

**O OBRADOIRO DE TRADUCIÓN DO QUEEN'S COLLEGE
DA UNIVERSIDADE DE OXFORD
(Á MEMORIA DE MR KNIGHT).**

John Rutherford
Queen's College
john.rutherford@queens.ox.ac.uk

Agora que estou xubilado, o que máis acho de menos dos meus longos anos na Universidade de Oxford é o Obradoiro de Tradución Literaria, unha das experiencias máis ricas da miña vida profesional.

Foi o primeiro obradoiro de tradución que houbo naquela universidade. En 1991, en colaboración coa Xunta de Galicia e, sobre todo, co entón Director Xeral de Política Lingüística, Manuel Regueiro Tenreiro, fundouse no Queen's College o Centro de Estudos Galegos. O Obradoiro orixinouse uns meses despois nunha conversa entre o primeiro lector, Benigno Fernández Salgado (Beni), e máis eu. Necesitabamos buscar maneiras de atraer alumnos para unha lingua minoritaria e, ao parecer, de pouca utilidade práctica, e pensamos que os estudantes británicos atoparían máis atractiva e agradábel a aprendizaxe do galego a través da tradución en grupo ca nas tradicionais clases de gramática, das cales aquela podería ser, polo tanto, un complemento ameno. A primeira sesión celebrouse en abril do 1992.

Para asistir ao Obradoiro non se requiriu dos estudantes ningún coñecemento previo do galego, soamente do castelán ou do portugués, porque non é difícil achegarse ao galego a través de calquera destas linguas. Despois, como se verá, incluso prescindimos deste requisito. Decidimos traballar con relatos curtos contemporáneos, empezando por "Que non quede nada" de Manuel Rivas, publicado na súa colección *Un millón de vacas* (1989). Eliximos este relato para iniciar o labor do Obradoiro porque nos parecía exento de grandes dificultades lingüísticas ou doutro tipo. A práctica revelaría o superficial da nosa apreciación: na tradución literaria o que parece máis sinxelo resulta moitas veces de suma dificultade, e viceversa, aínda que a tradución literaria nunca é fácil. Entregamos aos primeiros alumnos unha tradución castelá feita polo profesor Fernández Salgado xunto co texto galego, para suplir a falta de dicionarios galego-inglés, recomendando aos alumnos que traballasen ata onde

lles fose posíbel co orixinal galego e só recorresen á versión castelá en caso de gran dificultade.

Comezamos a primeira sesión coa sempre necesaria lección previa do texto que se ía traducir. O profesor Fernández Salgado leuno en voz alta, facendo observacións sobre a gramática e pronuncia galegas e dos problemas especiais que o texto presentaba. Despois houbo unha discusión entre todos sobre cuestións xerais, como o rexistro lingüístico do texto de Rivas, e chegamos a decisións provisionais sobre, por exemplo, o uso das contraccións inglesas, que baixan o rexistro. A cada participante asignóuselle un anaco do relato e pedíuselle que nos días seguintes fixese unha tradución provisional na que incluíse diferentes posibilidades para verbas ou frases difíciles ou interesantes. Todas estas traducións xuntáronse para producir un primeiro borrador sobre o que traballar.

