

**TRABAJO FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

TREBALL FINAL DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**La traducción de poesía:
el caso de Andrea Gibson**

Autor/a: Silvia Fernández Cebrián

Tutor/a: Josep Manuel Marco Borillo

Fecha de lectura/ Data de lectura: octubre 2014



Resumen/ Resum:

La traducción poética se encuentra en una posición delicada. A ello no ayudan los prejuicios a los que se enfrentan los traductores interesados en este tipo de traducción, como la idea de que traducir un poema significa estropearlo o que en todo caso se crea un poema nuevo, por lo que no es considerado una traducción en sí. Sin embargo, el objetivo del traductor debe ser crear un producto artístico análogo mediante técnicas propuestas por académicos y gracias a su creatividad. Por otra parte, podríamos afirmar que el género de la poesía está en alza. Esto se aprecia en numerosos detalles, desde el aumento de concursos y recitales, pasando por su creciente presencia en las redes sociales, al ligero aumento de la venta de poemarios y las nuevas prácticas editoriales. Esta situación podría propiciar nuevas traducciones de poesía, generalmente de estilos en verso libre, como el *spoken word* o poesía escrita para ser representada. Como ejemplo práctico de traducción de poesía contemporánea, se ha llevado a cabo una traducción del poema «Asking too much», de estilo *spoken word* y escrito por la estadounidense Andrea Gibson. La poeta y activista trata temas como la guerra, las clases sociales, la igualdad de género, el acoso escolar, el racismo, la sexualidad, el amor y la espiritualidad. Ha sido ganadora de varios premios y goza de gran reconocimiento, especialmente dentro del estilo *spoken word*. A través del posterior análisis traductológico, se reflexiona sobre los elementos del ritmo que, en este estilo y en la poesía de verso libre, cobran importancia sobre otros aspectos como la métrica o la rima.

Palabras clave/ Paraules clau: (5)

traducción, poesía, verso libre, *spoken word*, ritmo.

Índice

1. Introducción
 - 1.1. Objetivos
 - 1.2. Partes del trabajo
2. Fundamentos teóricos: la traducción de poesía
3. Contextualización del objeto de estudio
 - 3.1. La actualidad poética en Estados Unidos y en España
 - 3.2. La autora: Andrea Gibson
 - 3.3. El estilo: *spoken word*
 - 3.4. Introducción al poema «Asking too much»
4. Metodología
 - 4.1. Fases
5. Texto meta
6. Análisis traductológico
7. Conclusiones
 - 7.1. Reflexiones sobre los resultados
 - 7.2. Relación del trabajo con los conocimientos adquiridos en la carrera
 - 7.3. Intereses futuros
8. Bibliografía
9. Anexos: texto origen

1. Introducción

1.1. Objetivos

La traducción de poesía: el caso de Andrea Gibson es un Trabajo de Fin de Grado que forma parte de la especialidad de Traducción Literaria y ha sido realizado bajo la supervisión del tutor Josep Manuel Marco Borillo. El objetivo principal que se persigue es llevar a cabo una traducción de un poema contemporáneo del siglo XXI y de verso libre, para después hacer un análisis traductológico del mismo. Además, este trabajo también se propone indagar en los prejuicios hacia la traducción poética, en las principales teorías y técnicas de traducción propuestas por los académicos en esta especialidad y en los elementos que crean el ritmo en poemas versolibristas, fundamentos teóricos que asientan la base del trabajo. Otro de los objetivos es contextualizar la obra elegida, presentando tanto una breve descripción de la actualidad poética en Estados Unidos y en España, como información relevante sobre la autora, su estilo y el poema. Por último, se pretende realizar una aportación personal a lo largo del trabajo que reflexiona sobre la actualidad poética y el papel de la traducción en ella.

1.2. Partes del trabajo

Este Trabajo de Fin de Grado trata sobre la traducción de poesía, incide en su situación actual e incluye una traducción con su correspondiente análisis de un poema contemporáneo. Consta de siete apartados principales, que a su vez se dividirán en varios subapartados, más bibliografía y un anexo.

En primer lugar, en esta introducción se presenta el tema del trabajo, así como las partes de las que va a constar, y se proporciona información general sobre la situación actual de la poesía.

A continuación, se encuentra el apartado de fundamentos teóricos. En él se profundiza en la traducción poética tratando los puntos principales de esta especialidad, tales como el trato que se le da respecto a otros tipos de traducción, los prejuicios existentes, la supuesta intraducibilidad de la poesía, los diferentes acercamientos propuestos por algunos académicos para llevar a cabo esta tarea de traducción creativa y las peculiaridades del verso libre.

En el tercer apartado, se contextualiza la autora del poema que posteriormente será traducido: «Asking too much» de la estadounidense Andrea Gibson, así como el estilo de

esta escritora y la temática y estilo del poema. Esta contextualización será de gran importancia para justificar algunas de las soluciones adoptadas en el texto meta (TM).

En cuarto lugar, se explican las fases que se siguen en la parte central del trabajo, es decir, en la traducción del poema. La primera fase consiste en una traducción del inglés al español de «Asking too much», titulado como «Mucho pedir» en el TM. En la segunda fase se hace una reflexión sobre la identificación de los problemas y las soluciones adoptadas.

En el quinto apartado se presenta el texto meta, es decir, la traducción del poema al español. Y a continuación en el sexto, el análisis traductológico de la misma.

Por último, el apartado número siete contiene las conclusiones del trabajo, en las que se reflexiona sobre los resultados obtenidos y la relación de este trabajo con los conocimientos adquiridos en la carrera, así como posibles intereses futuros del tema tratado. Después de este último apartado principal se encuentran la bibliografía y el anexo, en el que se incluye el poema original.

2. Fundamentos teóricos: la traducción de poesía

Debido a que el uso del lenguaje en la poesía es distinto al uso que se hace en otros géneros, tanto literarios como no literarios, se genera una serie de controversias y prejuicios hacia la traducción de poesía. Como señala Eustaquio Barjau, «la poesía es un *status* especial del lenguaje» (1995: 62). En este género, «el discurso hablado y escrito se remite a una realidad previamente acotada y tiene vedadas por tanto determinadas zonas y dimensiones de lo existente» (Barjau, 1995: 62).

De este modo caracteriza este autor el lenguaje de la poesía, que en su dicotomía de forma y contenido (Barjau, 1995: 66) o forma exterior y forma interior (Oliva, 1995: 84) crea dificultades de traducción que han dado lugar a numerosas reflexiones, algunas de las cuales trataremos en este trabajo. Por ejemplo, la cuestión de la fidelidad, que Barjau relaciona con el contenido y la forma (1995: 66), es un elemento importante cuando se debate la intraducibilidad de la poesía.

