

A PRAGMÁTICA E A TRADUCIÓN DE POESÍA¹ POETRY TRANSLATION AND PRAGMATICS

Marta Dahlgren

Universidade de Vigo (xubilada)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9539-0931>
dahlgren@uvigo.es

[Recibido 09/03/22; aceptado 27/04/22]

Resumo

Este capítulo trata a pragmática da tradución de poesía, principalmente na avaliación de elementos pragmáticos presentes en traducións publicadas. Recuperamos os exemplos de edicións de editoriais de prestixio nas que se lle concedeu protagonismo á persoa tradutora ou de revistas de tradución literaria. Na maioría dos casos, a persoa tradutora dispuxo dun espazo no que explicar o porqué da súa solución, e a avaliación ten a súa base na comparación entre o propósito manifesto da tradución e o grao no que este se cumpre.

O apartado segundo deste artigo trata cuestións relacionadas co proceso de tradución co fin de determinar ata que punto se ten en consideración a pragmática na tradución literaria. En tradución, cando se trata de transmitir unha interpretación como a intrínseca ao orixinal, acostuma falarse do “espírito” ou a “esencia poética” dunha obra literaria. Isto garda relación coa intención da autoría, mais tanto na crítica dun orixinal como nunha tradución esta é especialmente difícil de determinar. Por este motivo, a persoa tradutora terá que centrarse no texto e no que pode esculcar da autoría do texto orixinal (TO) e mais das circunstancias da súa creación. Se quen realiza a tradución declara as súas intencións nun prólogo ou dalgún outro modo, terá tamén que aceptar que o seu labor poderá ser sometido a avaliacións e a críticas do mesmo xeito que as autorías de obras literarias adoitan aceptar —e mesmo agradecer— unha crítica literaria rigorosa. É certo que se pode abordar a tradución dunha obra literaria en particular de diferentes formas e que non existe unha única forma “correcta” de traducir, mais isto non significa que non sexa lícito comentar a súa execución. A crítica tradutiva contemporánea non se centra tanto en analizar cuestións de gusto, senón en pescudar se a persoa tradutora logrou transmitir a súa intención manifesta. As publicacións aquí comentadas presentan orixinal e tradución en páxinas opostas coa intención de que a persoa lectora poida comparalas. Nos casos nos que non aparece o orixinal (e este adoita ser o caso no que a tradución foi realizada por unha figura recoñecida en poesía), engadíronse indicacións sobre onde localizalo.

Cando se afirma que a poesía traducida debería crear o mesmo efecto no público meta ca no da obra orixinal, faise referencia a que a tradución debería transmitirle ao

¹ Tradución de Carla Míguez Bóveda de «Poetry Translation and Pragmatics», de Marta Dahlgren, publicado en Tipton e Desilla (eds.) *The Routledge Handbook of Translation and Pragmatics* (2019, pp. 239-256).

lectorado toda a información explícita e implícita presente na obra orixinal. A persoa lectora debería ser quen de descodificar ambos textos de forma análoga e seguindo un proceso similar, como postula a Teoría da Relevancia.

Palabras clave

Tradución de poesía, pragmática, equivalencia, avaliación de poesía traducida

Abstract

This chapter deals with pragmatics in poetry translation, mainly in the evaluation of pragmatic elements in published poetry translations. The examples have been taken from editions by acknowledged publishing houses where the translator has been given prominence and from journals dedicated to literary translation. In most of these cases, the translators have been given the opportunity to explain the rationale for the translation, and the evaluation is based on the comparison between the translators' expressed aims and the degree to which they have managed to fulfil them.

Section 2 of this chapter also deals with process-related issues, with a view to ascertaining the extent to which pragmatics is taken into account in translating literature. Translators, when attempting to communicate the same interpretation as the one intended in the original, often speak about “the spirit” or “the poetic essence” of a literary work. This has to do with authorial intention, but both in the criticism of an original, and in translation, authorial intention is extremely difficult to pin down, so the translator will have to concentrate on the text, and what can be learnt about the ST poet and the circumstances of creation. If the translators have made their intentions clear in forewords or otherwise, they should also accept that their work might be evaluated and criticised, just as authors of originals habitually accept—and even welcome—serious literary criticism. It is true that the translation of a specific literary work can be approached in many ways and that there is no single “correct” way of translating, but this does not mean that it is not legitimate to comment on the way it has been carried out. Contemporary translation criticism is not so much about discussing matters of taste, but about finding out whether the translators' avowed aims have been achieved. The publications commented on here present the original and the version facing each other on a double page, supposedly in order to allow the reader to compare them. When the original is not present—and this has been the case when the translators are acknowledged poets—there is often an indication as to where the originals can be found.

When it is claimed that poetry in translation should create the same effect in the target reader and in the reader of the ST, this means that the translation should convey to the readers all the explicit information and all the implicit information that is present in the original. The reader should be able to perform a similar decoding of both texts and, as advocated in Relevance Theory, at a similar processing cost.

Keywords

Poetry translation, pragmatics, equivalence, evaluation of translated poetry

1. Que é a poesía

Existe a opinión xeneralizada de que a poesía é diferente doutros tipos de literatura, inclusive da prosa poética. De ser isto certo, debería ser posible detectar elementos exclusivos da poesía que non están presentes en ningún outro tipo de discurso. Polo xeral, obsérvanse as seguintes características:

- a poesía presenta unha división en liñas peculiar, así como algún tipo de patrón lingüístico regular que depende do ritmo. Segundo a métrica que posúan, os poemas presentan un patrón de rima diferente;
- nos poemas as ideas están “comprimidas” e as expresións redundantes son case inexistentes, polo que resulta moi complexo ou mesmo imposible resumilos;
- na poesía emprégase “linguaxe poética”, isto é, a densidade de tropos (metáfora, metonimia, contrasentido, hipérbole etc.) é máis alta ca noutros xéneros literarios;
- os poemas conteñen linguaxe emotiva;
- na poesía a connotación e a asociación son aspectos de vital importancia.

Se esculcamos os devanditos elementos, poderemos evidenciar rapidamente que a única característica exclusiva da poesía é a súa peculiar división en liñas. O ritmo, que pode ser silábico como nas linguas romances, ou acentual, como nas linguas xermánicas, é importante en todos os xéneros e cobra especial relevancia na poesía. Na poesía acostumaba estar presente un patrón de rima específico, como podería ser o obrigado nun soneto, mais na poesía contemporánea emprégase raras veces, en especial a rima consonante. A falta de redundancia é unha cuestión gradual, xa que os poemas poden ser tanto moi explicativos como sumamente densos. Os poemas poden contar unha historia ou ser descritivos, en cuxo caso poderanse resumir. Na prosa informativa, na que se inclúen os artigos científicos e a prensa, empréganse tamén tropos, en especial símiles (comparacións), metáforas e metonimias. É difícil pensar en algo completamente libre de metáforas, como demostraron Lakoff e Johnson (1980) e quen seguiu a súa liña de investigación. Algunhas investigacións recentes no ámbito da cognición probaron que os seres humanos non dividimos as nosas actividades entre as relacionadas coa razón e as relacionadas coa emoción, inclusive a linguaxe. Existe unha serie de obras de relevancia tanto en semántica cognitiva como en lingüística cognitiva (Turner & Fauconnier, 1995; Ruiz de Mendoza, 1997) e tradución (Tabakowska, 1993; Tsur, 2002). Canto aos elementos pragmáticos da connotación e da asociación, estes están presentes en todos os xéneros pero cobran unha gran importancia en poesía e son fundamentais na creación de inferencia e de implicatura.

