

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 Elisabeth Hewer

Autor/a: Marina Iglesias Bernardo

Tutor/a: Josep Manuel Marco Borillo

Fecha de lectura/ Data de lectura: junio 2016



Resumen/ Resum:

Son muchos los escritores, traductores y académicos que han negado la traducibilidad de la poesía a lo largo de los años. Este género literario se considera tan íntimo y tan complejo desde el punto de vista estilístico que su reproducción en otra lengua parece un muro infranqueable, y a aquellos que se han atrevido a traspasarlo se los ha acusado irracionalmente de ser infieles al texto original. En este Trabajo de Final de Grado se cuestionan desde una perspectiva teórica los prejuicios que rodean a la traducción de poesía y se presenta, además, un caso práctico de este tipo de traducción: se ha llevado a cabo la reproducción en español de un total de diez poemas de verso libre de la obra *Wishing for Birds*, perteneciente a la autora inglesa Elisabeth Hewer. Las composiciones de este poemario, de marcado carácter feminista, exploran el mundo en el que vivimos, hablan del amor y se enfrentan a los peligros y los deseos que siembran el caos en nuestro día a día; y lo hacen mediante constantes referencias a la naturaleza, así como también a la imaginería bíblica y mitológica. Los poemas van acompañados de un análisis donde se exponen los problemas formales, morfológicos, ortotipográficos y estilísticos que plantea su traducción al español y las soluciones que se han adoptado, acompañadas de las justificaciones pertinentes. En la resolución de muchos de los problemas ha sido fundamental el testimonio de la autora, con la que se ha tenido la oportunidad de establecer contacto a través de la correspondencia personal desde el inicio del proyecto.

Palabras clave/ Paraules clau: (5)

traducción de poesía, verso libre, *foregrounding*, ritmo, Elisabeth Hewer

Índice

1. Introducción	4
1.1. Justificación y motivación	4
1.2. Contextualización del objeto de estudio	5
1.2.1. La autora: Elisabeth Hewer	5
1.2.2. La obra: <i>Wishing for Birds</i>	5
2. Fundamentos teóricos: la traducción de poesía	6
3. Metodología	9
4. Texto meta	10
5. Análisis traductológico	16
5.1. Problemas inherentes de los textos poéticos.....	16
5.2. Problemas morfológicos	18
5.3. Problemas ortotipográficos	20
5.4. Problemas estilísticos	21
5.4.1. Anáforas y paralelismos	21
5.4.2. Aliteraciones	22
5.4.3. Metáforas	23
5.5. Problemas culturales.....	24
6. Conclusiones.....	25
6.1. Reflexiones sobre los resultados.....	25
6.2. Relación con los conocimientos adquiridos en la carrera.....	26
6.3. Intereses futuros.....	26
7. Bibliografía	27
8. Anexos	29
8.1. Texto origen.....	29
8.2. Correspondencia personal.....	36
8.2.1. Correo 1	36
8.2.2. Correo 2	38

1. Introducción

1.1. Justificación y motivación

Cuando la palabra se entrega a la música del verso, parece agrandarse para acoger una multiplicidad de significados que antes no poseía. Se torna grandiosa y ambigua, y construye textos para los que existen infinitas interpretaciones. Esta pluralidad de sentidos, sumada a las particularidades del lenguaje poético, ha llevado a muchos a afirmar que la poesía es intraducible.

Este trabajo se presenta, precisamente, como una reacción a los prejuicios que rodean a la traducción de poesía. En el apartado 2 se explora el debate sobre su supuesta intraducibilidad y se realiza una aproximación a los diferentes métodos que los expertos proponen para abordar la reconstrucción de un poema en otra lengua partiendo de la base de que dicha tarea es relativamente posible. Este marco teórico va acompañado de un caso práctico, cuya metodología se describe en el punto 3: en el punto 4 se ofrece la traducción de diez poemas de verso libre de *Wishing for Birds*, una obra de la autora inglesa Elisabeth Hwer, con la que se ha establecido contacto durante el proceso de traducción. A continuación, en el punto 5 se analizan los problemas que plantea en los distintos niveles de la lengua la reproducción de los poemas en español. Finalmente, en el punto 6 se realiza una reflexión sobre los resultados de la traducción y las repercusiones del testimonio de la autora, y se presentan las perspectivas de futuro que ha abierto el trabajo.