La idea de que traducir un poema es imposible se basa, como resume Barjau, en que al intentar traducirlo «o bien se mata el texto original o bien se crea uno nuevo con ocasión de aquél; y ambas cosas, sin duda, parecen reprobables» (1995: 59). Por ejemplo, otra idea sostenida por muchos es que la poesía no se puede traducir sino simplemente «creatively transpose» (Jakobson, 1959: 238). De hecho, como apunta Barjau anecdóticamente, en alemán se utiliza la palabra *Umdichtung*, que el autor traduce como

«transpoetización» y que se refiere a la traducción poética (1995: 59). Sin embargo, como veremos a continuación, tanto Barjau como otros autores sostienen que sí es posible traducir un poema y que existen varias técnicas para realizar esta tarea de traducción creativa.

Por lo tanto, la traducción poética se encuentra en una posición delicada. De hecho, ya la especialidad a la que pertenece, es decir, la traducción literaria, se suele considerar separadamente. Como brevemente explica Armin Paul Frank, algunos académicos la consideran como un tipo especial de traducción, «a special and especially deviant case» (1991: 116); o también como un tipo de traducción que forma parte de un conjunto de especialidades, pero que dentro de este se encuentra «at the end of a continuum opposite from technical translation» (1991: 116-117). Sin embargo, estas opiniones pasan por alto que un texto literario no se restringe a un abanico de temas concretos, sino que puede tratar cualquier tema. Por lo tanto, su vocabulario podrá ser tanto general como especializado. Tras este razonamiento, el autor añade: «one realizes that literary translation is [...] the most comprehensive and demanding of all types of translation» (1991: 117).

Si nos fijamos únicamente en la traducción poética, vemos que aumentan los prejuicios a los que se enfrentan los traductores interesados en este tipo de traducción. Como se ha comentado anteriormente, existe la idea de que traducir un poema significa estropearlo o que en todo caso se crea un poema nuevo, por lo que no es considerado una traducción en sí. Ambas ideas provienen del concepto de fidelidad, que Eustaquio Barjau define para la traducción como «el atenuamiento escrupuloso a estas dos dimensiones del texto, *lo que éste dice* y el *modo como lo dice*» (1995: 66). No obstante, el autor también señala que la fidelidad puede causar un conflicto entre lo que él designa como el contenido, o «lo que se dice», y la forma, o «el modo como lo dice». Por lo tanto, para concluir afirma que «la clave de toda buena traducción» (1995: 66) es lograr el equilibrio entre forma y contenido.

Por otra parte, siguiendo con la cuestión de la supuesta intraducibilidad de la poesía, también vale la pena destacar las ideas de Salvador Oliva al respecto. Este autor distingue entre la forma exterior o «la que ens permet rebre el so d'una determinada manera» (1995: 84), comparable con la noción de *forma* de Barjau, y la forma interior o «la que ens guia per rebre el sentit d'una manera determinada» (1995: 84), comparable al *contenido*. Basándose en las ideas de Auden (1975: 23-24), Oliva afirma que es evidente que la forma interior es la parte traducible de un poema y que la forma exterior es la intraducible (1995:

85). No obstante, señala que esta intraducibilidad «es una condició *sine qua non* de la mateixa activitat de traduir» y que la pregunta correcta es «*de quina manera podem donar a la traducció una altra forma exterior, perquè ja se sap que la mateixa no és possible*» (1995: 86).

Dicho esto, el autor se pregunta si la substitució de la forma exterior genera realmente una «pérdida», tal como muchos afirman. En su opinión, un traductor debe volver a crear una forma exterior que se corresponda con el sentido de la forma interior y que dé «aquella il·lusió de veritat» (1995: 86). La cuestión de si esto supondrá una pérdida o no ya dependerá «del talent del traductor en relació al talent de l'escriptor original» (1995: 89).

Esta noción de que la poesía es *intraducible* se hace más presente en la poesía que presenta una forma exterior rígida (de ahora en adelante utilizaremos los términos de Barjau *forma y contenido*) con un esquema prosódico, es decir, que contiene rima y métrica. La decisión del tipo de esquema prosódico que va a tener la traducción, o *metapoema*, como lo llama James S. Holmes, es la primera que un traductor debe tomar (1970: 94). Tanto Holmes como Frank afirman que esta decisión va a condicionar el resto del proceso de traducción, por lo que debe encontrarse entre los primeros pasos de la tarea (Frank, 1991: 122). De hecho, Frank sostiene que es «the most rigorous constraint a translator can reasonably choose» (1991: 122).

Holmes distingue entre cuatro métodos que el traductor puede utilizar para tomar esta decisión (1970: 94-97): la forma mimética, que conserva la forma del original; la forma analógica, que busca un esquema equivalente en la tradición poética meta, por lo que naturaliza el poema; la forma orgánica, que busca su propio esquema prosódico mientras se crea la traducción, y por último, la forma extraña (*extraneous form*), que escoge una forma que «does not derive from the original poem at all» (Holmes, 1970: 97). Estos cuatro métodos han sido ampliados por Frank, quien desarrolló un diagrama con las numerosas posibilidades entre las que el traductor podría escoger (1991: 129). El autor incluye tanto soluciones de esquema prosódico, como varias alternativas de verso libre e incluso la prosa.

No obstante, desde principios del siglo XX nos encontramos con poemas originales que no siguen ningún esquema prosódico y que utilizan el verso libre. En principio, la elección de la forma no supone un problema en estos casos, ya que lo más práctico parece ser conservar dicha forma. En esta ocasión, serán otros elementos del ritmo los que cobren mayor importancia para la traducción.

El verso libre, comparado con el verso métrico, es poesía que no contiene un esquema prosódico definido, por lo tanto su métrica y su rima no responden a ningún patrón. Blue lo explica de la siguiente manera (2000):

Free verse (vers libre) is poetry without an identifiable rhyme scheme or metrical pattern. That does not mean that there is no rhythm in free verse, or even that the rhythm is not important and carefully patterned. In a good free verse poem rhythm will be precisely manipulated for effect. Similarly, a free verse poem might make heavy use of rhymed or partially rhymed words (as well as alliteration, which is akin to rhyme), but we would not be able to mark a rhyme scheme, and the rhymed words might not even occur at the ends of lines.

Por lo tanto, en el verso libre nos encontramos con otros elementos que configuran el ritmo del poema, como la rima no esquemática o la aliteración, y que presentarán al traductor dificultades diferentes de las expuestas anteriormente. Otras técnicas utilizadas en la poesía versolibrista son el orden de las palabras en la página impresa, la manipulación deliberada del espacio en blanco, las pausas, el largo de las líneas y cortes de línea, grupos de palabras, así como la repetición de sonidos, frases rítmicas e imágenes (Blue, 2001).

Este es el caso del estilo de la autora del poema traducido y analizado en este trabajo, que a continuación pasamos a presentar y contextualizar.

Para concluir este apartado, utilizaremos una cita de Barjau en la que resume el objetivo del traductor que quiere traducir poesía: «El traductor de un poema debe crear, con medios distintos, un producto artístico análogo al poema con el que se enfrenta; debe reproducir, con las palabras de otra lengua, las virtualidades del poema original» (1995: 67).