Despois, en sesións semanais dunha hora, o grupo estudaba este borrador frase por frase, discutindo polo miúdo as traducións dadas e mais as moitas outras que se lle ían ocorrendo a cadaquén. O profesor Fernández Salgado volvía ler cada pasaxe antes de ser discutida e daba explicacións dos puntos gramaticais ao iren aparecendo. Eu comentaba os problemas da tradución, situándoos no contexto xeral dos principios, métodos e obxectivos da tradución literaria. O Obradoiro resultou ser, efectivamente, unha boa maneira de presentarlles aos estudantes unhas primeiras nocións teóricas. Parece case normal e incluso obrigado entre os tradutores profesionais declarar que a teoría da tradución lles é inútil; pero eu non comparto ese desprezo pola teoría, porque calquera traballador concienciado pensa decontino no que está a facer e nos principios que o informan e, deste xeito, vai desenvolvendo unhas ideas teóricas que gobernan a súa práctica, aínda que non se dea de conta deste proceso interior. Por exemplo, e sobre todo, o tradutor debe atender á cuestión central de toda tradución literaria: ¿domesticar ou estranxeirizar? Ou, dito máis adecuadamente, ¿domesticar totalmente –porque toda tradución é domesticación– ou opor a resistencia que se poida a este proceso, deixando na tradución certo aire estranxeiro, certa estrañeza ou alteridade? Hai quen pensa que o tradutor literario sempre debe escribir unha linguaxe idiomática, normal, fácil de ler; o cal forma parte da idea dominante hoxe en día de que o tradutor debe domesticar sempre. No Obradoiro conviñemos en usar unha linguaxe idiomática cando o autor orixinal o fai; e non cando este, como sucede frecuentemente, sobre todo cos autores máis interesantes, emprega unha linguaxe experimental e innovadora. Nestas circunstancias, o uso dunha linguaxe idiomática e convencional sería toda unha traizón. Un claro exemplo disto é a obra doutro dos autores a quen traducimos, Xosé Luís Méndez Ferrín, un escritor transgresor, e decidimos obrigar á lingua inglesa a facer cousas ás que non está afeita nin disposta a facer, igual que Ferrín fai coa lingua galega. Por exemplo: as oracións moi longas e complexas son moito máis frecuentes no galego de Ferrín ca no inglés contemporáneo, lingua de negocios, de implacábel pragmatismo,

de comunicación clara e directa, de oracións curtas e sinxelas de significado inequívoco. Por iso é unha práctica común entre os tradutores ingleses dividir as oracións longas do texto orixinal e así crear oracións curtas, o cal é outro exemplo de domesticación excesiva. No Obradoiro decidimos que isto é un grave erro, porque destrúe ritmos e trastorna énfases, e que hai que fuxir de fáciles recursos simplificadores coma este. Unha das funcións principais da tradución literaria é a de vigorizar a lingua receptora mediante a introdución de xiros novos, o cal non pode suceder se o tradutor non fai máis que domesticar. O que non fomos quen de lograr foi reproducir a creación na prosa de Ferrín dunha linguaxe literaria non estándar, por ocupar a lingua inglesa unha situación histórica totalmente distinta da galega.

Pareceume importante gardar anonimato en canto á autoría das traducións orixinais realizadas polos estudantes para evitar a competencia entre eles, o choque de egos que impediu que outros obradoiros de tradución funcionasen ben, por sentirse cada participante obrigado polo orgullo a defender a súa versión contra vento e marea. Este problema agrávase moito se hai varias versións das mesmas pasaxes preparadas por diferentes alumnos. Pero nunca foi problema para nós. Ao contrario, foi un gran pracer ver como cada grupo de estudantes ía formando o seu espírito de equipo e de solidariedade. E desta maneira os membros do Obradoiro adquirían a confianza necesaria para revelarse a sí mesmos como autores de cadansúa tradución orixinal e dos seus correspondentes desacertos. Para conseguir que reinase a idea de colaboración, e non a de competencia, foi necesaria unha combinación de tacto e firmeza por parte dos que dirixían o grupo. Intentaron controlar suavemente aos máis locuaces e animar discretamente aos máis tímidos para que perdesen o medo e participasen nas discusións. Deste xeito, os estudantes aparentemente máis frouxos contribuían moitas veces con ideas excelentes. Había que permitir que cadaquén falase o seu e expresase plenamente as súas ideas, pero tamén que se dese de conta de cando certa discusión non ía chegar a ningún sitio, cando estabamos a dar coa cabeza contra a parede; e entón só había unha solución: cortar polo san e deixar o problema para despois, para a relectura final da tradución enteira (cando, moitas veces, axiña se descubría unha boa solución, coma se os cerebros dos participantes estivesen traballando no asunto sen que estes se decatasen do que sucedía dentro deles). De maneira que o noso Obradoiro foi unha democracia, dentro de certos límites. Sempre houbo un ambiente relaxado e de espontaneidade informal: de bo humor, case de festa. E deste xeito foi unha enorme alegría ver, unha e outra vez, que alumnos que nas clases normais de gramática e tradución non abrían a boca nunha hora enteira, se non era para bocexar, no Obradoiro discutían apaixonadamente cal era a palabra máis adecuada en certo contexto. Dezaseis anos de Obradoiro confirmaron a miña convicción de que a alegría non é o contrario da seriedade, senón do aburrimiento.