Malia que é difícil determinar os elementos exclusivos da poesía, os poemas recoñécense practicamente a primeira vista polo simple feito de estar editados como tal. Son por iso obras de arte claramente recoñecibles. Segundo as definicións máis recentes da literariedade desde o punto de vista da pragmática, que tratan de separar o que comunmente se denomina “discurso literario” do aspecto pragmático-cognitivo deste tipo de discurso, a poesía é “discurso expresivo” dado que existe unha intención expresivo-informativa. Toolan (2017, p. 13) fala sobre o texto poético como condutor dunha presunción do seu propio “imaxinario ou ‘ficcionalidade’”. Desde o meu punto de vista, o importante

é que tanto autoría como lectorado recoñezan estes trazos. Longhitano (2014) afirma que un texto non se clasifica como poético ou literario só segundo a presenza ou frecuencia dun determinado recurso lingüístico ou estilístico, senón pola intención que a autoría ten de produci-lo. «Prima facie», di Longhitano:

cognitive effects derived in expressive discourse interpretation seem to have three distinctive characteristics. First, they vary dramatically from one interpreter to another, and even for the same interpreter in different moments: the content of the propositional information derived is thus inherently vague and unpredictable, depending on the integration, in the context of interpretation, of personal, idiosyncratic information that is not represented as mutually accessible –not even in principle– and is subjectively relevant only for the interpreter (2014, p. 188).

Este punto de vista do discurso poético explica claramente por que a poesía normalmente necesita máis dunha lectura e por que o que normalmente se denomina “significado” pode ser tan impreciso.

2. A tradución de poesía: cuestións relativas ao proceso

Resulta especialmente difícil vivir da tradución de poesía, mais existen profesionais que se dedican a ela. As encargas encoméndanas editoriais, editoras de xornais de tradución ou persoas que organizan recitais de poesía. Gran parte destas persoas que traducen publicou tamén poesía de seu na lingua meta e, por tanto, confire parte do seu prestixio ao texto meta (TM). Con todo, a maior parte da poesía traducida do mercado está autopublicada, publicada en páxinas web ou é parte de publicacións académicas sobre a tradución de poesía. Venuti (2011) afirma que as traducións de poesía están encomendadas principalmente por editoras pequenas ou universitarias e son, por tanto, “marxinais” e “efémeras”. Estes factores aumentan as probabilidades de que se fomenten “estratexias experimentais” (Venuti, 2011, p. 127).

Nun estudo empírico sobre como os profesionais da tradución abordan a complexa tarefa que supón a tradución de textos poéticos, Jones (2011) elabora unha listaxe de elementos similar á exposta no apartado primeiro deste capítulo. Deste estudo, que inclúe entrevistas a profesionais da tradución e as súas reflexións sobre os protocolos de verbalización do pensamento, queda claro cales son os elementos que causan a maior parte dos problemas que podemos atopar. Resulta evidente que as persoas que participaron no estudo consideran «recrear a semántica e outros aspectos do significado» como unha prioridade (Jones, 2011, p. 184), mais dedican moito tempo a tratar de transferir «unha linguaxe condensada e hermética, na que as referencias ao mundo real non son claras» (2011, p. 186). Jones coida tamén que no caso de «tradutores [profesionais] só existen transformacións creativas cando se demostra que as estratexias de recreación total non son viables» (2011, p. 180). Isto inclúe coidar de forma especial a transferencia do ritmo e da rima. O estudo de Jones é descritivo, e non prescritivo, como moitos outros estudos anteriores (entre os que destacan Lefevre, 1975 e De Beaugrande, 1978), e está orientado ao proceso, mais tamén dá unha idea de como podería ser o produto deste proceso. Entre o grupo de profesionais que estudou Jones, só un deles escribe poesía na lingua meta. Neste caso as diferenzas no enfoque da tarefa non son especialmente perceptibles. Porén, é frecuente que as persoas profesionais que tamén escriben poesía na

súa lingua nai tomen unha serie de liberdades co TO para producir o que consideran un poema “por dereito propio”. Este foi o caso da tradución de poesía chinesa de Pound e da tradución dos sonetos de Shakespeare ao español do mexicano Octavio Paz. Tamén hai exemplos de autorías que traducen poesía na que incluíron tanto da súa propia idiosincrasia que o resultado non é unha tradución, senón unha mestura de mímese e de recreación. Este é o caso da eloxiada versión da poeta española Nuria Amat (2004) dunha selección de poemas de Emily Dickinson e a recente selección da poeta sueca Ann Jäderlund (2012), analizadas máis adiante.

A tradución de poesía, na que hai que escoller en cada poema entre acadar a equivalencia no significado ou a mímese na forma, é especialmente atafegante. Cando se lle dá énfase ao significado semántico terá que haber cambios na forma, dado que a rima só pode manterse a costa de cambios no significado do TO. Un exemplo de tradución condicionada pola rima é a versión de Max Knight do poema “sen sentido” *Das ästhetische Wiesel* [The aesthetic weasel (A donicela estética²)] do escritor alemán Christian Morgenstern (1871-1914):

Ein Wiesel
 [A weasel (Unha donicela)]
 Sass auf einem Kiesel
 [sat on a pebble (sentaba nun coio)]
 Inmitten Bachgeriesel
 [in the middle of a gurgling brook (no medio dun regato gurgullante)]

Knight tradúceo³ como *A weasel/perched on an easel/within a patch of teasel* (www.alb-neckar-schwarzwald.de). Mantense a representación do animal, mais o “regato gurgullante”, que no orixinal é unha representación dun fenómeno da natureza, desaparece. Así e todo, resulta posible ofrecer unha solución máis fiel á natureza se mudamos o animal, como por exemplo en *A rook/sat on a rock/in a gurgling brook*⁴. A segunda rima é parcial, pero está compensada pola aliteración. Porén, dado que na segunda estrofa o poema indica que o animal senta no regato unicamente para manter a rima, se a tradución non ten en conta este factor, pérdese toda intención.

Canto ao ritmo, este dependerá maiormente do padrón acentual da lingua en cuestión. Se este padrón difire no par de linguas da tradución, quen realice a encomenda precisará dun gran enxeño para mantelo. Nas poesías analizadas na parte experimental deste artigo, a métrica iámbica dos poemas escritos en inglés supuxo un desafío considerable en case todas as versións. O ritmo resulta fundamental no TO e debería facerse un esforzo para manter a súa musicalidade —ou a falta desta— no TM. O ritmo determina a cadencia do discurso expresivo; se un poema semella ou soa diferente ao orixinal, terá que ver máis cos padróns acentuais e coas pausas que coa escolla de determinadas equivalencias léxicas. É por isto que o poema debería lerse en voz alta tanto

² Tradución a partir da versión en inglés de Dahlgren [N. da T.].

³ De seguir a súa estratexia, en galego traduciríamos, por exemplo «Unha donicela/sentada nunha cancela/contempla unha doncela» [N. da T.].

