

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

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

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

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

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

### **Situarse en escena**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Aprender o papel**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **En escena**

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

*light's longing* (p.12)

a saudade do día p. 13

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

cabalos engurrados durmindo nos campos mollados (p.11)



*on the hill there is no hay/but rain* (p.44)  
No pico non hai palla/senón choiva p.45

*flat with forks of blue* (p.50)  
angueira con angazos de azul (p.51)

*fabricked and fashioned* (p.86)  
debullados e deliñados (p.87)

*four flower furnace* (p.90)  
catro caravel cadaleito (p.91)

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

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

*writing's "succumb" with great /happiness* (p.17)  
o sucumbir nunha escrita con grande/felicidade (p.18).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

doorway de pedra co postigo aberto (p. 113)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