El proyecto surge a raíz de mi fascinación por esta manifestación literaria. La poesía esconde retos en cada palabra, y no hay nada que atraiga más a un traductor que un desafío. También ha influido mi predilección por la producción poética de Hwer, caracterizada por un lirismo de lo más elegante y por su mensaje feminista, y la posibilidad de establecer diálogo con ella. No siempre tiene uno la suerte de poder ver los textos a través de los ojos de sus autores, y en un género literario tan íntimo como la poesía, su visión puede ser la clave para la resolución de todo un abanico de problemas de traducción.

1.2. Contextualización del objeto de estudio

1.2.1. La autora: Elisabeth Hewer

Elisabeth Hewer es una poeta inglesa nacida en 1993 en la ciudad de Cheltenham (HEWER, 2015b). En la actualidad estudia Periodismo en la Universidad de Cardiff, en Gales (HEWER, 2015c: 69).

En octubre de 2015, Hewer sacó al mercado su primer poemario, *Wishing for Birds*, a través de la editorial Platypus Press (véase el apartado 1.2.2); y recientemente ha publicado ella misma *THEOI*, una colección de diez poemas sobre las divinidades de las mitologías de todo el mundo. Igualmente, algunas de sus composiciones han aparecido en revistas literarias como *-ology Journal*, *Apeiron Review* o *The Rising Phoenix Review* (HEWER, 2015c: 70).

Con todo, su medio de publicación habitual es un blog alojado en la plataforma Tumblr. Desde 2013 ha ido cultivando su poesía en su espacio personal, inspirada por el mundo que la rodea y por las creaciones de otros autores, como la poeta canadiense Margaret Atwood o el estadounidense Richard Siken (HEWER, 2015a). Según confiesa la propia Hewer (2014), solo una tercera parte de su producción poética está inspirada en experiencias personales. Sus poemas presentan cuatro temáticas clave: el universo, tan inmenso como aterrador; la naturaleza y sus elementos; la religión y la mitología; y la lucha feminista. No obstante, esta autora también explora a menudo los conceptos de *dios* y *monstruo* y escribe con frecuencia sobre ciudades de épocas muy lejanas en el tiempo, así como también acerca de valientes princesas que se enamoran de fieros dragones.

1.2.2. La obra: *Wishing for Birds*

Esta colección de cincuenta poemas de verso libre está dividida en tres secciones: «Looking Out», «Looking In» y «Looking Back». En ellas, la autora explora el mundo exterior, su mundo interior y el pasado que todos compartimos. Sus versos (a veces alentadores, otras veces escritos con absoluta desesperación) hablan del amor por los pájaros, por el espacio, por un «tú» que despierta deseos inexplicables en la voz del poema. Hablan de la naturaleza del ser humano y del rechazo a lo que somos: seres frágiles encerrados en un mundo gris, incapaces de confesarnos a nosotros mismos que nos roba el sueño por las noches.

El rasgo más característico de la obra es la delicadeza con la que Hewer desvela su particular visión de la vida: recurre continuamente a comparaciones y metáforas de un

lirismo tan sencillo como exquisito, relacionadas con la naturaleza y las estaciones, así como también con la imaginería bíblica y mitológica; con una voz renovada y liberada de cualquier condicionamiento del heteropatriarcado, personajes de la mitología griega tan conocidos como Ariadna o Helena de Troya se rebelan contra la imagen pasiva que el hombre ha dibujado de ellas y ofrecen un poderoso manifiesto feminista tremendamente actual. Sin embargo, Hewer prescinde en ocasiones de los símbolos; desnuda los versos y expone el mensaje sin ambigüedades de ningún tipo, pero siempre con esa elegancia que tanto caracteriza su estilo.