3. Contextualización del objeto de estudio

3.1. La actualidad poética en Estados Unidos y en España

Podríamos afirmar que el género de la poesía está en alza. Esto se aprecia en numerosos detalles, desde el aumento de concursos y recitales, pasando por su creciente presencia en las redes sociales, al ligero aumento de la venta de poemarios y las nuevas prácticas editoriales. A continuación, haremos una breve descripción de la actualidad poética tanto de Estados Unidos, país de origen de la autora del poema que nos ocupa en este trabajo, como de España.

Comenzando con Estados Unidos, cabe destacar la considerable presencia de los llamados *poetry slams*. Según recoge Poetry Slam Inc. (2014a), organización de la que hablaremos a continuación, se trata de un tipo de concurso, que comenzó a finales de los años ochenta, en el que los poetas recitan sus obras y algunos miembros del público

elegidos por el presentador ejercen de jueces. Lo que determina una peor o mejor puntuación es tanto el contenido del poema como la elocución que ha realizado el poeta. Por lo tanto, la poesía de *slam* se puede incluir dentro del estilo *spoken word*, poesía escrita para ser leída en voz alta de la que hablaremos más adelante. Sin embargo, por lo general una de las reglas básicas para la representación es que el poeta no puede usar ni decorados, ni disfraces, ni instrumentos musicales. En definitiva, la interacción entre el público y los poetas en forma de concurso es lo que diferencia a un *poetry slam* de un recital de poesía, en el que los espectadores solo escuchan.

El aumento de *slams* organizados en Estados Unidos desde su aparición desembocó en 1997 en la creación de Poetry Slam Inc., una organización oficial encargada de velar por una coalición internacional de los *slams* de poesía (Poetry Slam Inc., 2014b). Por esta razón, se encarga de certificar aquellos que se adhieran a su red y se asegura de que dichos concursos siguen las reglas establecidas. No obstante, como ellos mismos afirman (2014b), su misión también es la siguiente:

[...] to promote the performance and creation of poetry while cultivating literary activities and spoken word events in order to build audience participation, stimulate creativity, awaken minds, foster education, inspire mentoring, encourage artistic statement and engage communities worldwide in the revelry of language.

Poetry Slam Inc. organiza anualmente en Estados Unidos los siguientes campeonatos, algunos de ellos con participantes internacionales: Women of the World Poetry Slam, National Poetry Slam e Individual World Poetry Slam (2014b).

Es interesante mencionar que en otro país de habla inglesa, Australia, los *poetry slams* también tienen un éxito creciente y cuentan también con sus propios campeonatos nacionales. Hablamos de este país porque llama la atención su introducción de esta modalidad en los institutos como método de acercar la poesía a los alumnos (Young, 2013). Los profesores que se han atrevido con esta metodología combinan teoría, análisis y práctica. En esta última parte los alumnos escriben sus propios poemas y los representan. De hecho, como recoge Young, varios alumnos han llegado a participar en campeonatos en los que representan a su instituto (2013). En Estados Unidos también hay campeonatos para jóvenes estudiantes, como es el caso de Brave New Voices, que se celebra desde 1998 y cuya final se emite actualmente por televisión. En él compiten adolescentes tanto de EE. UU. como de otros países. (Youth Speaks, 2014a y 2014b).

En cuanto a España, también encontramos *poetry slams* en ciudades como Jaén, Madrid, Barcelona, L'Hospitalet de Llobregat, Granada, Mallorca y Valencia, entre otras (Proyecto Slam, 2013). Además, existe un campeonato nacional que va por su cuarta

edición, el Campeonato Nacional de Poetry Slam España. No obstante, el número de participantes es notablemente inferior al de otros países dada su novedad (Es Baluard, 2014).

Por otra parte, en España proliferan tanto los recitales de poesía como las *jam sessions*. El nombre de estas últimas proviene de un término musical definido por el diccionario como «an often impromptu performance by a group especially of jazz musicians that is characterized by improvisation» (Merriam-Webster, 2014). Aplicadas al género de la poesía, las *jam sessions* consisten en una reunión informal coordinada por alguien donde todo el que quiera puede leer sus propias poesías a los asistentes. Generalmente, estas tienen lugar en bares, cafés, librerías o una mezcla de estos dos últimos sitios (Algeet, 2014: 50-51 y Palomo, 2014).

Los recitales de poesía también son frecuentes en muchas ciudades en España, en especial gracias al trabajo de las editoriales, que organizan ciclos de poesía, presentaciones de libros y giras de recitales para dar a conocer a sus autores (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2014a y Alupa Editorial, 2014). En España también son destacables algunos festivales que persiguen los mismos fines, tales como el Festival Acróbatas o Valiente Inverso (Festival Acróbatas, 2014 y Valiente Inverso, 2013).

Esta tendencia no es única en nuestro país. A título de ejemplo, podemos mencionar el caso de la editorial que ha publicado a la autora Andrea Gibson en Estados Unidos, Write Bloody Publishing, que describe sus esfuerzos de la siguiente manera: «We believe the way authors make a living is to create broad fan bases built from heavy touring, great looking books and the ability to read well out loud» (2014a).

Estas «broad fan bases» de las que habla provienen también en parte del gran impulso que las redes sociales han dado a la poesía. Muchos autores utilizan blogs y redes sociales tanto para comunicarse con sus lectores como para compartir poemas. En algunos casos, los autores han comenzado a escribir en Internet y después han sido publicados por editoriales. La prensa resume el fenómeno de la siguiente forma: «La poesía estalla en las redes sociales y un nuevo público abarrota festivales y lecturas, compran libros de versos que vieron la luz en la Red, en blogs, en Tumblr» (Aguilar, 2014).

Además, también podemos destacar la relevancia de la videopoesía. Se trata de videos, más o menos profesionales, en los que una lectura del poema acompaña las imágenes. Su función podría compararse a la del videoclip de música, ya que su objetivo es presentar el poema de una forma llamativa. Estos videopoemas los encontramos en plataformas como YouTube o Vimeo y en algunos casos han servido de verdadera

publicidad a los autores. Destaca el caso del autor Escandar Algeet, cuyo videopoema *Co-razones* sirvió para dar visibilidad a su primer libro, *Alas de mar y prosa*. Así lo expresa el autor: «El libro [...] se vendió con cierta rapidez [...] A ello ayudó, sin duda, la explosión del *Co-razones*, un vídeo que hice a medias con Patty hace ya unos años y que [...] hoy tiene 493.809 visitas en el youtube. Supongo que eso facilitó en gran medida el que el libro se vendiera tan sorprendentemente bien» (2012: 53). La editorial que le publicó, Ya lo dijo Casimiro Parker, aprovechó la idea y ha realizado tanto un videopoema para promocionar el segundo libro de Algeet como de otros autores, tales como Marçal Font, Carlos Salem o Antonio Rómar (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2014b).