Creo que foi o ambiente alegre e relaxado o que ceibaba os instintos creativos que todos temos dentro de nós, moitas veces sen sabelo. Porque a expe-

riencia do Obradoiro confirmou tamén que a boa tradución literaria é creativa, dentro dos límites impostos polo texto orixinal. E o ter que traballar dentro de estreitos límites non sufoca a creatividade senón que, ao contrario, a estimula, como demostra, por exemplo, a fecundísima historia do soneto. E tamén nos demos de conta de que non hai que escoller entre tradución fiel e literal, por unha banda, e tradución libre e creativa, por outra, como aseveran moitos. Non. Ás veces o atrevese a traducir literalmente, ata o extremo de traducir palabra por palabra, é tremendamente creativo, porque pode producir un xiro raro, interesante, expresivo na lingua receptora. Foi unha das moitas estratexias coas cales intentamos opor esa importante resistencia á domesticación excesiva.

O Obradoiro era, de feito, como unha escola de perfeccionismo polo sumo coidado que tivemos con todos os detalles e a determinación que compartiamos de escribir as mellores traducións de que eramos capaces. Non nos abundaba con reproducir o sentido xeral do orixinal. Decidimos que o tradutor non ten por que se resignar a ser aquel humilde produtor de reveses de tapices que dixo don Quixote, senón que debe considerarse como un coautor que pode aspirar a escribir mellor có autor orixinal; porque, a diferenza deste, centra todos os seus esforzos na linguaxe. Para isto sempre insistín na importancia de visualizar ou, aínda mellor, revivir aquilo que as verbas do texto orixinal describen, de meterse plenamente dentro do mundo do conto. «Exactamente cales son as accións deste personaxe descritas nesta frase?» preguntaba eu. Alguén se puña de pé para reproducilas, e logo buscábamos as palabras adecuadas para describir esas accións en inglés. Deste xeito todos lembramos a suma importancia de non pasar directamente da palabra galega á palabra inglesa: hai que ir dende a palabra galega ata o mundo evocado por ela e despois á palabra inglesa. Por este motivo, a falta de dicionarios galego-inglés non era unha desvantaxe tan importante como podería parecer, e se cadra foi máis ben unha vantaxe. Porque nos obrigou a empregar o cerebro e a imaxinación en vez de ceder, preguiceiros, ante a tentación de buscar a palabra problemática no dicionario bilingüe. Todos os dicionarios bilingües padecen de graves limitacións. Incluso os mellores non dan nin poden dar definicións, senón aproximacións, suxestións que ás veces son útiles pero que con frecuencia non o son. De cando en vez, recorremos a algún dicionario castelán-inglés ou portugués-inglés, pero fixemos bastante máis uso de dicionarios monolingües e de dicionarios de sinónimos. E así os participantes aprendían que o emprego constante de *Roget's Thesaurus* fomenta a habelencia de pensar en sinónimos, esencial en calquera tradutor literario.