2. Fundamentos teóricos: la traducción de poesía

En la poesía, forma y contenido se convierten en dos elementos inseparables que, en conjunto, crean «tejidos» (PAZ, 1990: 15) complejos y subjetivos. La única herramienta de la que dispone el poeta para «tejer» sus textos son las palabras, que, meticulosamente escogidas y dispuestas en la página de una manera particular, encierran una pluralidad de sentidos. En contraste con la prosa, donde una serie de signos variables construyen una significación unívoca, la poesía construye múltiples sentidos por medio de signos fijos (PAZ, 1990: 20-21).

Estas particularidades del discurso poético lo han convertido en el blanco de los detractores de la práctica traductora. Así, Robert Frost señalaba lo siguiente: «Poetry is what gets lost in translation». Daba a entender con esto que la poesía es algo inefable que no se puede trasladar de una lengua a otra (BASSNETT, 1998: 57). Traducir, desde esta perspectiva, es perder; es destruir. El traductor Arthur John Arberry se suma a la visión derrotista y se atreve a decir que *poesía* y *fracaso* son dos conceptos que van de la mano, pues «sometimes the images are so novel and so alien to our experience that the translator stands almost helpless before his model, at a loss how to depict so much exotic beauty upon so small a canvas» (ARBERRY, 1964: 257 *apud* BERDOM, 2007: 105).

Roman Jakobson afirma que la poesía es, por definición, intraducible (2000: 131), y lo único que uno puede hacer ante un texto poético es una «creative transposition» (2000: 131). Desde su punto de vista, compartido por Juliane House (1997: 48 *apud* GLEDHILL, 2001: 86), en el discurso poético existe una relación indisoluble entre las unidades fonéticas y semánticas; la elección de los sonidos deja de ser arbitraria y se convierte en un elemento fundamental para la transmisión del mensaje. Esto significa que la sustitución de un elemento lingüístico por otro (inevitable en la traducción) comporta un cambio en el sentido del poema.

Frente a las posturas anteriores encontramos otras más relativas que sostienen que la poesía es solo intraducible parcialmente. Es el caso del traductor Salvador Oliva, que para desarrollar su argumento parte de la idea de que un poema presenta una *forma exterior*, que «permet rebre el so d'una determinada manera» (1995: 84) y una *forma interior*, que «ens guia per rebre el sentit d'una manera determinada» (1995: 84). La forma interior, que podría corresponderse con lo que Eustaquio Barjau denomina *contenido* (1995: 66), es perfectamente traducible para Oliva. Esta idea se apoya en el argumento de que el mensaje de la poesía, como las emociones humanas, es universal; es decir, trasciende todas las barreras culturales. Lo que es intraducible, pues, es la forma exterior del poema, lo que Barjau denomina *forma* simplemente (1995: 66).

Con todo, como señala Oliva, el traductor de cualquier texto emprende su tarea siendo consciente de que el mero cambio de lengua ya comporta una alteración de la forma exterior. Por tanto, a la hora de traducir un poema, lo que debemos preguntarnos es «de quina manera podem donar a la traducció una altra forma exterior, perquè ja se sap que la mateixa no és possible» (OLIVA, 1995: 86).

La elección del método para la reconstrucción de la forma (entiéndase a partir de ahora *forma* en el sentido en el que Barjau emplea el vocablo, como sinónimo de *forma exterior*) es uno de los primeros pasos en la traducción de poesía (HOLMES, 1970: 94) y condiciona soluciones posteriores relativas al léxico y a la sintaxis. Esta decisión resulta especialmente controvertida en la poesía de verso regular, donde las palabras están sujetas a una medida y a una pauta de acentuación concretas y pueden seguir también una rima determinada. Existen tres métodos para abordar la traducción de un poema de verso regular: «la conversión en prosa, la conversión en verso libre y la traducción métrica» (CONESA y RADERS, 1990: 199). Al mismo tiempo, dentro de la traducción métrica, Holmes distingue cuatro alternativas: *mimetic*, *analogical*, *organic* y *extraneous* (1970):