⁴ En galego podería trasladarse, por exemplo, como «Un borracho/senta nun penacho/no medio dun gurgullante regacho». Na liña do que propón Dahlgren, mudamos o animal por unha persoa para manter a rima [N. da T.].

na súa versión orixinal como na traducida antes de publicar a versión final. O ritmo e o padrón de sons son parte da prosodia, unha propiedade presente en todos os xéneros (véxase Tsur, 1992).

Entre profesionais da tradución de poesía resulta habitual aclarar no prólogo ou no epílogo cal é o obxectivo da súa versión, mais estas autopercepcións sobre os resultados acadados non sempre corresponden co que estas traducións realmente ofrecen. Moitas veces afirman traducir o que denominan “espírito do poema”. O académico español José Siles, engade que este espírito pode estar terxiversado se o labor tradutivo se realiza “con paixón” (Siles, 2006, p. 9). Logo, que é “o espírito do poema”, con frecuencia tamén denominado “a esencia poética”, “o inefable” ou “o que se le entre liñas”? Se a poesía contén elementos que non se poden representar, é dicir, unha especie de esencia extralingüística que se move libremente e que non depende de ningún dos elementos presentes no TO, cabería deducirmos que a poesía é intraducible. Porén, existen traducións de poesía ben logradas. O espírito pode ser un elemento extralingüístico, pero depende en última instancia dos elementos intralingüísticos para xurdir. Pode que non se chegue a mencionar a pragmática, pero dado que trata sobre o chamado “espírito” podería ser de utilidade que quen traduza profesionalmente aprenda como funciona.

O espírito do poema é resultado da inferencia máis ca da explicación. No canto de ler entre liñas, o que facemos cando lemos poesía é recrear as imaxes da súa autoría na nosa mente. Un só elemento léxico pode orixinar unha imaxe, pero esta dependerá de todo o discurso para poder ser recreada na súa totalidade; é dicir, as imaxes están motivadas polo contexto. Este tipo de inferencia, con base no imaxinario e nas emocións, non se estudou en profundidade na pragmática, pero si no campo da lingüística cognitiva, como xa avanzamos, especialmente en publicacións sobre a metáfora e a metonimia. Este artigo non trata sobre os tropos, pero si contén unha breve exposición sobre a relación entre imaxes e inferencia.

3. Pragmática e poesía: cuestións relativas ao produto

Mira Ariel, na súa obra *Defining Pragmatics* (2010), tenta diferenciar entre gramática —que inclúe sintaxe, semántica e fonética e fonoloxía— e pragmática a partir de elementos relacionados co código, a diferenza dos elementos baseados na inferencia (Ariel, 2010). En traballos anteriores (Dahlgren, 2005, p. 1082) argumentei que a gramática inclúe a pragmática, mais rectifico esta afirmación para dicir que tanto a sintaxe como a semántica e a fonética comportan efectos pragmáticos. Os elementos suprasegmentais, como a acentuación, o acento e a cadencia tamén poden ser analizados como pragmáticos. O código e a inferencia traballan man a man en todos os xéneros, mais esta relación resulta máis evidente no discurso expresivo. A pragmática é útil na análise de poesía traducida, como exporemos a seguir.

3.1. Relevancia

Orixinalmente, o concepto relevancia tiña como obxectivo explicar que é o que ocorre na interacción entre falante e oíntes. Esta presupón a presenza dun “estímulo patente” pola banda da persoa falante que é o suficientemente relevante como para que a oínte o procese.

En poesía, non se pode dar por descontado a existencia de intención informativa (véxanse Gutt, 1991, e Lecercle, 1999) e sempre se require dun maior esforzo á hora de procesar a información. A Teoría da Relevancia postula que o lectorado sempre está na busca de relevancia, trátase de texto poético ou de calquera outro tipo. Algúns efectos contextuais poden ser máis accesibles e, por tanto, recibir máis atención ca outros, o que as convirte en claves na busca do significado. Se eliminamos estas pistas na tradución, aumentaremos o custo de procesamento. Na lectura de poesía, tanto no TO como no TM, pode suceder que o lectorado cese na busca de consistencia sintáctica ou léxica para centrarse nos elementos fonéticos e fonolóxicos, principalmente no ritmo e nos elementos que fan que o poema “soe ben”.

Gutt (1991), referíndose á tradución e á relevancia, insiste nisto e argumenta que a diferenza entre información implícita e información que non se expresa (simplemente ausente) pode depender da intención da persoa falante para transmitila. Como indicamos máis arriba, cando o público non ten acceso á intención da persoa que comunica, non hai forma de diferencialas. Ademais, un poema orixinal pode conter elementos compartidos entre a autoría e o seu lectorado aos que o público do TM non ten acceso ou que están presentes a cambio dun gran custo de procesamento. Procesar, cando traducimos cara a outra cultura, pode incluír indagar sobre as circunstancias da autoría e coñecer de boa man o seu traballo. Cando en tradución se empregan a paráfrase, a explicación, estratexias despoetizadoras e a banalización, o poema pode resultar máis sinxelo de comprender, pero fará que desaparezan os efectos poéticos causados polo que na pragmática se chama implicatura feble. Se pola contra se engaden o que normalmente denominamos elementos “poéticos”, a miúdo pertencentes á tradición da lingua meta, o custo de procesamento podería aumentar. As traducións relevantes deberían, por tanto, ser tan próximas ao TO como for posible en todos os niveis: fonético, semántico e pragmático. Os exemplos de traducións que presentan unha sintaxe diverxente son escasos en textos non literarios, pero podemos atopalos na prosa poética e na poesía. Tamén é habitual atopalos no intento de quen traduce de marcar a existencia desta sintaxe diverxente no orixinal (véxase 4.4).

3.2. Denotación, connotación, asociación, inferencia e implicatura

Denotación é un termo que en pragmática se emprega en conexión coa referencia. Relaciónase co que na filosofía da linguaxe se denomina “expresións de referencia”, “proposicións expresadas” ou “o explícito”. “O implícito” dun texto non é o contrario “do explícito”, senón que consiste en elementos que se poden inferir do explícito. Os termos “inferencia” e “implicatura” xa foron definidos en pragmática, pero non é habitual empregalos nos estudos literarios. Pola contra, en lingüística non é habitual mencionar as connotacións e as asociacións. Porén, nun artigo do *Journal of Pragmatics* de 2007, Keith Allan brinda unha definición: «The connotations of a language expression are pragmatic effects that arise from encyclopedic knowledge about its denotation (or reference) and also from experiences, beliefs, and prejudices about the contexts in which the expression is typically used» (Allan, 2007, p. 1047). Geoffrey Leech refírese aos textos literarios como contedores de elementos connotativos empregados para un efecto deliberado. Leech (1969, p. 41) afirma que o “significado connotativo” é:

[...] this power of a word, sentence, etc. to conjure up the typical context of its occurrence. But this is not the whole explanation of “connotation” for this term is used not only of the

associations which go with the use of the linguistic item itself, but also of the association of what it refers to. If, for instance, night, blood, ghost, thunder, are said to have “sinister connotations”, it is surely because this suggestive quality belongs to the things themselves [...] rather than just to the words. The sinister aura would be felt (no doubt more powerfully) in pictorial or auditory representations of these things, just as much as it is in the words denoting them. In my opinion, linguistics can say nothing about this latter kind of associativity, which is nevertheless of undeniable importance in poetry.