Outro recurso noso para non aceptarmos o denigrante papel de fabricantes de reveses de tapices foi a compensación lingüística. Cada lingua ten os seus puntos fortes e os seus puntos frouxos. Entre os puntos fortes do galego dos que carece o inglés están o agarimoso pronome dativo de solidariedade, os sufixos sempre moi expresivos e a sintaxe flexíbel. A tradución destes recursos ao inglés ten que significar unha perda. Pero temos a compensación dos puntos

fortes do inglés: por exemplo, a tremenda forza semántica dos verbos, moitas veces en combinación con preposicións, que tamén gozan dun estraño dinamismo na lingua inglesa. Nestas áreas, a tradución inglesa dun texto galego pode e debe resultar máis expresiva có orixinal, se o tradutor se mantén sempre alerta ante estas posibilidades. Se queremos dicir en galego que alguén vai pola rúa, non temos moito máis remedio que empregar un verbo como *camiñar* ou *andar* e, se queremos matizar, algunha expresión adverbial: *lentamente*, *con dificultade*, etc. Pero en inglés podemos escoller entre unha enorme lista de verbos que indican de maneira precisa e sintética diferentes maneiras de ‘andar lentamente ou con dificultade’: *to stroll*, *to saunter*, *to shuffle*, *to trudge*, *to traipse*, *to limp*, *to waddle*, *to stagger*, *to toddle*... e moitos máis. Chegou a ser un costume noso non empregar nunca un adverbio ata estar seguros de que non existise un verbo sintético que o expresase todo. A miña «guerra aos adverbios» chegou a ser case lendaria.

Ao principio era unha preocupación para nós que o progreso do Obradoiro fose tan lento. En cada sesión dunha hora revisabamos entre 200 e 300 palabras, ás veces menos, poucas veces máis; e, polo tanto, os textos propostos para traducir tiveron que ser breves. Pero logo concluímos que esta lentitude non importaba en absoluto, que sería unha parvada apurar, porque todos aprendíamos tanto ao mesmo tempo de gozar xuntos. Creo que, ao observar de preto como traballa un tradutor de longa experiencia, os participantes se contaxiaron algo do seu amor ás palabras. Pero o Obradoiro foi tamén toda unha lección de humildade para este tradutor avezado que o dirixía, ao comprobar unha e outra vez que os estudantes –con frecuencia os que lle pareceran os menos dotados– atopaban solucións mellores que as súas.

Unha vez revisado o primeiro borrador, pasabamos á relectura final do texto revisado, proceso de suma importancia para reconsiderar os problemas que non fomos quen de solucionar a primeira vez, e para afrontar os moitos novos problemas que ían aparecendo. Entre unha cousa e outra, esta segunda revisión era ás veces case tan lenta e longa coma a primeira.

Co paso do tempo e dos sucesivos lectores con quen tiven o gran pracer de traballar –Benigno Fernández Salgado, Manolo Puga, Xelís de Toro, Gabriel Rei Doval, María Liñeira– fomos modificando o procedemento orixinal. Deixamos de facer traducións castelás, porque nos decatamos de que non facían falla ningunha: cun bo coñecemento do castelán ou do portugués e con algúns comentarios aclaratorios os estudantes entendían ben o texto galego sen necesidade doutras axudas. E así, ademais, aprendían o galego máis axiña. Tamén decidimos alongar as sesións para que durasen hora e media, porque a hora pasaba moi rapidamente. Durante varios anos só traducimos relatos breves, pero logo pasamos a traducir outros xéneros: ensaio, poesía, teatro breve. Ultimamente eu facía moitas veces as traducións orixinais, para evitar erros básicos no primeiro borrador e a conseguinte perda de tempo en corrixilos.

Acostumabamos estar presentes en cada sesión entre catro e doce persoas; uns oito era o número ideal. Nun obradoiro de tradución son necesarios, polo menos, dous ou tres falantes nativos da lingua receptora, e un trimestre non acadamos ese número de estudantes. Para suplir a falta o profesor Fernández Salgado convenceu ao seu amigo e profesor de inglés Mr Knight (que en paz descanse) para que se unise ao grupo, e eu ao meu amigo, tamén profesor de inglés, David Longrigg. Estes dous homes foron en adiante participantes acérrimos. Ningún deles sabía galego nin portugués nin español, pero o que ao principio parecía ser unha grave desvantaxe resultou ser, paradoxalmente, un beneficio importante, porque non estaban suxeitos á interferencia que afecta a todo traductor, por moito que intente evitala. Unha e outra vez identificaron, co seu fino sentido estilístico, problemas invisíbeis para os demais, por esa incesante e inevitábel interferencia da lingua orixinal. A súa foi unha contribución imprescindíbel.