- a) El método mimético consiste en trasladar el esquema métrico del original al texto meta por medio de los recursos de su propia lengua.
- b) El método analógico, como el mimético, es «form-derivative» (HOLMES, 1970: 96); es decir, está determinado por la forma. El verso original se naturaliza y se traduce por un verso de función equivalente en la tradición poética de la lengua de llegada.
- c) El método orgánico es «content-derivative» (HOLMES, 1970: 96). Se basa en el contenido del poema original para la selección de la forma del texto meta. En otras palabras, busca la forma que mejor reproduzca el contenido.

- d) El método ajeno no es ni *form-derivative* ni *content-derivative*. Reproduce el poema por medio de una forma que no deriva de ningún modo del original.

El debate sobre la reconstrucción de la forma pasa a un segundo plano en la poesía de verso libre, muy practicada entre los poetas contemporáneos. En ella, el autor abandona los condicionamientos formales asociados tradicionalmente a la poesía y deja que sea el poema el que «encuentre su propio cuerpo» (LIVINGSTONE, 1993: 63), su propia forma. Esta preferencia por un verso irregular y particular a cada composición se debe a que los poetas contemporáneos consideran, a menudo, que el verso regular limita su creatividad y, por tanto, limita también sus medios para hacer llegar su mensaje al lector. Lo más coherente, por tanto, es trasladar al texto meta la forma del original de forma mimética; la transmisión del contenido mediante un esquema métrico preexistente supondría una trasgresión del fundamento del poema.

Pero la traducción del verso libre no es tan sencilla como parece a simple vista: aunque no presenta una rima definida ni un cómputo silábico regular, está sometido a otros esquemas formales que le dan un ritmo particular y que el traductor debe detectar para completar su tarea de manera satisfactoria. Así, dentro del espectro del verso libre encontramos composiciones que siguen un esquema gráfico, basado en la presentación de los elementos lingüísticos sobre la página (FRANK, 1991: 133). Igualmente, abundan los poemas basados en lo que se conoce como *encabalgamiento* (FRANK, 1991: 135), que consiste en «distribuir en versos o hemistiquios contiguos partes de una palabra o frase que de ordinario constituyen una unidad fonética y léxica o sintáctica» (RAE, 2014).

Otro tipo de verso libre que reconoce Armin Paul Frank es el *prosy verse* (1991: 135). Esta forma, empleada en los poemas de *Wishing for Birds*, se basa en el uso de «foregrounding patterns of prose rhythm» (1991: 135). Mediante este principio estilístico al que Frank denomina *foregrounding*, se llama la atención sobre un determinado elemento del poema situándolo en primer plano. El *foregrounding* se puede manifestar como una desviación de las pautas lingüísticas que la cultura receptora tiene interiorizadas o como una repetición en un plano de la lengua (SIMPSON, 2004: 50). Así, se consideran ejemplos de *foregrounding* dentro del verso libre las aliteraciones, entendidas como repeticiones de sonidos con una función expresiva; los paralelismos sintácticos; el uso de léxico inesperado, bien porque se considera un arcaísmo, bien porque se trata de un neologismo (PRATT y TRAUGOTT, 1980: 114-115); o las metáforas, imágenes concentradas en las que el autor se sirve del lenguaje figurado para reflejar la realidad. La identificación de estos recursos es fundamental para la traducción del poema.

Como dice Salvador Oliva, incluso «els elements dits tradicionalment intraduïbles són només suposadament intraduïbles» (1995: 87). La reproducción exacta del poema nunca será posible, pero existen una multiplicidad de métodos y recursos para crear un poema con un efecto más o menos análogo al del original.

3. Metodología

Como se ha explicado en el apartado 1.1, en el presente trabajo se ha llevado a cabo la traducción de diez poemas de la obra *Wishing for Birds*. Los textos se han seleccionado con un encargo ficticio en mente: una pequeña editorial quiere publicar una antología poética que incluirá las composiciones más representativas de Hewer tanto por su contenido como por su estilo para dar a conocer a esta autora en España.

