricos da cantiga, logrando unha reescritura en clave de romanticismo decimonónico. A. Gueléskul, ó cicela-lo seu poema (case perfecto en ruso) sitúa a cantiga dentro do xénero bastante recorrente na poesía folclórica e romántica europea: monólogo dunha moza morta dende o alén da morte. Como regra, trátase dunha vítima dun crime que non tivo sepultura cristiá (un exemplo deste xénero é a célebre balada do grande poeta romántico ruso Mijail Lérmontov (1814-1841) titulada "Un xunco"). Na recodificación de A. Gueléskul a morte da moza protagonista afogada na onda de pleamar e que xace, insepulta, no fondo do mar, débese ó crime do abandono amoroso.

Na súa versión A. Gueléskul logra, sen lugar a dúbidas, un propósito supremo do tradutor de poesía: a perfección formal da súa composición e o intenso da súa vea lírica proporcionanlle ó lector ruso unha información exhaustiva sobre o altísimo nivel poético da obra traducida e prodúcenlle unha forte impresión artística.

Pero, ó mesmo tempo, o tradutor non se mostra disposto a contemporizar co código poético do seu autor, e a súa versión restrinxe o campo semántico do orixinal tirándolle as súas connotacións simbólicas e universalizadoras; e son, precisamente, algunhas particularidades do seu método as que reducen a multiplicidade das lecturas.

VI. A modo de conclusión.

*Ninguna traducción de un solo texto estorba a las otras, todas ellas son necesarias.*²⁸

*Le texte est vu à travers le tempérament, la sensibilité d'un individu qui l'interprète et le reformule. Le poème fécondera les traductions inévitablement plurielles.*²⁹

As lecturas paralelas do orixinal de Meendiño e da versión de A. Gueléskul fan patente un paradoxo de carácter máis ben global: os criterios valorativos que se desprenden do texto por recodificar presentan *certas contradic-*

27. Tavani, G. op. cit., p. 192.

28. López García, D., op. cit., p. 139.

29. Jacquin, D., op. cit., p. 49.

cións respecto dos que se desprenden do texto recodificado a nivel dunha obra de arte. E outro paradoxo máis: estas contradicións débense a unhas razóns inherentes ó proceso da creación. ¿Cantas veces se repetiu que, valéndose da súa lingua como materia prima, un poeta verdadeiro tira un máximo rendemento de tódolos seus elementos constituíntes?

Para que se consiga unha versión poética a nivel artístico lévase a cabo un proceso creativo analizado dunha maneira exhaustiva por Octavio Paz no seu ensaio “Traducción: Literatura y Literalidad”³⁰.

O poeta codifica a súa mensaxe en idioma materno e no seu idiolecto creativo persoal, condicionado este tanto pola individualidade do poeta como tamén pola escola literaria, época, etc.

O traductor, despois de descodifica-la mensaxe como lector - e un lector que dispón dun acervo intelectual e cultural suficiente para unha lectura a fondo-, faina súa e recodifícaa como poeta. “La actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos.”³¹

É obvio que esta recodificación se leva a cabo a partir dun conxunto de elementos proporcionados pola linguaxe nativa³² do traductor e seleccionados polo seu idiolecto creador.

A súa lingua nativa (a lingua fonte) ofrécelle sistemas fónicos, semánticos e estruturais, ineludiblemente distintos dos da lingua de saída (lingua-termo), e, por conseguinte, o seu código poético difire do código do poeta a quen traduce, por dúas razóns, unha de feitura obxectiva (diferencias a nivel lingüístico), outra de feitura subxectiva (diferencias a nivel de códigos creativos respectivos).

Se na correlación diferencias a nivel lingüístico / diferencias a nivel creativo o elemento que predomina e que goberna os criterios selectivos é o código (idiolecto) do poeta-traductor e non do poeta-autor, a recodificación realízase, máis ben, como unha “transposición creativa”³³ libre (unha variante plausible para a traducción do termo alemán “Nachdichtung”, ‘reescritura’ dunha obra poética).

A transposición libre ou “Nachdichtung” podería ser considerada como un subtipo da traducción-recreación, o único de entre os seis tipos de traducción de poesía, o cal E. Etkind considera como verdadeira traducción poética³⁴

30. Véxase a nota 20.

31. Paz, O., op. cit., p. 280.

32. Trátase sempre da traducción directa, salvante algúns casos raros de bilingüismo ou meros exercicios causados pola ignorancia.

33. Termo empregado por Román Jacobson en *Essais de linguistique générale*. París, Les Éditions du Minuit, 1963, p. 86.

34. Etkind, E., *Un art en crise. Essai de la poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L’Age de l’homme, 1982.

(creación paralela, se se prefire o termo de Octavio Paz). Este subtipo responde a dous requisitos formulados por E. Etkind: o pracer estético que produce a súa lectura e a súa coherencia literaria; pero a marxe das desviacións afásta considerablemente da obra orixinal (tratándose das características xenéricas desta, das súas características estilísticas, etc.).