Leech engade que as connotacións son “difusas e indeterminadas” e que «[t]his is the area of subjective interpretation par excellence; a person’s reaction to a word, emotive and otherwise, depends to a great extent on that person’s individual experience of the thing or quality referred to» (Leech, 1969, p. 216).

Dorothy Kenny, teórica da tradución, apunta diferentes tipos de equivalencia tradutiva, entre as que inclúe a “equivalencia connotativa”, que implica que «as palabras da lingua orixe e da lingua meta producen unha asociación igual ou similar na mente dunha persoa falante nativa de ambas as linguas» (Kenny, 1998, pp. 77-78). A existencia deste tipo de equivalencia presuporía unha forma estable e aceptada pola comunidade de falantes de outorgar significados connotativos. Esta “equivalencia connotativa” é, en realidade, moi problemática. Se as connotacións teñen a súa base nas comunidades de falantes e están determinadas pola cultura, non se pode dar por sentado que as devanditas connotacións poidan transmitirse a outras comunidades.

Leech e Kenny non establecen unha diferenza clara entre connotación e asociación, senón que ben as empregan indistintamente ou ben afirman que as connotacións son un tipo de asociación. Segundo Allan (1991, 2007), é difícil diferenciar os significados connotativos que dependen da connotación predominante dunha comunidade concreta dos significados afectivos individuais. A efectos da análise, podería resultar de utilidade separalos: toda palabra ten un certo número de asociacións, que deberían ser as mesmas para todas as persoas falantes competentes dunha lingua, dado que están determinadas pola cultura e a sociedade. Así, “morte” estaría asociada, por exemplo, á idade avanzada, enfermidade e loito. As connotacións, pola outra banda, son elementos de significado engadido que non se poden dar por descontado nin dentro dunha mesma lingua. Son difusas, indeterminadas e dependentes dunha interpretación subxectiva, da reacción dunha persoa a unha palabra, frecuentemente emotiva. Así pois, “morte” porta unha serie de significados connotativos motivados por experiencias persoais, como por exemplo as emocións que sentiron ante o leito de morte dun ser querido, e que non son compartidas nin tan sequera entre falantes dunha mesma lingua. Disto deducimos que en tradución teremos acceso ás asociacións da autoría do TO, pero rara vez ás súas connotacións.

Tanto asociacións como connotacións gardan similitude coa noción pragmática de inferencia. Coinciden en que fundamentalmente teñen a súa base na linguaxe e en que son, en termos de Grice (1975), “calculables”. Isto significa que todas as persoas falantes competentes dunha lingua son quen de descifrar a que se refire o elemento lingüístico. A inferencia é tamén “invalidable”, isto é, que os elementos que aparecen máis adiante no texto poden contribuír a un cambio no significado. As inferencias poden ser debilitadas ou reforzadas polo discurso que as arrodea. A connotación diferénciase da inferencia

principalmente polo seu alcance: a connotación é subxectiva, ilimitada e garda relación coas emocións. O que desencadea unha connotación para unha persoa pode non motivar reacción ningunha noutra. Por tanto, é practicamente imposible que as persoas oíntes ou lectoras teñan acceso ás posibles connotacións que unha palabra ten para quen fala ou escribe, salvo que se estableza o que Sperber e Wilson (1995, p. 598) denominan *mutual cognitive environment*, “ambiente cognitivo compartido”, mais este caso dáse rara vez en poesía.

Na fala as inferencias poden perderse e recuperarse, mentres que na ficción a autoría ten que crear un ambiente apropiado e un diálogo natural. Cando falamos, como cando escribimos, sucede adoito que non expresamos o que queremos dicir con claridade; quen está do outro lado extrae certas conclusións do que dicimos e estas non sempre son as que tiñamos a intención de transmitir. A inferencia é un elemento predominante en todo discurso humano. Porén, no discurso expresivo e en especial na poesía pode que o público lector non sexa quen de determinar o significado ou incluso pode que a autoría non tivese a intención de deixar claro o que quere dicir. Dado que a inferencia é tamén invalidable, pódese establecer unha noción determinada unicamente para reconsiderala e invalidala máis adiante. Pola contra, cando a presenza de expresións posteriores reforza a inferencia, créase unha sucesión inferencial, á que nos poderíamos referir como “implicatura”.

As circunstancias nas que dicimos algo e aquilo que as persoas partícipes teñen en común (coñecemento enciclopédico, circunstancias, ambiente en común), son importantes para determinar o significado. En ocasións, a persoa falante non quere que a audiencia comprenda a mensaxe por completo e fai o que se denomina *flouting of conversational maxims* ou “desacato das máximas da conversa” (establecidas por Grice, 1991: dicir a verdade, non falar de menos nin de mais, ser relevante e manter a orde). O que Grice denomina “implicaturas de conversa” aparecen cando non se acatan as devanditas máximas. A marca distintiva do xénero poético é o desacato das máximas, xa que non se aplica o que en filosofía da linguaxe se denomina semántica da verdade: fálase de menos e a información pode dispoñerse nunha orde confusa. Como observaremos máis adiante, a máxima da relevancia é frecuente obxecto de violación.

4. Exemplos prácticos

4.1. A relevancia

O concepto de relevancia é máis útil se consideramos a macroestrutura dun poema, ou sexa, un poema na súa totalidade. A relevancia será o impacto xeral do poema, que tamén poderíamos considerar como o seu significado. Tamén se pode apelar á noción de relevancia para comprender que ocorreu nunha tradución na que se cambiaron ou eliminaron causantes de inferencia, o que impide a creación de imaxes. O concepto de esquema da imaxe (EI) de Lakoff xa se empregou na análise literaria de poemas en lingua inglesa. Considérase que as obras literarias conteñen unha imaxe mestra sobre a que se crea unha serie de expresións relacionadas (Freeman, 2000). Estes elementos gardan similitude cos causantes de inferencia, xa que non son unicamente as palabras as que motivan unha inferencia, tamén a motivan as imaxes evocadas por certas expresións,

especialmente por aquelas metonímicas e metafóricas. Se non se pode recuperar unha imaxe, obstaculizarase moito a interpretación do poema.

Un bo exemplo deste caso é o poema de Emily Dickinson «Because I could not stop for death/He kindly stopped for me» (Franklin, 1998, p. 492, n.º 479) no que “a Morte”, que viaxa nunha carruaxe coa persoa poética, toma características que normalmente non se asocian a ese nome. No orixinal, a Morte preséntase como un cortés pretendente que, acompañado por unha *chaperone* (a Inmortalidade), leva á persoa poética a dar unha volta. En castelán, como en galego, os substantivos teñen xénero gramatical e morte é unha palabra feminina, o que xera grandes problemas na interpretación. Nuria Amat, que presenta as súas versións como *Amor infiel. Emily Dickinson por Nuria Amat*, traduciu *death* como “hombre-muerte”, o que remite á imaxe medieval da Morte representado como un esqueleto cunha fouce, que non é compatible coa Morte como un cortés pretendente.