Por último, en la creación de videopoesía también destaca el poeta y diseñador gráfico castellanense Josep Porcar, quien crea videopoemas tanto de obras propias como de otros autores. En ocasiones estos son extranjeros e incluye subtítulos con una traducción poética al catalán que él mismo u otros han realizado (Porcar, 2014). Este escritor dio una conferencia-taller sobre la videocreación de literatura en la Universitat Jaume I (SPC, 2014).

En conclusión, y como reflexión propia, dado el aumento del éxito de este género literario en numerosos formatos y el hecho real de que este ha supuesto un crecimiento, aunque no formalmente cuantificado, de la publicación de poemarios y de su venta, podríamos pensar que se está creando un ambiente que podría dar pie a la comercialización de estos poemarios en otros países y con ello a su traducción.

3.2. La autora: Andrea Gibson

Andrea Gibson es poeta y activista, nacida en Calais (Maine, Estados Unidos) en 1975. Actualmente reside en Boulder, Colorado (Gibson, 2014). Su estilo se clasifica dentro del *spoken word* (Gibson, 2014), por lo que la mayor parte de su obra se encuentra recogida en los siguientes seis discos que aúnan música y poemas: *Bullets and Windchimes* (2003), *Swarm* (2004), *When the Bough Breaks* (2006), *Yellowbird* (2009), *Flower Boy* (2011) y *Truce* (2013). Esta escritora estadounidense también cuenta con varios libros autopublicados y otros dos publicados por Write Bloody Publishing: *Pole Dancing to Gospel Hymns* y *The Madness Vase* (Autostraddle, 2013).

Andrea Gibson ha sido ganadora de varios premios y finalista de algunos más. En 2008 ganó el campeonato Women of the World Poetry Slam, así como el premio DIY Poetry Book of the Year. Ha sido tres veces finalista del Individual World Poetry Slam y

fue nominada al Pushcart Prize por *Pole Dancing to Gospel Hymns* (Write Bloody, 2014b).

Siguiendo las prácticas de su editorial, Gibson ha dado numerosos recitales en Estados Unidos, especialmente en universidades. Su trabajo también ha llegado a la televisión, la autora ha aparecido en canales como la BBC, Air America, C-SPAN o Free Speech TV (Gibson, 2014).

Su trabajo de activista está íntimamente relacionado con su poesía. La obra de Andrea Gibson trata temas como la guerra, las clases sociales, la igualdad de género, el acoso escolar, el racismo, la sexualidad, el amor y la espiritualidad (Gibson, 2014). Ella misma afirma que descubrió su voz como poeta mientras participaba en grupos activistas de Colorado (Autostraddle, 2013). Su orientación sexual y la defensa de los derechos de la comunidad de lesbianas, gais, transexuales y bisexuales (LGTB) también inspiran gran parte de su trabajo (Thomas, 2012). Actualmente, dirige junto a una especialista en salud mental la página web «Stay here with me», dedicada a prevenir el suicidio y a ayudar a los jóvenes a seguir con vida (Autostraddle, 2013 y Gibb & Gibson, 2013).

En definitiva, la siguiente frase, utilizada en numerosas reseñas sobre la estadounidense, define y describe su obra de forma clara: «Andrea Gibson is not gentle with her truths» (Gibson, 2014).

3.3. El estilo: *spoken word*

Se conoce como *spoken word* a la poesía que ha sido escrita para ser representada. Por ello, como explica el poeta Glenn North, el *spoken word* se caracteriza por hacer un gran uso del ritmo, a través de recursos como la repetición o la rima; así como de la improvisación, la asociación libre, los juegos de palabras y el lenguaje coloquial (2008: 1).

Los escritores que escriben poemas de este estilo tienen muy en cuenta la representación que se hará de tal composición; por ello, suelen aprendérselo de memoria y ensayar elementos como la postura, la enunciación, los gestos o la expresión facial más afín al poema (North, 2008: 1).

El término *spoken word* fue acuñado por los académicos de Estados Unidos a principios de los años ochenta para describir un nuevo movimiento artístico basado en la palabra, que proviene del movimiento de arte postmoderno y que no puede clasificarse ni como música, ni como teatro, ni como danza. Sin embargo, en ocasiones este estilo puede fusionarse con estos géneros (Smith, 2006).

3.4. Introducción al poema «Asking too much»

«Asking too much» es un poema escrito por Andrea Gibson y recogido en el disco titulado *Bullets and Windchimes*, que se publicó en 2003 y fue el primer álbum de la autora. Se trata de un poema en verso libre y de estilo *spoken word*, escrito para ser leído en voz alta; por ello, la dimensión oral es de gran importancia. Por ejemplo, «Asking too much» presenta un ritmo que se hace evidente gracias a las repeticiones, las aliteraciones y la rima, que no es esquemática, sino aleatoria. También podemos afirmar que tras efectuar una lectura del poema a la vez que se escucha la grabación, uno percibe que los cortes de línea y la distribución de las estrofas están relacionados con su declamación.

No podemos establecer una sola temática para este poema, sino varias.

En primer lugar, la temática principal es el amor. En el proceso de lectura se aprecia que la composición va dirigida a una persona a quien la autora quiere conocer mejor, por lo que le hace una serie de preguntas, y cuando uno llega a la última estrofa averigua que es su primera cita con esa persona. Sin embargo, no hay referencia alguna al sexo del destinatario. A través de la obra de la autora podemos averiguar que suele hablar de amor homosexual y, de hecho, en otras creaciones se percibe claramente que habla de una mujer. No obstante, en «Asking too much» no se puede inferir que el destinatario sea una mujer.

En segundo lugar, el poema contiene diferentes temáticas según cada estrofa. Entre estos temas, que se plantean en forma de una sucesión de preguntas directas e indirectas, destacan las relaciones amorosas, las creencias personales, la infancia y la vida.

4. Metodología

4.1. Fases

En este apartado, se pretenden presentar las fases de las que consta la parte central del trabajo: la traducción del poema y su posterior análisis traductológico.

La primera fase es esencialmente la traducción del poema «Asking too much». Para su desarrollo se han seguido los pasos habituales de traducción aprendidos a lo largo del Grado de Traducción e Interpretación.

En primer lugar, se han realizado varias lecturas del texto para familiarizarse con el poema y comprenderlo. También ha sido importante escuchar el audio original en el que la autora recita el poema, un audio que se encuentra en un CD de poemas recitados por ella misma; ya que como hemos dicho anteriormente en la contextualización, la

dimensión oral y la enunciación tienen gran importancia en el estilo *spoken word*. Además, puesto que el poema no se encuentra publicado en un libro ha sido necesario revisar que no hubiera errores en el texto extraído de Internet, tanto en las palabras como en la división de los versos.