O termo non é peyorativo: moitos “Nachdichtungen” considéranse obras primas da literatura de adopción e vense analizadas e estudiadas polos investigadores das dúas literaturas respectivas. A modo de exemplo citemos “Wandrer's Nachtlid II” de Goethe (“Canción Nocturna dun Vagabundo II”) trasladada ó ruso por M. Lérmontov.

A versión de A. Gueléskul, pola marxe de liberdade creativa que se outorga o poeta-traductor, achégase máis ben á categoría dunha “Nachdichtung” para converterse nunha obra mestra *sui generis*.

A estas alturas preséntase con insistencia un problema máis, o da pluralidade das versións dunha obra literaria de alto porte³⁵.

Son moi poucas as versións, por logradas que sexan, que poidan considerarse definitivas. Despois de publicada a xenial “Nachdichtung” de Lérmontov, ¿cantos poetas-tradutores rusos se aventuraron á tradución do pequeno poema? As dúas edicións da citada antoloxía de S. Goncharenko ofrecen moitos casos da pluralidade das versións. As experiencias dos poetas-tradutores de fala española corroboran esta praxe: como exemplos, citémo-las traducións de “Le cimetière marin” de Paul Valéry (versións de Jorge Guillén, Mariano Brull, Emilio Oribe, Eugenio Florit, Mariano Roldán)³⁶ ou as dos sonetos de Shakespeare (Luís Astrana Marín, Manuel Mujica Láinez, Agustín García Calvo, Fátima Auad e Pablo Mañé Garzón, José Méndez Herrera, J. F. Elvira-Hernández, Carmen Pérez Romero, Carlos Pujol)³⁷.

En resumo, o final do presente escrito queda “aberto” consonte, agardámolo, co exposto; e se o cerra unha versión rusa máis, a súa autora non a considera, nin moito menos, como punto final.

35. O concepto de pluralidade das versións como unha realidade e unha necesidade foi formulado e propugnado en Rusia por Yuri Levin, notorio investigador da teoría da tradución e poeta-traductor de merecido prestixio (San Petersburgo).

36. Véxase Alvar, M., “Sobre el arte de traducir: Jorge Guillén y Paul Valéry”, ABC, 6-IV-1994.

37. Véxase López García, D., op. cit. pp. 99-139.

VII. Versión rusa de A. Koss.

1. Texto orixinal

Sedia-m'eu na ermida de San Simión a
e cercaron-mi as ondas que grandes son b
Eu atendend'ó meu amigu' !E verrá?

Estando na ermida, ant'o altar, a'
cercaron-mi as ondas grandes do mar. b'
Eu (atendend'ó meu amigu' !E verrá?)

E cercaron-mi as ondas que grandes son: b
non ei (i) barqueiro nen remador, c
Eu aten(dend'ó meu amigu' !E verrá?)

E cercaron-mi as ondas do alto mar: b'
non ei (i) barqueiro nen sei remar. c'
Eu atenden(d'ó meu amigu' !E verrá?)

Non ei barqueiro nen remador, c
e morrer ei, fremosa, no mar maior. d

Non ei (i) barqueiro nen sei remar: c'
morrerei eu, fremosa, no alto mar. d'
Eu (atendend'ó meu amigu' !E verrá?)

Edición de G. Tavani (1980)

2. Versión rusa

В часовне Симеона сидела я одна,
и вот пошла с приливом высокая волна.
Я друга жду. Дождусь ли?

Я в алтаре укрылась, нет никого со мной,
вокруг прилив поднялся высокою волной.
Я друга жду. Дождусь ли?

Вокруг пошла с приливом высокая волна,
гresti я не умею, нет проку от челна.
Я друга жду. Дождусь ли?

Вокруг прилив поднялся высокою волной,
гresti я не умею, и нет гребца со мной.
Я друга жду. Дождусь ли?

Грести я не умею, нет проку от челна:
знать, в море мне, пригожей, погибель суждена.
Я друга жду. Дождусь ли?

Грести я не умею, и нет гребца со мной:
знать, в море мне, пригожей, погибнуть под волной.
Я друга жду. Дождусь ли?

Trad. A. Koss

3. Retroversión galega

Na capela de San Simeón estaba sentada eu soa
e velaquí que se levantou, coa pleamar, a onda alta
Espero meu amigo. ¿Verei lograda a miña agarda?

Ante o altar me puxen, non hai ninguén a xunta de min
ó redor de min levantouse a pleamar na onda alta.
Espero meu amigo. ¿Verei lograda a miña agarda?

Ó redor de min levantouse, coa pleamar, a onda alta,
non sei remar, non hai remador comigo
Espero meu amigo. ¿Verei lograda a miña agarda?

Non sei remar, non me serve para nada o barco,
véxome, fermosa, destinada a perecer no mar.
Espero meu amigo. ¿Verei lograda a miña agarda?