Na súa avaliación dunha versión portuguesa traducida por Krähenbühl publicada en 1956 que comeza con:

Fazer convite á morte eu non podía

George Monteiro (2008, p. 106) observou que o feito de que o substantivo «morte» sexa feminino resulta desastroso na tradución e chega a insinuar que a tradución incita unha metáfora homosexual. Outra tradución cara ao portugués de Paolo Vizioli (citada en Monteiro, 2008, p. 107) muda *A Morte* por *O Morrer*, o que Monteiro cualifica de oportuno:

*Não podendo esperar pelo morrer,
De me esperar teve a bondade:
Levava na carruagem a nós dois
E mais a Inmortalidade.*

Porén, este infinitivo, que en inglés podería traducirse como *the act of dying*, é difícil de personificar e prodúcese un cambio nas asociacións. Ademais, a sintaxe desta estrofa resulta problemática dado que o suxeito aparece na segunda liña enclítico ao verbo *teve*, que inclúe o pronome persoal de terceira persoa singular. Este pronome non fai alusión a ningún substantivo. A carruaxe transporta cando menos a unha persoa de xénero masculino, xa que *dois* é a forma plural masculina. Isto provoca a incómoda impresión de que *o morrer* é quen “agarda” tanto pola “Morte” como pola persoa poética. Disto non podemos inferir quen conduce a carruaxe.

Dadas as complicacións que provocan as asociacións relacionadas coa palabra “morte” neste poema, unha simple paráfrase, como a que propón a académica española Margarita Ardanaz (Dickinson, 2000, p. 257) podería ser mellor opción:

*Porque a la Muerte yo esperar no pude –
Ella por mí esperó amablemente –
La carroza albergaba a Nosotros⁵ tan sólo –*

⁵ Ao revisar a tradución deste capítulo con Marta Dahlgren, a autora fai a achega que segue sobre a proposta de Ardanaz: neste momento doume de conta do uso nesta tradución do pronome *Nosotros*, que

Y a la Inmortalidad.

Case todas as traducións cara ao español ás que tiven acceso empregan *la Muerte* e reforzan o xénero mediante o uso do pronome *ella*, malia que en castelán non sería preciso; o verso podería ser *por mí esperó amablemente*. Pero é aínda máis problemática a tradución de *stop for* co significado na primeira liña de “facer unha pausa”, en español *dejar mis tareas a causa de...*, e na segunda co de “vir recoller alguén”, que resultan imposibles de axustar ao patrón rítmico. No seu prólogo, Ardanaz di que para traducir adecuadamente a poesía, quen traduza debería aspirar a crear poesía de seu. Por tanto, preservar o ritmo do TO foi importante para ela, pero non a expensas de sacrificar o significado. Nas súas propias palabras, «[que] ese otro texto resultante tenga entidad por sí mismo y su forma poética responda a los códigos de la respectiva lengua» (Ardanaz, 2000, p. 42) e «hemos procurado (...) mantener el ritmo del texto en castellano, pero siendo siempre más fiel a su palabra que a ninguna otra consideración» (Ardanaz, 2000, p. 43).

En galego, Dahlgren e Forcadela (Dickinson, 2019, p. 125) propoñen a tradución que segue:

*Como non puiden agardar polo fado
el, amable, parou por min.
Na carroza fomos xuntos
coa Inmortalidade.*

A relevancia pode aplicarse na análise dun poema a nivel macroestrutural, pero é aínda máis común atopala no nivel microestrutural, en frases nas que a escolta tradutiva pode explicarse se aplicamos os principios de Sperber e Wilson. Ofreceremos dous exemplos dunha colección de traducións do galego ao inglés recente, publicada en 2016 co título *Six Galician Poets* (Palacios, 2016). As solucións do tradutor, o poeta irlandés Keith Payne, son en ocasións atrevidas e en ocasións a equivalencia semántica pode resultar cuestionable. Payne, nunha presentación do volume na Universidade de Vigo (10 de marzo de 2017), recoñeceu que realizou as traducións en contacto estreito coas autorías dos orixinais e coa axuda da editora, bilingüe, motivo posible polo que os poemas como “entidades completas” son sempre relevantes canto á pragmática.

As seis primeiras liñas do poema de Xosé María Álvarez Cáccamo que comeza con «Todos te pretendían», que pertence á súa obra *O lume branco*, din:

*Todos te pretendían porque viñeras acompañada dun rumor e
chegabas de cidades non domésticas*

*e dos teus labios esenciais cantabas a louvanza da fronteira
con entoación excéntrica. Por isto todos*

soñaron posuír a ciencia do teu corpo que imaxinaban sabia

indica que todas as persoas que viaxan son de xénero masculino. Resulta totalmente incongruente, xa que a persoa poética é feminina, a Morte (*Ella*) tamén, e a Inmortalidade, personificada como *chaperone*, tamén [N. da T.].

en dor pero proveedora de mortal exaltación. Só eu, (...)
(Palacios 2016, pp. 26-27)

Keith Payne interpreta:

*They all wanted to be with you when you blew in with the
good word from those faraway cities
and from your indispensable lips flew eulogies for the frontier
in a most singular pitch. And so
they all dreamt of possessing the science of your body they
imagined wise in suffering and a trader in grave praise. But I, (...)*
(Palacios 2016, pp. 26-27)

Se lemos a tradución sen ter o orixinal na páxina oposta, a frase *trader in grave praise* interpretaríase da forma máis relevante pragmaticamente, é dicir, tomando *grave* como “serio” e, por tanto, *grave praise* como “seria loanza”. Non se sospeitaría de relación ningunha con algo relacionado coa morte ou a sepultura —*grave* co significado de *tomb*— a non ser que ollemos a palabra “mortal” no orixinal e nos dea unha pista de cara a unha interpretación diferente. Unha versión menos libre deixaría claro que a persoa que chega é a que provoca unha exaltación mortal, é dicir, emoción fatal para aqueles que quixer posuír á persoa de quen se fala, mais é pouco probable que esta persoa exprese seria loanza de ningún tipo.

No poema da colección *Éxodus* de Daniel Salgado que comeza con “Occidente mosca e sono”, traducido por Payne como *West louse and sleep* —nótese que emprega *louse* e non *fly* para deixar claro que se trata do substantivo e que non se confunda co verbo *fly* “voar”—, as últimas liñas din:

*Que non se mire máis a si propia
esta beira
escura
dos lugares,
esta carta,
retirada,
zona fea,
ruído de luz.*
(Palacios 2016, p. 158)

Payne traduce:

*Don't let it look at itself any more
this empty
dark
place,
this deserted
letter,
ugly stretch,
light noise.*

A tradución *light noise* enténdese como *ruído feble* e, a non ser que o público saiba galego ou castelán, *light* non se entenderá como “luz”, é dicir, fonte de iluminación. Malia que podemos interpretar que *light noise* ten dous significados diferentes, aquel consignado no orixinal que crea a potente imaxe dun ruído creado pola luz non será accesible para o público sen un custo procesual adicional.

4.2. A inferencia

Privar ao público lector da posibilidade de inferir réstalle valor á calidade dunha tradución. Ao alterar o elemento que produce a inferencia altérase tamén o significado do poema ou parte do discurso porque están en contradición coa interpretación ou a imaxe que creamos. Na súa loable antoloxía de poesía anglo-americana, que inclúe poemas de autoría desde Chaucer ata Dylan Thomas, ademais de mencionar o papel que xoga a “paixón” na tradución, Siles (2006) afirma que respectou o número de liñas nos poemas e, ademais, tamén mantivo a rima. A súa tradución de «A Hymne to God The Father» de Donne é un exemplo do que ocorre cando se eliminan elementos fundamentais do orixinal, comezando polo ritmo iámbico que pasa a ser dactílico e elementos do significado relacionados coa inferencia.