En segundo lugar se han identificado algunos recursos estilísticos tales como los paralelismos, muy abundantes en todo el poema y muy importantes para el ritmo, para así tenerlos en cuenta y reproducirlos en la traducción. También se han marcado otros elementos como palabras no comprendidas, palabras que podrían causar problemas de traducción y las rimas que se encuentran en algunos versos. A continuación, se ha procedido a la traducción, junto con sus posteriores revisiones y cambios.

La segunda fase consiste en una reflexión que permite realizar un análisis traductológico de «Mucho pedir». Primeramente, se exponen los problemas identificados en el desarrollo de la traducción, clasificándolos según su naturaleza. En segundo lugar y de forma integrada con los problemas, se presentan las soluciones adoptadas en cada caso y las consecuencias de estas decisiones.

5. Texto meta

Mucho pedir

Quiero que me hables de todas las personas de las que te hayas enamorado.
Háblame de por qué las querías,
háblame de por qué te querían.

Háblame de un día de tu vida al que pensaste que no sobrevivirías.
Háblame de lo que la palabra hogar significa para ti
y háblame de forma que adivine el nombre de tu madre
solo por cómo describías tu habitación
cuando tenías ocho años.

Mira, quiero saber cuándo sentiste el peso del odio por primera vez,
y si aquel día todavía tiembla bajo tus huesos.

¿Prefieres chapotear en charcos de lluvia
o revolcarte en barriguitas de nieve?
Y si construyeras un muñeco de nieve,
¿arrancarías dos ramas de un árbol para ponerle brazos a tu muñeco?
¿O dejarías al muñeco de nieve manco
solo para dejar aquel árbol intacto?
Y si así lo hicieras,

¿notarías cómo ese árbol llora por ti
porque tu muñeco no tiene brazos para abrazarte
cada vez que lo besas en la mejilla?

¿Besas a tus amigos en la mejilla?
¿Duermes a su lado cuando están tristes,
aunque tu pareja se irrite?
¿Crees que la ira es un sincero sentimiento
o solo el tímido movimiento de un corazón frágil que intenta sacudirse el dolor?

Mira, quiero saber qué piensas de tu nombre
y si a veces te quedas despierta por la noche e imaginas la felicidad de tu madre
cuando lo dijo por primera vez.

Quiero que me hables de todas las veces que hayas sido mala.
Háblame de todas las veces que hayas sido cruel.
Háblame, sabiendo que a veces imagino a Gandhi con diez años
pegando a los pequeños del colegio.

Si pasaras junto a una planta química,
donde las columnas de humo llenasen el cielo de nubes negras,
¿gritarías: «¡veneno!, ¡veneno!, ¡veneno!» muy fuerte
o susurrarías:
«esa nube parece un pez
¡y esa nube parece un hada!»?

¿Crees que María de verdad era virgen?
¿Crees que Moisés de verdad separó el mar?
Y si no crees en los milagros, dime,
el milagro de mi vida, ¿cómo me lo podrías explicar?

Mira, quiero saber si crees en algún dios
o si crees en varios dioses.
O mejor aún,
qué dioses creen en ti.
Y tras todas las veces que te has arrodillado ante el templo de ti misma,
¿se han cumplido tus plegarias?
Y si no, ¿te sentiste rechazada?
Y si te sentiste rechazada, ¿rechazada por quién?

Quiero saber lo que ves cuando te miras al espejo
un día en el que estás bien.
Quiero saber lo que ves cuando te miras al espejo
un día en el que estás mal.

Quiero saber quién fue la primera persona en enseñarte que tu belleza se podía reflejar en un barato trozo de cristal.

Si alguna vez alcanzas la iluminación,
¿recordarás cómo reír?

¿Alguna vez has sido canción?
¿Pensarías mal de mí si te dijera
que he vivido toda mi vida un poco desafinada?
Y no soy ni de lejos tan brillante como mi poesía.
Yo solo plagio los pensamientos de la gente que me rodea
y que ha aprendido la sabiduría del silencio.

¿Crees que el cemento perpetúa la violencia?
Y si así lo crees
quiero que me hables de un prado donde mi skate pueda elevarse.

Mira, no solo quiero saber de qué estás trabajando.
Quiero saber cuánto tiempo de tu vida pasas regalando,
y si te quieres lo suficiente como para también recibir a veces.
Quiero saber si sangras a veces
a través de las heridas de otros
y si sueñas a veces
que esta vida es solo un globo
que si quisieras podrías explotar
pero nunca lo harías
porque no lo quieres parar.

Si un árbol cayera en el bosque
y solo estuvieras tú para oírlo,
si su caída al suelo no provocara ruido alguno,
¿te entraría el pánico por miedo a no existir
o te deleitarías en la dicha de no ser nada?

Y por último,
déjame preguntarte una cosa:
si tú y yo fuésemos a pasear
y al pasear no quisiéramos hablar,
¿crees que al final nos besaríamos?
No, espera. Eso es mucho pedir:
después de todo,
es solo nuestra primera cita.

6. Análisis traductológico

Como hemos dicho anteriormente, el texto original (TO) «Asking too much» es un poema en verso libre, por lo que el ritmo está marcado por otros elementos distintos de la métrica y la rima. Además, la dimensión oral propia del estilo *spoken word* marca también la importancia de recursos literarios como son los paralelismos, la repetición y las aliteraciones. Por lo tanto, estas características han creado una serie de problemas de traducción que hemos resuelto con especial atención para conseguir el mismo efecto de oralidad que en el TO y conservar su estilo.

Comenzaremos hablando de los elementos que configuran el ritmo. En primer lugar, a lo largo de todo el poema observamos una serie de paralelismos. Algunos se repiten de forma cíclica y otros solamente en distintas estrofas, por lo que ha sido importante identificar todos los casos y obtener así un *esquema* de paralelismos. Para resolver el problema, hemos optado por conservar este recurso con los mismos paralelismos. No obstante, ha sido necesario elegir con precaución cada traducción ya que para repetir la estructura de manera coherente, esta siempre debe funcionar en la lengua meta. Por ejemplo:

- 1)

a) I want you to tell me about every person you've ever been in love with.
Tell me why you loved them then,
tell me why they loved you.

b) Quiero que me hables de todas las personas de las que te hayas enamorado.
Háblame de por qué las querías,
háblame de por qué te querían.
- 2)

a) I want you to tell me all the ways you've been unkind.
Tell me all the ways you've been cruel.
Tell me—knowing I often picture Gandhi at ten years old
beating up little boys at school.

b) Quiero que me hables de todas las veces que hayas sido mala.
Háblame de todas las veces que hayas sido cruel.
Háblame, sabiendo que a veces imagino a Gandhi con diez años
pegando a los pequeños del colegio.

En el caso de 1) a) y b), no podríamos traducir *tell me* por *dime*, su traducción más usual, ya que en los casos 2) a) y b) podría no ser idiomático: **dime todas las veces que hayas sido cruel*. O bien necesitaríamos crear una oración más larga tanto en este verso como en otros; una solución poco conveniente para el carácter conciso de la poesía. Por

ello, finalmente hemos optado por *háblame de*, que permite un uso gramatical similar al de *tell me* y nos permite no tener que hacer oraciones demasiado largas.