Organizamos visitas ao Obradoiro de varios dos autores traducidos, entre eles Rivas e Ferrín, gran privilexio e aliciente para os alumnos, algúns dos cales chegaron a facer teses de licenciatura sobre aspectos da obra do autor a quen axudaran a traducir, con entrevista e todo. Tamén, publicamos todas as nosas traducións, outro grande estímulo e ilusión para os estudantes. A versión inglesa daquel conto de Rivas con que iniciamos a nosa traxectoria, mais a doutro do mesmo autor, «Un millón de vacas», viron a luz no primeiro número da revista *Donaire*, da Consellería de Educación da Embaixada de España no Reino Unido (setembro do 1993). Logo, por encargo de John Barnie, director da revista cultural galesa *Planet*, traducimos o conto «Eles», de Méndez Ferrín; e gustou tanto aos lectores da revista que Barnie nos pediu que preparásemos unha escolma de contos do mesmo autor, publicada por Planet Books no ano 1996 baixo o título *“Them” and Other Stories*. Un sub-grupo do Obradoiro, formado por Kirsty Hooper, Isabel Mancebo Portela, Craig Patterson e Manolo Puga traduciu *Cousas*, de Castelao: *Things*, tamén editado por Planet Books, en 2001. E a antoloxía de 24 contos contemporáneos que nos levou doce anos preparar acaba por fin de publicarse baixo o título *From the Beginning of the Sea* (Foreign Demand, 2008). Neste libro hai contos de Marilar Aleixandre, Xurxo Borrazás, Uxía Casal, Luisa Castro, Cid Cabido, Marina Mayoral, Miguel-Anxo Murado, Gonzalo Navaza, Xavier Queipo, Manuel Rivas, Suso de Toro e Xelis de Toro.

De maneira que o profesor Fernández Salgado e mais eu ideamos o Obradoiro como ferramenta pedagóxica, pero tamén xerou traducións de moita calidade. Non podía ser doutro xeito, traballando intensamente e en harmonía tantas persoas de diferentes idades, sexos, intereses, coñecementos, sensibilidades e vivencias. Para min, o Obradoiro era como unha orquestra de cámara, un contorno estimulante e íntimo en que cada un se vía animado a desenvolver os seus talentos especiais e así contribuír ao éxito do conxunto. Pero abundan os ataques contra a tradución comunal: sempre se mirou con certo receo,

alegándose que só pode producir versións insulsas e carentes de personalidade, polos continuos compromisos necesarios nesta maneira de traballar. O Obradoiro convenceume de que nada disto é certo. Hai que rexeitar a noción de que o traballo no eido das Humanidades sempre ten que ser realizado por individuos illados. Unha orquestra, dirixida con xeito, pode ter tanta personalidade e ofrecer unha interpretación tan conmovedora como calquera solista. Isto confirmao, espero, unha das nosas derradeiras traducións, a do poema «O gato da tasca mariñeira», de Bernardino Graña, Xunto co texto orixinal galego, reproduce o primeiro borrador (A) e a tradución final (B).