III
I have a sinne of feare, that when I have spunne
My last thread, I shall perish on the shore

pasa a ser:

Yo estOY en peCAdo por MIEdo a exhaLAR
Mi ÚLtimo susPIro de rePENte

O ritmo da versión en español depende do padrón acentual silábico natural, que marcamos coa letra maiúscula na tradución. Nela non se fai mención ao *spin a thread*, do que no orixinal se infire unha referencia á mitoloxía grega, nin á costa (ou beira), que é a liña divisoria entre terra e mar que neste contexto está asociada a travesía do río Leteo. A miña proposta (Dahlgren, 2007, p. 200) é:

Y Peco al teMER que CUANdo LLEgue
Al CABo del Hllo de mi Vida, MUEra en la oRilla

Se nun poema é importante conservar todos os elementos de importancia (ou de significación), é tamén importante non dicir de máis. Así como é disonante que nunha tradución creamos unha inferencia que non está xustificada polo orixinal ou omitamos unha pista relevante, é tamén importante que non expliquemos de máis aquilo que depende da inferencia no TO.

Isto é o que Siles (2006) fai na tradución de «Oh, what is that sound» de Auden. O título en español, «Ay, ¿qué es ese **tan tan?**» inclúe a resposta á pregunta e omite a tensión que se crea entre o título e o primeiro verso, xa que a onomatopea “tantán” lévanos a inferir que o son provén de tambores. A explicación de que o tantán provén de tambores

repetido dúas veces resulta excesiva en castelán. Porén, estes elementos permitiron a Siles a creación dun ritmo adecuado con base iámbica e dactílica.

*Oh what is that sound which so thrills the ear
Down in the valley drumming, drumming
Only the scarlet soldiers, dear;
The soldiers coming.*

*¿Ay, qué es ese tantán que retumba en el oído
Ese tantán de tambores, tambores que sube del valle?
Los soldados escarlata, cariño
Los soldados que vienen.*

4.3 As connotacións, as asociacións e causantes de inferencia

Un exemplo de como pode cambiar a atmosfera dun escenario segundo cales sexan os elementos léxicos escollidos é o poema *Ofelia*, escrito pola galega Xohana Torres (2004) e traducido por Celia de Fréine e Carys Evans-Corrales. Ambas as versións publicáronse nunha selección de poesía galega da revista *Metamorphoses*:

Ofelia

*O bóreas sempre sopra polo norte
entre as follas escuras dos alerces
nas almeas onde a neboa se axita.*
(Xohana Torres, 2004, pp. 265-267)

Ophelia (1)

*The Boreas blows from the north
soughing through dark larch leaves
in the battlements where fog lurks.*
(Celia de Fréine en O'Donnell e Palacios, 2010, pp. 60-61)

Ophelia (2)

*Boreas always blows from the north
among the dark larches
on the battlements where fog swirls.*
(Carys Evans-Corrales, 2014, pp. 49-51)

Ambas as traducións transmiten unha sensación de frío e escuridade. Pola súa banda, *Ophelia 1* engade un elemento sinistro mediante o uso do verbo *lurk*, asociado a algo ameazante e malvado, mentres que *Ophelia 2* non engade tal asociación, pois traduce o verbo *axitarse* como *swirl*, que ten un significado máis próximo.

Manter a incerteza do texto fonte é un dos factores máis complexos na tradución de poesía. Unha das marcas distintivas da poesía de Emily Dickinson é o que xeralmente denominamos ambigüidade, pero que é en realidade un acto deliberado de falta de definición. Semella que nalgunhas traducións se decidiu engadir ambigüidade en partes nas

que o orixinal non a presenta para compensar a perda desta noutra parte do poema. O rango de ideas do orixinal debería manterse na tradución na súa totalidade, ambigüidades incluídas, sempre que sexa posible. Porén, é pragmaticamente pouco axeitado crear unha ambigüidade nun lugar no que o orixinal non a presenta (Dahlgren, 1998, pp. 26-27).

Un cambio consistente nos elementos que producen connotacións no orixinal producen, cando se acumulan, unha tradución que en moitas ocasións poden achegarse ao sen sentido. Para mostrar como a repetición de traducións erradas de elementos léxicos pode mudar a interpretación dun poema remitimos a unha ilustrativa cita dunha crítica de Fiona Macintosh da tradución da poeta arxentina Silvina Ocampo con base na edición de 1960 da obra de Johnson:

Apparent mistranslations seem due to false friends, though make some change; for example Poem 249, *Might I but moor – Tonight – in Thee* (EDJ, 114) becomes ¡Ah! ¡si pudiera morar – esta noche – en ti! (Poemas, 55) where “morar”, though looking cognate, means to stay or dwell and loses the nautical allusion entirely, which would require the verb “amarrar” in Spanish. The verb “morar” gives the Spanish version a quasi-mystical connotation, perhaps calling to mind for Spanish readers such poems as Santa Teresa de Jesús’ “Castillo interior o las moradas” (Macintosh, 2005, pp. 29-30).

Macintosh (2005, p. 29) tamén menciona o poema de Dickinson «*Like Eyes that looked on Wastes*», no que a escolla do vocabulario dá orixe a unha serie de cambios na asociación e, deste modo, provoca un cambio na liña de elementos causantes de inferencia. A miña propia análise (Dahlgren, 2005a, p. 84) vai un paso máis alá, pois considero que cando as interpretacións erradas se suceden, causan serias dificultades na hora de atopar o sentido dun poema. Ocampo destaca neste tipo de traducións erradas de elementos léxicos, pois a súa escolla de *basuras* por *wastes*, *quieta soledad* por *steady wilderness* e *miseria* por *misery* produce un poema practicamente incomprendible. O texto orixe é o poema n.º 693 de Franklin (1998, p. 664):

*Like Eyes that looked on Wastes –
Incredulous of Ought
But Blank – and steady Wilderness –
Diversified by Night –*

*Just Infinities of Nought –
As far as it could see –
So looked the face I looked upon –
So looked itself – on Me.*

*I offered it no Help –
Because the Cause was Mine –
The Misery as Compact
As hopeless – as divine –*

*Neither – would be absolved –
Neither would be a Queen
Without the Other – Therefore –
We perish – tho’ We reign*

Silvina Ocampo traduce⁶:

*Como ojos que miran las **basuras**
*Incrédulos de todo –
Salvo del vacío – y quieta soledad –
Diversificada por la noche*

Sólo infinitos de **la nada –
tan lejos como podía ver –
así era la cara que yo miré –
así miró ella misma – a la mía –*

*No le ofrecí ninguna ayuda –
porque la causa era mía –
la **miseria densa tan compacta**
tan desesperanzada – como divina*

*ninguna – *se **absolvería**
ninguna sería una reina
sin la otra – de modo que –
aunque reinemos – pereceremos*
(Dickinson, 1985 [1997], p. 118)

O que describe este poema é a desesperanza que produce a introspección, pois quen narra busca na súa alma e non atopa nada nela. Trátase dun poema desacougante e a tradución de Ocampo produce unha sensación similar, mais por outra razón —o público é incapaz de darlle sentido. As connotacións de *basura*, *nada* e *miseria* sitúan este poema nalgún tipo de área suburbial sórdida, que leva ao público a inferir que o desacougo provén da imposibilidade de saír del, como por exemplo converténdose en raíña, aínda que o uso do subxuntivo na tradución española indica improbabilidade. Esta inferencia vese reforzada polo feito de que a *miseria* se cualifica de “divina” e, por tanto, ineludible. Esta tradución é un claro exemplo das desastrosas consecuencias que poden resultar de ignorar os causantes de inferencia. Canto aos elementos “estranxeirizantes”, atopamos tres exemplos de expresións non gramaticais en castelán: **incrédulos de todo*, que en español correcto debería ser “*incrédulos del todo*”; **infinitos de la nada*, que é unha tradución palabra por palabra do orixinal que non ten sentido ningún en español; e **se absolvería*, xa que nin no sentido legal nin no relixioso é posible que unha persoa se absolva a si mesma.