En segundo lugar, nos encontramos con algunas aliteraciones y repeticiones. En principio, la solución de conservar las repeticiones no ha supuesto un gran problema salvo en el caso de la última estrofa, el que ha requerido más creatividad:

3) a) And lastly,
let me ask you this:
if you and I went for a walk,
and the entire walk we didn't talk,
do you think eventually we'd kiss?
No, wait. That's askin' too much—
after all,
this is only our first date.

b) Y por último,
déjame preguntarte una cosa:
si tú y yo fuésemos a pasear
y al pasear no quisiéramos hablar,
¿crees que al final nos besaríamos?
No, espera. Eso es mucho pedir:
después de todo,
es solo nuestra primera cita.

La palabra objeto de repetición en 3) a), *walk*, crea una rima no esquemática con el verbo *talk*. A primera vista, no habría razón para no traducir *walk* por un sustantivo en español como *paseo*, pero así no podríamos crear rima con el verbo. Por lo tanto, ha sido necesario crear una traducción que pudiera contener el verbo *pasear* y no el sustantivo *paseo*, y que además fuese concisa, como decíamos antes. De esta forma, hemos conservado la repetición y recreado la rima no esquemática, otro de los elementos que permiten crear ritmo en poemas versolibristas.

En cuanto a las aliteraciones, hemos identificado dos estrofas diferentes en las que se usaba este recurso. Teniendo en cuenta que la aliteración es un elemento más complejo, ya que la traducción de las palabras probablemente no forme el mismo juego sonoro que en la lengua origen, optamos por conservar el recurso creando una nueva aliteración o formando la misma con otras palabras. Para lograrlo, se han utilizado sinónimos o palabras con un significado cercano:

4) a) Do you prefer to play in puddles of rain
or bounce in the bellies of snow?

b) ¿Prefieres chapotear en charcos de lluvia
o revolcarte en barriguitas de nieve?

5) a) would you panic in fear that you didn't exist
or would you bask in the bliss of your nothingness?

b) ¿te entraría el pánico por miedo a no existir
o te deleitarías en la dicha de no ser nada?

En el ejemplo 4) b), se aprecia que la palabra *play* del verso 4) a) se ha traducido como *chapotear*. Este término, aunque no es sinónimo de *jugar*, está relacionado en el significado en este contexto y nos permite crear una aliteración con los fonemas /ch/ y /p/ de *prefieres* y *charcos*. En el segundo verso, hemos conservado el efecto sonoro original con las palabras *barriguitas*, *revolcarte*, que tiene un significado distinto a *bounce* pero recrea la misma idea, y *nieve*, que amplía la aliteración. En el caso del ejemplo 5), b) también contiene una aliteración con un fonema distinto, /d/ en lugar de /b/, proporcionado por las posibles traducciones de *bask* y *bliss*. Además, el recurso también se amplía gracias a los términos elegidos posteriormente.

Para terminar con los elementos del ritmo que han causado problemas de traducción, hablaremos brevemente de la rima no esquemática. De forma aleatoria encontramos rimas o rimas parciales en el TO, tanto a final de línea como en cualquier otra posición. Como se ha dicho en el apartado Fundamentos teóricos, este es un recurso propio de la poesía versolibrista. La solución adoptada ha consistido en reproducir la rima en el mayor número de casos posibles y obviar aquellos en los que resultase menos realizable. Esta decisión está motivada por el hecho de no tratarse de una rima esquemática y, por lo tanto, no constituir un elemento clave del poema.

Por otra parte, podemos destacar el caso de la metáfora siguiente: «And for all the times you've knelt before the temple of yourself, / have the prayers you've asked come true?». Se trata de una metáfora que también es válida para la cultura meta y no presenta ninguna restricción de otro tipo, por lo que la solución tomada es traducir metáfora por misma metáfora, según la clasificación de Toury (1995). No obstante, hallar una buena traducción no ha sido tan sencillo. En un primer intento se decidió traducir *the temple of yourself* por *tu propio templo*. Sin embargo, no era correcto ya que el significado era distinto. Finalmente, la fórmula elegida ha sido *el templo de ti mismo*, que conserva el mismo elemento metafórico del TO.

Otro problema con el que nos hemos encontrado realizando la traducción «Mucho pedir» es el destinatario del poema. En el apartado Introducción al poema ya se ha comentado que del TO no se puede inferir si la autora escribe a un hombre o a una mujer. Esto se debe a que no se hace ninguna referencia al sexo del destinatario y también a que los adjetivos son invariables en inglés. Sin embargo, de la trayectoria de Gibson podemos suponer que escribe a una mujer.

Por el contrario, el problema surge porque en español muchos adjetivos sí que tienen género. Para solucionarlo, nos hemos planteado si el hecho de no especificar el sexo del destinatario es intencionado o no. Si tomamos el poema de forma aislada, podríamos considerar esta posibilidad; pero teniendo en cuenta que Gibson pone de manifiesto su orientación sexual en su obra y lucha por la defensa de los derechos de la comunidad LGTB, parece más coherente considerar que no es intencionado. Por esta razón, la solución consiste en utilizar el género femenino en aquellos adjetivos que no sean invariables, tales como *despierta, mala y rechazada*.

Por último, para terminar con el análisis traductológico hablaremos del título del poema. El TO se titula «Asking too much», una denominación que contiene un juego de palabras. El primer sentido proviene de la última estrofa de la obra, en la que Gibson realiza una última pregunta, que considera demasiado atrevida y ella misma se corrige después de realizarla, diciendo que eso es pedir demasiado. Por otro lado, el segundo sentido consiste en que el poema es una sucesión de preguntas directas e indirectas, por lo que la autora está preguntando demasiado.

Como solución hemos optado por titular el TM como «Mucho pedir». Según la clasificación de Delabastita (1996), en este caso se traduce un juego de palabras por un no juego de palabras. La expresión *mucho pedir* es una locución acuñada en la lengua meta. Mediante ella, el primer significado está completamente presente porque esta significa *pedir demasiado*; el segundo sentido también está presente, pero no de forma polisémica. Esto se debe a que el verbo *pedir* no es un sinónimo directo de *preguntar*, aunque tienen significados afines. Por el contrario, en la lengua origen el verbo *ask* sí posee ambas acepciones y, por esta razón, este es un juego de palabras y nuestra traducción no lo es. No obstante, consideramos que la solución tomada no supone una gran pérdida y que al ser *mucho pedir* una frase hecha, constituye un buen título que conserva la esencia del original.

7. Conclusiones

7.1. Reflexiones sobre los resultados

Ciertos académicos sostienen que la poesía es intraducible o que traducir poesía es un acto que estropea la obra original. Sin embargo, de otros autores hemos aprendido que existen técnicas para realizar esta tarea y que el grado de satisfacción que dé el resultado depende de la pericia del traductor.