Para la traducción se han seguido los pasos recomendados en el Grado de Traducción e Interpretación, que se corresponden, a grandes rasgos, con las fases que el canadiense Jean Delisle identifica como *comprensión, reexpresión y verificación* (DELISLE, 1980 *apud* ROBINSON, 2001: 113).

En primer lugar, se han realizado varias lecturas de los textos con el objetivo de acceder a su sentido. Los conocimientos previos sobre el imaginario de la autora han facilitado considerablemente esta tarea. Cabe destacar que en el caso de los poemas que incluyen referencias históricas o mitológicas, la fase de comprensión ha requerido un proceso de documentación adicional.

Una vez extraído el sentido de los poemas, se ha procedido a la reexpresión. Para ello, ha sido necesario realizar un paso intermedio consistente en la identificación de los problemas de traducción. En la resolución de los mismos ha sido determinante el contacto con Hewer; por medio del correo electrónico, se le plantearon varias preguntas de carácter general:

1. ¿De qué depende la elección del criterio para la partición de los versos? ¿Preferiría que las traducciones imitaran las particiones de manera estricta o estaría dispuesta a aceptar ciertos cambios?
2. Para marcar la reproducción de citas y pensamientos se recurre a la cursiva y a las mayúsculas. ¿A qué se debe este uso tan limitado de las comillas? ¿El uso de los diferentes mecanismos de citación responde a algún criterio?

Junto a estas preguntas, se le formularon otras más concretas para clarificar algunos aspectos específicos de determinados poemas. Por ejemplo, se le pidió que indicara cuáles eran los referentes de una serie de pronombres, puesto que la elección de un género u otro

podía alterar drásticamente el significado del poema (especialmente el de aquellos de carácter feminista); y se consultaron con Hewer dudas relativas al léxico escogido en composiciones como «Dove Hands» o «Summer Romance», donde el lenguaje figurado juega un papel sumamente importante.

Tras la reexpresión, se han revisado las soluciones adoptadas con el objetivo de confirmar que la traducción cumplía su cometido. Como consecuencia de esta verificación, en algunos casos se ha sustituido el léxico escogido por otro con mayor carga expresiva y determinados versos han sufrido modificaciones considerables.

En el análisis que se presenta en el punto 5 se muestran con todo detalle los problemas que han surgido durante la traducción, acompañados de sus respectivas soluciones. Por *problema de traducción* se entiende aquí «un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada» (NORD 1988: 151). Estos problemas se han clasificado en cinco categorías: problemas inherentes de los textos poéticos, morfológicos, ortotipográficos, estilísticos y culturales. Los manuales especializados tienden a clasificar los problemas en lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos. Sin embargo, dado que gran parte de las dificultades de esta traducción son lingüísticas, dicha clasificación hubiera resultado descompensada e innecesaria.

4. Texto meta

Manos de paloma

Manos de paloma anidadas en su regazo,
paz blanca y un inquieto batir de alas.
No sabría decirte si era hermosa, pero
su pelo era una tormenta de otoño. Su risa
podía parar a los pájaros. ¿Qué era ella?
Ella era lluvia infinita, era fuego ártico.
En ocasiones pensaba que encogería
cuando yo no mirase y ya no estaría cuando
me volviera. Soñé dos veces que se iría
con esos dedos de mármol aferrados a una maleta
y su pelo como un fauno acurrucado
entre los helechos. Era desesperación,

era inmortalidad. La hubiera seguido
adonde ella hubiese querido. Me hubiera
lanzado a lo desconocido por ella.

Solo así sé decir la verdad sobre mí

Una chica que se hace pequeña.
Que atrapa su lengua huidiza y
vuelve a guardarla en su garganta
hasta que explota con algo peor.

Que esquiva miradas, que no besa
bocas. Que habla demasiado
y se pierde en sus palabras.
Murmura: Nunca me han besado
como me hubiera gustado; nunca me han
tocado como hubiera querido.