Está claro que na tradución da poesía –aínda máis ca na da prosa– é de suma importancia o ritmo. O primeiro borrador, sendo unha tradución literal, carece dos ritmos do poema orixinal, no que 27 dos 41 versos son hendecasilabos; e ademais hai tres heptasilabos e tres alexandrinos. Os demais versos son irregulares e case todos son máis longos, cun gran predominio destes ao final do poema, que termina, non obstante, co verso máis curto de todos. Xulgamos que era impensábel reproducir esta estrutura rítmica na nosa tradución, porque crea unha fermosa tensión entre, por unha banda, a humildade da escena descrita e da linguaxe empregada e, por outra, as connotacións nobres daqueles ritmos tradicionais da poesía culta ibérica. Dignifican esta escena da vida cotiá do pobo galego, ata que chegamos aos derradeiros sete versos, cando o punto de vista pasa («e ve que...») dende o narrador ao gato, e tal dignificación se interrompe e se desintegra. Acostuma dicirse que na tradución de poesía hai que elixir entre ser fiel á forma e selo ao fondo, entre facer unha tradución semanticamente exacta pero carente de forma poética e facer unha versión métrica que será necesariamente moi libre. Os do Obradoiro non quixemos aceptar tal limitación, e con certas correccións e discretas manipulacións do primeiro borrador conseguimos reproducir aqueles ritmos sen falsear o contido do poema de Graña. Convertemos os hendecasilabos en pentámetros iámbicos, que na tradición inglesa teñen as mesmas connotacións augustas. A falta de rima no poema orixinal facilitou este aspecto formal do noso labor.

Cando o tradutor domesticador atopa no texto orixinal referencias a cousas que son exclusivas a aquela cultura, como neste poema *chorizo*, *taza* e *mil pesetas*, acostuma buscar equivalencias, cousas parecidas que teñan a mesma función e que sexan propias da cultura receptora, que neste caso serían *sausage*, *glass* e *five pounds*. Nós rexeitamos tal domesticación sempre que podemos, mantendo a verba galega se nos parecía que o lector inglés a comprendería. O *chorizo* castelán xa entrou como préstamo na lingua inglesa, co cal o *chorizo* galego non ofrece dificultades de comprensión. O caso de *taza* é diferente e máis complicado, e discutímollo longamente. Decidimos deixar a palabra galega a pesar de que o lector inglés non saberá exactamente qué obxecto representa. Fixemos isto porque *glass* sería unha domesticación excesiva, e *cup* só fai pensar nas cuncas de té, dando unha visión indesexablemente cómica da escena; mentres que o contexto deixa claro polo menos que a *taza* é un obxecto

propio da cultura galega para beber viño. A tradución de *mil pesetas* como *a thousand-pesetas note* non era viábel por razóns métricas, e *banknote* non é unha domesticación. senón máis ben unha substitución neutra.

Entre outros problemas interesantes, merecen mención os diminutivos (*anaquiño, orelliña, calandiño*, na tradución dos cales houbo as inevitábeis perdas, aínda que *morsel* é unha palabra bonita); a necesidade da visualización imaxinativa para traducir o título ao darse de conta de que esta tasca ten que estar preto dun peirao, feito que non se descobre buscando *marinero* nun dicionario bilingüe; e o uso das contraccións inglesas só na parte final, a parte que corresponde á visión do gato presentada en versos longos e irregulares. Non lembro discusión ningunha sobre este último detalle, así que ben puido ser resultado dun acto inconsciente, pero paréceme que funciona ben.

<p>O gato da tasca mariñeira</p> <p>Aquí non hai silencio porque hai homes falan os homes falan aquí non pasa o vento esa fantasma os homes falan falan e fórmase outro vento outro rebumbio unha fantasma feita de fume este fumar sen tino estas palabras e pasa un suave gato que é da casa.</p> <p>Beben viño coñac berran discuten contan chistes mascan un pouco de xamón tal vez chourizo o gato ulisca cheira mira agarda vai á cociña vense ao mostrador quixera un anaquiño de boa carne un chisco de tenrura algún queixo unha migalla.</p> <p>Aquí non hai vagadas nin roncallos non se ven os cabezos nin as praias o taberneiro bole saúda cobra serve fala cambea mil pesetas chama á muller a berros e contesta ao teléfono ás chamadas e os homes berran moito cheos de ira e rin e danse a man e nada pasa.</p>	<p>O gato calandiño ergue as orellas tan maino tan suavísimo sen gana cruza por entre as pernas entre as botas altas botas de caucho contra as augas co seu rabo arriquichado e duro e tan en calma e aquí non hai silencio que hai vinte homes e están ben lonxe os mares que arrebatan.</p> <p>Se acaso o gato mira os ollos do home guicha en suspenso escoita en paz agacha unha orelliña aguda e indiferente lambe teimudo e calmo unha das patas e se acaso durmiña e abre un ollo e ve que os homes beben fuman discuten moito non se cansan de ensaladilla callos mexilóns anchoas e viño e viño e viño tinto e branco en tantas tazas e esgarran cospen entran saen empuxan brindan cantan e a radio está acendida e óese música e o gato pasa indemne comprendendo ten costume son os homes non se espanta.</p>
---	---