«Asking too much», de la escritora estadounidense Andrea Gibson ha sido el poema elegido para realizar una traducción de un poema contemporáneo. Esta obra pertenece al estilo llamado *spoken word* y está escrita en verso libre, una forma que constriñe en menor medida la traducción, ya que su estructura es menos rígida que la del verso métrico. No obstante, a lo largo de este trabajo hemos observado que existen otros muchos factores a tener en cuenta. Estos son los elementos que configuran tanto el ritmo como la dimensión oral propia de este poema. Además, han dado lugar a una serie de problemas de traducción.

Por esta razón, elaborar el TM ha requerido identificar ciertos problemas y tomar decisiones para solucionarlos, teniendo en cuenta las opciones, sus consecuencias en la traducción y factores como el estilo, la temática y la contextualización del poema. Tras una resolución satisfactoria de los problemas principales, podríamos calificar el TM de positivo y respetuoso con el estilo del TO. Si atendemos a la clasificación que proponía Holmes, el método utilizado en esta traducción sería la forma mimética, ya que se ha conservado la forma del original. De hecho, el resultado intenta acercarse lo más posible a la idea de fidelidad que comentaba Barjau, manteniendo el equilibrio entre el contenido y la forma. Además, se ha intentado crear ese «producto artístico análogo» del que hablaba este último autor.

A lo largo de la realización de este trabajo, nos hemos encontrado con dos problemas de documentación que no han afectado a su calidad, pero que deben ser tomados en consideración. En primer lugar, ya que el texto original es una obra contemporánea, ha sido esencial realizar una introducción en la que se hablara de la actualidad poética tanto de Estados Unidos como de España. Aunque la tarea de documentación ha dado buenos resultados, es importante destacar que, puesto que se trata de temas novedosos, no existen publicaciones académicas al respecto, por lo que la mayor parte de las fuentes son páginas web fiables y artículos de prensa.

En segundo lugar, como ya hemos comentado, el texto original no se encuentra publicado, sino que forma parte de un CD. Por esta razón, el texto ha sido extraído de Internet y ha necesitado una revisión atenta. Esta se ha efectuado escuchando el audio del poema, que se recita deprisa y con pausas aleatorias, por lo que no descartamos que todavía pueda haber algún error.

7.2. Relación con los conocimientos adquiridos en la carrera

Este Trabajo de Fin de Grado está relacionado con el itinerario de Traducción Literaria. En las asignaturas que lo componen no se ha profundizado en la traducción de poesía, solamente se introdujo en la última de ellas, es decir: TI0976 Traducció Literària B (Anglès)-A1 (Espanyol) (III). Por lo tanto, con la realización de este trabajo se han ampliado conocimientos y se han puesto en práctica.

Además, se han aplicado algunas de las estrategias aprendidas a lo largo del itinerario para la resolución de ciertos problemas, por ejemplo las técnicas de traducción de juegos de palabras y de metáforas. Estas han sido de ayuda para el planteamiento de las opciones con las que contábamos.

7.3. Intereses futuros

Uno de los intereses futuros que nos podemos plantear en el caso hipotético de que realmente aumentasen las traducciones de poesía del siglo XXI es un estudio académico que analice estas traducciones. Como aventuramos al principio del trabajo, dado el aumento de la popularidad de la poesía en los últimos años y las nuevas prácticas editoriales, es posible que esto ocurriese; por lo que se despertarían nuevas inquietudes investigadoras que analizarían estas traducciones y que propondrían nuevos acercamientos y técnicas adecuados a los nuevos estilos de poesía.

8. Bibliografía

- AGUILAR, Andrea (2014, 25 de julio). La poesía estalla en las redes. *Babelia. El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html [Consulta: 20 de agosto de 2014]
- ALGEET, Escandar (2012). Generación Bukowski. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 742 (abril 2012), pp. 49-54. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/generacion-bukowski/> [Consulta: 23 de agosto de 2014]
- ALUPA EDITORIAL (2014). Noticias. *Alupa Editorial*. Recuperado de <http://www.alupa.es/noticias/> [Consulta: 22 de agosto de 2014]
- AUTOSTRADDLE (2013). Poet and Activist, Andrea Gibson: The Autostraddle Interview. *Autostraddle*. Recuperado de <http://www.autostraddle.com/andrea-gibson-the-autostraddle-interview-170378/> [Consulta: 3 de septiembre de 2014]
- BARJAU, Eustaquio (1995). La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias. En MARCO, Josep (Ed.), *La traducció literaria* (pp. 59-79). Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BLUE, Tina (2000). A Beginner's Guide to Prosody: Part 1. *For Poets and Readers of Poetry*. Recuperado de <http://tinablue.homestead.com/Prosody1.html> [Consulta: 20 de agosto de 2014]
- BLUE, Tina (2001). White Spaces and Broken Lines (Free verse). *For Poets and Readers of Poetry*. Recuperado de <http://tinablue.homestead.com/whitespace.html> [Consulta: 20 de agosto de 2014]
- DELABASTITA, Dirk (1996). *Wordplay and Translation*. St. Jerome Pub.
- ES BALUARD (2014). Final nacional de poetry slam España. *Es Baluard. Museu d'art modern i contemporani de Palma*. Recuperado de <http://www.esbaluard.org/es/activitats/509/final-nacional-de-poetry-slam-espana/> [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- FESTIVAL ACRÓBATAS (2014). About Acróbatas. *Festival Acróbatas*. Recuperado de <http://festivalacrobatas.wordpress.com/about/> [Consulta: 4 de agosto de 2014]
- FRANK, Armin Paul (1991). Translating and Translated Poetry: the Producer's and the Historian's Perspectives. En VAN LEUVEN-ZWART, Kitty M. y NAAIKENS, Ton (Eds.) *Translation Studies. The State of the Art* (pp. 115-140). Amsterdam: Rodopi.
- GIBB, Kelsey & GIBSON, Andrea (2013). Our Stories. *Stay here with me*. Recuperado de <http://stayherewithme.com/our-stories/> [Consulta: 3 de septiembre de 2014]
- GIBSON, Andrea (2014). Bio. *Andrea Gibson*. Recuperado de <http://www.andreagibson.org/bio/> [Consulta: 4 de agosto de 2014]