Silvina Ocampo non redactou introdución ningunha para a súa tradución, pero o seu volume ten un —breve— prólogo por Jorge Luís Borges no que indica que «Casi siempre, en este volumen, tenemos las palabras originales en el mismo orden». Este podería ser o motivo polo que unha gran parte das traducións resulta incomprendible en castelán.

⁶ Letra negra de Dahlgren no texto orixinal. Os asteriscos trátanse máis abaixo [N. da T.].

4.4. A pragmática e a sintaxe

Para que unha tradución sexa rigorosa, é dicir, fiel ao TO, e apropiada, é dicir, aceptable no TM (véxase Toury, 1995), dáse por suposto que haberá que axustar a sintaxe ao código do TM. En tradución poética é posible atopar exemplos de sintaxe diverxente no TM, aínda que non é frecuente. Un exemplo disto é o traballo da poeta sueca Ann Jäderlund, que en 2012 publicou unha selección de poemas de Emily Dickinson co título *Gång på gång är skogarna rosa*. Jäderlund, nun epílogo, indica que tratou de trasladar os poemas de Emily Dickinson ao sueco «*så ordagrant jag förmådde. Ner till minsta syntaktiska rörelse* [Tan palabra por palabra como puiden. Ata o máis mínimo movemento sintáctico⁷]» (Jäderlund, 2012, p. 125). Pareceulle «*viktigare för mig att bevara det grammatiska och semantiska [sic] i en dikt, än att försöka upprätthålla dess mer formella/dekorativa drag* [máis importante manter o gramatical e semántico dun poema que tratar de manter os seus trazos máis formais ou ornamentais]» (Jäderlund, 2012, p. 126). Non queda claro que é ao que se refire Jäderlund con “gramático”, pero podería ser o mesmo que a sintaxe. En ocasións a poeta fai exactamente iso e segue a orde sintáctica do inglés cando no TM debería ser diferente.

Na súa versión de «Safe in their Alabaster Chambers» (Franklin, n.º 124), traduciu o verso

Worlds scoop their Arches

como:

Världar öser deras Bågar [Worlds pour their Arches]

Nesta tradución *deras* non é reflexivo e remite a un nome plural do primeiro verso da estrofa, concretamente a *years*. Trátase dun erro puramente sintáctico, xa que o pronome correcto é *sina*, que carece de implicacións pragmáticas. Porén, no poema «After great pain» (Franklin, n.º 372), do que a versión orixinal remata cos versos:

*As Freezing persons, recollect the Snow –
First – Chill – then Stupor – then the letting go –*

e que Jäderlund traduce como:

*Likt människor som Fryser, erinrar sig
Snön –
Först Kyla – sen Dvala – sen
det släppta taget –*

a última liña non é gramaticalmente correcta en sueco, xa que a frase verbal *släppa taget* [*let go*] non se pode construír como unha frase nominal. O público, de non ter acceso á versión orixinal na páxina oposta, inferirá que o orixinal contén unha expresión que é gramaticalmente diverxente que se mantivo na tradución.

⁷ Traducións do sueco ao inglés de Dahlgren no texto orixinal e deste ao galego da tradutora [N. da T.].

Jäderlund tamén achega a súa opinión sobre a connotación. «*Hon gör det tydligt att ordens innebörder inte är något fast – eller ens för stunden givet. Lyser in mot deras konnotationer.* [Ela (Dickinson) evidencia que os significados das palabras non son fixos –ou non poden darse por sentados polo momento. Axuda a esclarecer as súas connotacións]» (Jäderlund, 2012, p. 126). Isto é unha confusión sobre o funcionamento dos dous sentidos, pois é imposible procesar dous ou máis significados de forma simultánea. É sucesivo e, aínda que a persoa tradutora pense que dúas ou máis interpretacións son posibles, polo xeral terá que escoller unha soa solución. De xeito similar, as asociacións están conectadas a elementos léxicos e dependen da palabra que as causa.

Margarita Ardanaz (Dickinson, 2000), autora dunha das traducións cara ao castelán da obra de Emily Dickinson máis aclamadas, tamén emprega sintaxe diverxente nalguna ocasión, mais sempre de forma xustificada. Un exemplo é un verso de «*She bore it till the simple veins*» (Franklin n.º 81):

*Whose but her shy – immortal face
Of whom we're whispering here?*

para a que Ardanaz decidiu presentar unha tradución palabra por palabra e, en certo modo, respectando “ata o máis mínimo movemento sintáctico”.

*¿Quién sino de ella tímida – inmortal cara
De quien hablamos en voz baja ahora?
(Dickinson, 2000, p. 89)*

Existe unha evidente dificultade á hora de procesar estas liñas que é debida á relevancia, o que provoca a inferencia de que existe unha dificultade similar no orixinal.

5. Conclusión

A gramática inclúe fonética, sintaxe, semántica (léxico) e pragmática, e algún destes elementos resulta imposible de trasladar dunha lingua a outra. A fonética e a sintaxe poden imitarse, mais, nese caso, o resultado será un TO deficiente. Unha tradución semántica correcta supón unha transferencia de sentido a sentido. A pragmática ignórase a gran risco. Os elementos suprasegmentais, como o ritmo, a prosodia e a métrica, son algúns dos máis descoidados na tradución de poesía contemporánea, pero podemos estimar que na tradución de “poesía a poesía” non se poden pasar por alto. Nalgúns dos poemas que analizamos nas páxinas anteriores, incluso cando se tratou de poetas que traduciron outras personalidades poéticas que admiran, ao tratar de transmitir “o espírito” da autoría ou “a esencia” das súas poesías, o resultado foi unha tradución sumamente difícil de procesar. Un público non especializado, categoría na que incluímos á maior parte de figuras da crítica literaria que escriben sobre poesía traducida, xeralmente cualifica isto como “normal” en poesía ou como o resultado da gran paixón coa que se realizou a tarefa de tradución. Isto reforza o estereotipo de que a poesía é impenetrable e incomprendible.

Lecturas recomendadas

- DOBZYNSKA, T. 1995. «Translating Metaphor: Problems of Meaning». En *Journal of Pragmatics*. Vol. 24, pp. 595-604.
- DONNELLAN, K. S. 1981. «Intuitions and Presuppositions». En COLE, P. (ed.) *Radical Pragmatics*. Nova York: Academic Press.
- MATEO, J. 2009. «Contrasting Relevance in Poetry Translation». En *Perspectives*. Vol. 17, n.º 1, pp. 1-14.
- WRIGHT, C. 2016. *Literary Translation*. Londres: Routledge.