(A) The cat in the bar by the sea

Here there is/there's no silence because/for there
are men
they talk the men they talk
here the wind that ghost does not/doesn't pass
by
the men they talk they talk
and another wind is formed another commotion
a ghost made of smoke
this senseless/stupid smoking these words
and a smooth cat that belongs to the house
passes by.

They drink wine brandy
shout/yell/scream argue tell jokes chew
a little ham maybe chourizo
the cat sniffs smells watches waits
goes to the kitchen comes to the bar would like
a small piece of good meat a bit
of tenderness some cheese a crumb.

Here there are no waves or rollers
the sandbanks and the beaches cannot be seen
the landlord rushes greets charges serves talks
changes a thousand-peseta note yells out to his
wife
and replies to the phone calls
and the men shout a lot full of anger
and laugh and shake hands and nothing happens.

The cat silently pricks up its ears
so tame so very smooth without interest
[it] passes/crosses between the legs between the
boots
long/knee-high waterproof rubber boots with
its tail
alert and hard and so calm
and here is no silence for there are twenty men
and the seas that snatch away are far distant.

If the cat happens to look at the man's eyes
it spies/peeps in suspense listens in silence
lowers
a pointed and indifferent little ear
licks persistent and calm one of its legs
and if perhaps it slumbers and opens an eye
and sees that the men drink smoke argue a lot
don't tire
of potato salad tripe mussels anchovies
and wine and wine and wine red and white in so
many cups
and hawk spit come in go out push toast sing
and the radio's on and music's heard
and the cat gets by unscathed understanding he's
used to it they're [the] men
it isn't scared.

(B) The cat in the harbour bar

In here there is no silence there are men
they talk the men they talk
in here the wind that phantom does not blow
the men they talk they talk
another wind is made another row
a phantom that is formed of all this smoke
of all this crazy smoking all these words
and a smooth house-cat wanders here and there.

They drink their wine their brandy
they shout they argue they tell jokes they chew
a slice of ham or maybe of chourizo
the house-cat sniffs the air smells watches waits
it goes off to the kitchen comes back to the bar
fancies
a morsel of good meat a little bit
of tenderness some cheese or just a crumb.

In here there are no waves there are no rollers
sandbanks and beaches nowhere to be seen
the landlord rushes greets takes money pours
drink chats
changes a banknote yells out to his wife
picks up the phone replying to the calls
and the men shout and shout in all their anger
and then laugh and shake hands nothing bad
happens.

Without a sound the cat pricks up its ears
so tame so very smooth indifferent
it strolls between the legs between the boots
big rubber boots of sailors to keep the water out
its tail is raised and hard and still as still
here is no silence here are twenty men
the seas that snatch and steal are far away.

Perhaps the cat looks man full in the face
it peeps in peace it hears in silence folds
down an acute uninterested ear
it licks a leg with calm tenacity
and if it dozes opening an eye
and sees that the men drink smoke argue
endlessly don't tire
of Russian salad tripe mussels anchovies
and wine and wine and wine red and white in
so many tazas
and hawk spit come in go out push shove drink
toasts sing
and the radio's on and music's blaring out
and the cat strolls round unscathed it
understands it's used to it they're men
it isn't scared.