- HOLMES, James S. (1970). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. En HOLMES, James S. y POPOVIC, Anton (Eds.) *The Nature of Translation* (pp. 91-105). La Haya: Mouton.
- JAKOBSON, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En REUBEN A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-39). Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- MERRIAM-WEBSTER (2014). Jam session. *Merriam-Webster.com*. Recuperado de [http://www.merriam-webster.com/dictionary/jam session](http://www.merriam-webster.com/dictionary/jam%20session) [Consulta: 29 de agosto de 2014]
- NORTH, Glenn (2008). What is spoken word poetry? *The Nelson-Atkins Museum of Art*. Recuperado de http://www.nelson-atkins.org/images/PDF/Calendar/PoetrySlam_SpokenWord.pdf [Consulta: 4 de agosto de 2014]
- OLIVA, Salvador (1995). Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literaria. En MARCO, Josep (Ed.), *La traducció literaria* (pp. 81-92). Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- PALOMO, Alberto G. (2014, 3 de enero). Las nuevas tertulias de Madrid. *El País*. Recuperado de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/02/madrid/1388685671_333665.html [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- POETRY SLAM, INC. (2014a). General FAQ. *Poetry Slam Inc*. Recuperado de <http://www.poetryslam.com/faq/general-faq> [Consulta: 3 de agosto de 2014]
- POETRY SLAM, INC. (2014b). What is Poetry Slam, Inc.? *Poetry Slam Inc*. Recuperado de <http://www.poetryslam.com/content/what-poetry-slam-inc> [Consulta: 3 de agosto de 2014]
- PORCAR, Josep (2014). Vídeopoesia: veus mirades. *Salms*. Recuperado de <http://www.porcar.net/category/videopoesia/> [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- PROYECTO SLAM (2013). Slam Nacionales. *Proyecto Slam*. Recuperado de <http://proyectoslam.jimdo.com/slam-nacionales/> [Consulta: 5 de agosto de 2014]
- SERVEI DE COMUNICACIÓ I PUBLICACIONS (SPC) (2014). Taller de video-creació de literatura. *Universitat Jaume I*. Recuperado de <http://ujiapps.uji.es/com/agenda/2014/02/11/taller-escriptura/> [Consulta: 3 de septiembre de 2014]
- SMITH, Zoa (2006). Defining Spoken Word. *Spoken Oak*. Recuperado de <http://www.spokenoak.com/define.html> [Consulta: 5 de agosto de 2014]
- THOMAS, John (2012, 29 de noviembre). Conversing with Andrea Gibson. *The Hofstra Chronicle*. Recuperado de <http://thehofstrachronicle.com/conversing-with-andrea-gibson/> [Consulta: 4 de septiembre de 2014]

- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- VALIENTE INVERSO (2013). Somos. *Valiente Inverso 2013 Madrid*. Recuperado de <http://www.valienteinverso.es/somos/> [Consulta: 4 de agosto de 2014]
- WRITE BLOODY PUBLISHING (2014a). About us. *Write Bloody Publishing*. Recuperado de <http://writebloody.com/about-us/> [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- WRITE BLOODY PUBLISHING (2014b). Authors and Artists. *Write Bloody Publishing*. Recuperado de <http://writebloody.com/authors-and-artists/> [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- YA LO DIJO CASIMIRO PARKER (2014a). Skena. *Ya lo dijo Casimiro Parker*. Recuperado de <http://casimiroparker.wordpress.com/en-escena/> [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- YA LO DIJO CASIMITO PARKER (2014b). TV. *Ya lo dijo Casimiro Parker*. Recuperado de <http://casimiroparker.wordpress.com/> [Consulta: 25 de agosto de 2014]
- YOUNG, Anthony (2013). Slamming poetry myths. En YOUNG, Anthony, Slamming Poetry Myths – VATE Presentation, *Mr Young's Blog*. Recuperado de <http://proffpoet.wordpress.com/2013/11/27/slamming-poetry-myths-vate-presentation/> [Consulta: 20 de agosto de 2014]
- YOUTH SPEAKS (2014a). FAQ's. *Brave New Voices*. Recuperado de <http://youthspeaks.org/bravenewvoices/faq/> [Consulta: 23 de agosto de 2014]
- YOUTH SPEAKS (2014b). On HBO. *Brave New Voices*. Recuperado de <http://youthspeaks.org/bravenewvoices/hbo/> [Consulta: 23 de agosto de 2014]

9. Anexos: texto origen

Asking too much

I want you to tell me about every person you've ever been in love with.
Tell me why you loved them then,
tell me why they loved you.

Tell me about a day in your life you didn't think you'd live through.
Tell me what the word "home" means to you
and tell me in a way that I'll know your mother's name
just by the way you described your bedroom
when you were eight.

See, I wanna know the first time you felt the weight of hate,
and if that day still trembles beneath your bones.

Do you prefer to play in puddles of rain
or bounce in the bellies of snow?
And if you were to build a snowman,
would you rip two branches from a tree to build your snowman arms?
Or would you leave the snowman armless
for the sake of being harmless to the tree?
And if you would,
would you notice how that tree weeps for you
because your snowman has no arms to hug you
every time you kiss him on the cheek?

Do you kiss your friends on the cheek?
Do you sleep beside them when they're sad,
even if it makes your lover mad?
Do you think that anger is a sincere emotion
or just the timid motion of a fragile heart trying to beat away its pain?

See, I wanna know what you think of your first name,
and if you often lie awake at night and imagine your mother's joy
when she spoke it for the very first time.

I want you to tell me all the ways you've been unkind.
Tell me all the ways you've been cruel.
Tell me—knowing I often picture Gandhi at ten years old
beating up little boys at school.

If you were walking by a chemical plant,
where smoke stacks were filling the sky with dark, black clouds,

would you holler, "Poison! Poison! Poison!" really loud
or would whisper
"That cloud looks like a fish,
and that cloud looks like a fairy!"

Do you believe that Mary was really a virgin?
Do you believe that Moses really parted the sea?
And if you don't believe in miracles, tell me,
how would you explain the miracle of my life to me?

See, I wanna know if you believe in any god,
or if you believe in many gods.
Or better yet,
what gods believe in you.
And for all the times you've knelt before the temple of yourself,
have the prayers you've asked come true?
And if they didn't did you feel denied?
And if you felt denied, denied by who?

I wanna know what you see when you look in the mirror
on a day you're feeling good.
I wanna know what you see when you look in the mirror
on a day you're feeling bad.
I wanna know the first person who ever taught you your beauty
could ever be reflected on a lousy piece of glass.

If you ever reach enlightenment,
will you remember how to laugh?

Have you ever been a song?
Would you think less of me if I told you
I have lived my entire life a little off key?
And I'm not nearly as smart as my poetry
I just plagiarized the thoughts of the people around me
who have learned the wisdom of silence.

Do you believe that concrete perpetuates violence?
And if you do
I want you to tell me of a meadow where my skateboard will soar.

See, I wanna know more than what you do for a living.
I wanna know how much of your life you spend just giving,
and if you love yourself enough to also receive sometimes.
I wanna know if you bleed sometimes
through other people's wounds,

and if you dream sometimes
that this life is just a balloon
that if you wanted to you could pop
but you never would
because you'd never want it to stop.

If a tree fell in the forest,
and you were the only one there to hear it,
if its fall to the ground didn't make a sound,
would you panic in fear that you didn't exist
or would you bask in the bliss of your nothingness?

And lastly,
let me ask you this:
if you and I went for a walk,
and the entire walk we didn't talk,
do you think eventually we'd kiss?
No, wait. That's askin' too much—
after all,
this is only our first date.