Referencias bibliográficas

- ALLAN, K. 1991. «Sense, Reference, Denotation, Extension, and Intension». En MALMKJAER, K. (ed.) *The Linguistics Encyclopaedia*. Vol. 3. Londres: Routledge, pp. 7-9.
- ALLAN, K. 2007. «The Pragmatics of Connotation». En *Journal of Pragmatics*. Vol. 39, pp. 1047-1057.
- AMAT, N. 2004. *Amor infiel. Emily Dickinson por Nuria Amat*. Selección y versión libre de poemas y fragmentos de cartas de Emily Dickinson. Madrid: Editorial Losada.
- ARIEL, M. 2010. *Defining Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BLACKHOUSE, A. E. 1991. «Connotation». En MALMKJAER, K. (ed.) *The Linguistics Encyclopaedia*. Vol. 3. Londres: Routledge, pp. 9-10.
- CARSTON, R. 1991. «Implicature, Explicature, and Truth-Theoretic Semantics». En DAVIS, S. (ed.) *Pragmatics: A Reader*. Oxford: Oxford University Press, pp. 33-51.
- DAHLGREN, M. 1998. «Relevance and the Translation of Poetry». En *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. Vol. 11, pp. 23-32.
- DAHLGREN, M. 2005a. «Translation and Relevance: The Appraisal of Poetry». En *Babel-AFIAL*. n.º 14, pp. 71-98.
- DAHLGREN, M. 2005b. «“Preciser what we are”: Emily Dickinson’s poems in translation. A study in literary pragmatics». En *Journal of Pragmatics*. Vol. 37, pp. 1081-1107.
- DAHLGREN, M. 2007. «Review of Siles Artés, José, 2006. Antología bilingüe de la poesía angloamericana». En *Babel-AFIAL*. n.º 16, pp. 195-204.
- DAHLGREN, M. 2009. «Connoting, Associating and Inferring in Literary Translation». En *Journal of Literary Semantics*. Vol. 38, n.º 1, pp. 53-70.
- DAVIS, S. (ed.). 1991. *Pragmatics: A Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- DE BEAUGRANDE, R. 1991. *Factors in a Theory of Poetry Translation*. Assen: Van Gorcum.
- DICKINSON, E. 1985 [1997]. *Poemas. Selección y traducción de Silvina Ocampo*. Barcelona: Tusquets.
- DICKINSON, E. 2000. *Poemas. Edición bilingüe de Margarita Ardanaz*. Madrid: Cátedra.
- DICKINSON, E. 2019. *Herba abraiada. Poemas de Emily Dickinson*. Escolma e tradución de Marta Dahlgren e Manuel Forcadela. Cangas do Morrazo: Rinoceronte, pp. 124-125.
- DOBZYNSKA, T. 1995. *Translating Metaphor: Problems of Meaning*. En *Journal of Pragmatics*. Vol. 24, pp. 595-604.
- DONNELLAN, K. S. 1981. «Intuitions and Presuppositions». En COLE, P. (ed.) *Radical Pragmatics*. Nova York: Academic Press.

- EVANS-CORRALES, C. 2014. *En Metamorphoses: The Journal of the Five College Faculty Seminar on Literary Translation*. Vol. 22, n.º 1-2, pp. 49-51.
- FRANKLIN, R. V. 1998. *The Poems of Emily Dickinson*. Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press.
- FREEMAN, M. H. 2000. «Poetry and the Scope of Metaphor. Toward a Cognitive theory of Literature». En BARCELONA, A. (ed.) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin/Nova York: Mouton de Gruyter, pp. 253-281.
- GRICE, H. P. 1975. «Logic and Conversation». En COLE, P. e J. L. MORGAN (eds.) *Syntax and Semantics*. Vol. 3. Nova York: Academic Press, pp. 41-58.
- GUTT, E. A. 1991. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Oxford: Blackwell.
- HOLMES, J. S. 1994. *Translated!* Amsterdam: Rodopi.
- HOUSE, J. 1981. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tubinga: Gunter Narr.
- HOUSE, J. 2006. «Text and Context in Translation». En *Journal of Pragmatics*. Vol. 38, pp. 338-358.
- JÄDERLUND, A. 2012. *Gång på gång är skogarna rosa: Dikter av Emily Dickinson i översättning av Ann Jäderlund*. Estocolmo: Bonniers.
- JONES, F. R. 2011. *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- KASHER, A. (ed). 1998. *Pragmatics: Critical Concepts*. Londres: Routledge.
- KENNY, D. 1998. «Equivalence». En BAKER, M. e MALMKJAER, K. (eds.) *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- LEECH, G. N. 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. 1980. *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- LECERCLE, J. J. 1999. *Interpretation and Pragmatics*. Londres: Macmillan.
- LEFEVRE, A. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- LONGHITANO, S. 2014. «Communicating the Ineffable. A Pragmatic Account of Literariness». En *Procedia: Social and Behavioral Sciences*. Vol. 158, pp. 187-193.
- MACINTOSH, F. J. 2005. «A Happy Transmigration? Silvina Ocampo Translates Emily Dickinson». En *Babel-AFIAL*. n.º 14, pp. 23-42.
- MATEO, J. 2009. «Contrasting Relevance in Poetry Translation». En *Perspectives*. Vol. 17, n.º 1, pp. 1-14.
- MONTEIRO, G. 2008. «Emily Dickinson in “The land of dye-wood”». En *Fragmentos*. n.º 34, pp. 99-113.
- O'DONNELL, M. e PALACIOS, M. (eds.). 2010. *To the Winds Our Sails: Irish Writers Translate Galician Poetry*. Cliffs of Moher: Salmon Poetry.
- RUIZ DE MENDOZA, I. 1997. «Metaphor, Metonymy and Conceptual Interaction». En *Atlantis*. Vol. 19, n.º 1, pp. 281-295.
- PALACIOS, M. (ed.). 2016. *Six Galician Poets*. Translation from Galego into English by Keith Payne. Todmorden: Arc Publications.
- SILES ARTES, J. 2006. *Antología bilingüe de la poesía angloamericana*. Valencia: Biblioteca de la Torre del Virrey.
- SPERBER, D. e WILSON D. 1995. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.

- TABAKOWSKA, E. 1993. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tubinga: Gunter Narr.
- TOOLAN, M. 2017. «What do poets show and tell linguists». Relatorio no 2017 CLIL Symposium. Copenhagen. [<https://professormichaeltoolan.wordpress.com>]. Última consulta: 12/08/21].
- TORRES, X. 2004. *Poesía reunida*. Santiago de Compostela: PEN Clube de Galicia, pp. 265-267.
- TOURY, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- TSUR, R. 1992. *What Makes Sound Patterns Expressive?*. Durham: Duke University Press.
- TSUR, R. 2002. «Aspects of Cognitive Poetics». En SEMINO, E. e CULPEPER, J. (eds.). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Filadelfia: John Benjamins, pp. 279-318.
- TURNER, M e FAUCONNIER, G. 1995. «Conceptual Integration and Formal Expression». En *Metaphor and Symbolic Activity*. Vol. 10, pp. 183-204.
- VENUTI, L. 1995. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.
- VENUTI, L. 2011. «Introduction: Poetry and Translation». En *Translation Studies*. Vol. 4, n.º 2, pp. 127-132.
- WRIGHT, C. 2016. *Literary Translation*. Londres: Routledge.