Non sei remar, non hai remador comigo,
véxome, fermosa, destinada a perecer no mar, na onda.
Espero meu amigo. ¿Verei lograda a miña agarda?³⁸

38. Á hora de “retroverter” a súa propia versión, a traductora volve decatarse da precariedade do proceder, xa mencionada: o eterno problema, o de describir palabras mediante palabras. Un exemplo: ó remate “¿E verá?” en ruso correspóndenlle dúas palabras: a primeira é a forma persoal do futuro do verbo perfectivo e reflexivo “**ДОЖДУСЬ**” derivado do verbo “**ЖДАТЬ**” (esperar) o cal na forma persoal do presente, figura no primeiro hemistiquio do refrán; o seu derivado perfectivo “**ДОЖДАТЬСЯ**” denota o resultado da acción/estado esperar; o que se traduce pola paráfrase ¿chegarei a logra-la miña agarda? A traducción literal do verbo “vir” é imposible: en ruso os verbos que significan ‘vir’, sempre concretan de que maneira se realiza a acción “**ПРИДТИ**” ‘vir andando’, “**ПРИПЛИТЬ**” ‘vir en barco’, etc. Desta maneira para o caso a solución descrita parécelle á traductora a única factible, o que non exclúe, por suposto, outras solucións.

4. Sistema métrico/rítmico.

Dísticos: rimas agudas.

U—U—U—U/U—UUU—
U—U—U—U/U—UUU—
U—U—/U—U

*Hai tamén un tempo compartido. As rapazas das cantigas fican inscritas nun presente que non cesa. Tempo sen fin, sen desenlace. O poeta parou o tempo no anseio repetido, na estrutura paralelística, na recorrencia confidencial. De aí esta sensación saudosa que transmite.*³⁹

*Un poème élaboré à partir d'une forme fixe va imposer tout naturellement ses lois.*⁴⁰

Para un traductor, o aventurarse na análise da súa propia versión é, de seu, unha tarefa nada fácil e bastante ingrata: no mellor dos casos queda a medio camiño entre a finxida - ¿hipócrita?- humildade dunha autocrítica e a ousadía inxenua dunha autoponderación. Pero sempre se pode tratar de propugnar e razoalos criterios que se desprendan das lecturas interpretativas do texto (aspectos: narrativo, subtextual, connotativo, simbólico), e dos valores formais por gardar (composición, versificación, sistema metafórico, causal léxico).

A versión a partir da cal se fixo a presente tradución é a de Tavani e, ó noso ver, os elementos narrativos do texto posibilitan unha visión coherente da realidade descrita. Dúas formas verbais (“sedia-m” e “estando” dos versos a-a’) sitúan a protagonista nun espazo denominado a tres niveis da determinación: illa de San Simón - ermida do Santo - altar. O ambiente natural e a ameaza que este implica, están, igualmente, concretados: “ondas grandes”, “alta mar”, “mar maior”, poderío do elemento acuático no momento do seu vigor supremo, e, asemade, a simboloxía tradicional das cantigas de amigo. A forma verbal “cercaron-mi” mostra esta ameaza, orientaa cara á protagonista e faina inminente. A protagonista repite catro veces a desesperada constatación de que non ten barqueiro, nin remador, nin sabe remar (os versos c-c’ forman o núcleo significativo), porque as súas escasas forzas non chegan para que se salve sen axuda de alguén.

Neste contexto o refrán, co seu valor dobre (de simultaneidade e adverbativo) adquire, para cada estrofa, connotacións suplementarias condicionadas polos enunciados respectivos dos pareados ós que se pospón, e gradúa a intensidade do desespero / esperanza da protagonista: un estado anímico

39. Pozo Garza, L., op. cit., p. 152.

40. Jacquín, D., op. cit., p. 59.

que se vai intensificando a medida que o perigo se vai facendo máis manifesto co crecer das ondas do mar de fóra e co acusarse máis e máis a situación de abandono, do desamparo, da soidade (¿sen remedio?) que está vivindo a moza.

Agora ben, estes elementos (narración / connotacións) móstranse, verbalmente, mediante un caudal léxico de suprema sinxeleza e de recorrencia cargada de grande expresividade, dentro dunha forma poética rigorosamente estruturada e imperativa na súa estruturación xenericamente condicionada.

Polo tanto, o traductor non se considera autorizado para:

—incorporar ó texto da súa versión elementos narrativos tirados da súa propia imaxinación.

—arrequentar, artificial ou artificiosamente, o vocabulario da cantiga.

—desobedece-las leis impostas á forma poética polo paralelismo e polo proceder de “leixa-pren”.

Estes límites que o traductor lle impuxo, de boa vontade, á súa liberdade poética (pouca de seu) fixéronlle rexeitar moitas solucións e variantes (sistemas métricos, rimas, vocábulos, estruturas sintácticas).

En definitiva, trátase de alcanzar, na versión, a virtualidade dunha “lectura múltiple” (varias lecturas a varios niveis), de graduar e matizar, en sintonía co orixinal, os estados anímicos da protagonista: desamparo-desespero / esperanza; e isto, sen esquecer que se trata dunha voz xenuína e inxenua que chega ata os nosos días, eternamente nova e con azos de vivir, a través de tantos séculos.