Una chica que se mira al espejo
y no se atreve a preguntar qué es
lo que está mal. Qué parte de ella
es el mayor fracaso.

Ocupa demasiado y se preocupa demasiado
por cosas sin importancia.
Se perdió las lecciones donde otras chicas
aprendieron a contenerse.

Se hace demasiado mayor para ser así,
se le ha hecho ya demasiado tarde
para admitir que se ha quedado muy atrás.

Lo que sé

Esto es lo que sé:
el Himalaya sigue creciendo,
y los tiburones no matan
a tantas personas al año.

Sé que el vodka sabe mejor
que no hablar por timidez,
y que me rompes el corazón
cuando te vas.

Sé también que
estamos destruyendo las selvas y
nos estamos quedando sin petróleo, y que una vez,
un emperador romano amó tanto a un hombre
que lo convirtió en dios.

Con lo que no sé
podría escribir un millón de poemas más,
pero aquí va la lista de temas nominados:

No sé si las estrellas alguna vez se sienten solas
ni si los ángeles se tienen que quitar
los zapatos dentro del cielo.

No sé cómo se hace el perfume
ni si Antínoo deseó siquiera ser un dios.

No sé si te duelen los huesos
como me duelen a mí cuando no te tengo cerca.

Y no sé si quiero saberlo.

Chicas del siglo XXI

Corros de chicas como rosas
zarandeadas por el viento de un lado
a otro. Sus pétalos floreciendo, marchitándose.

Mujeres del siglo XXI en un escenario desvencijado.

Un coro a un lado,
su director con los puños cerrados.

Sus manos alzadas dicen: ¡MÁS VALOR!

Su mirada baja dice: ¡MENOS MIEDO!

El coro comienza a gritar:

CUANDO VENGAN A POR VOSOTRAS
SABRÉIS QUE SERÁ PORQUE
LOS HABÉIS ASUSTADO.

El escondite

Una chica que se esconde de su ignorancia
y acumula datos sueltos dentro de otros datos sueltos
al igual que las familias se dedican a meter bolsas
dentro de otras bolsas y prometen: *Sí las usaremos
las usaremos todas ya veréis.*

Sabe un poco sobre mucho, datos triviales
sobre los planetas, cosas sueltas sobre los volcanes
y esa inquietante frase que dice a veces
sobre lo que ocurre en el fondo del mar.
Algún día lo usaré algún día necesitaré saber...

Se lleva las manos al rostro y se tapa los ojos
para que no la atrape la ignorancia, sinuosa y sigilosa;
para que no se crucen sus miradas y no le plante cara.
Si sabe un par de cosas sobre los tigres, ¿qué más da
que no sepa lo más mínimo sobre sí misma?

Divina tragedia

Mi mente se arremolina alrededor de las puertas,
los muros y los huecos por donde se adentra lo perverso.
Me obsesiono con la idea de los límites
entre quienes estamos aquí, gritando, y
un mal distante y desesperado. Vetusto
y exhausto. No creo que la crueldad
llegue a través de grietas fantásticas en
la coraza del mundo. No creo
que haya otra esfera donde las
bestias estén al acecho.

Con los brazos sobre la cabeza susurro
que creo que está aquí, no bajo
nuestras camas, sino en quienes nos rodean.
No bajo nuestros pies, sino en la punta
de nuestros dedos, vibrando con
ese instinto de supervivencia que nunca erradicamos.

Con las uñas hundidas en las mejillas grito
que creo que está aquí, no esperándome,
sino arrastrándose dentro de mí,
anidándose en cada rincón de mi ser.
Prometo demasiadas veces perdonar
y algo horrible en el centro
de mi ser grita ;no no no NUNCA!

No vivo separada de las bestias
y ahora pienso que existe un décimo
círculo del Infierno aquí mismo, bajo nuestra piel.

Carta de presentación

Leo hasta que ya no puedo más.
No hasta que se me nubla la vista,
sino el corazón, y el dolor que allí siento
presiona para abrirse paso en mi pecho,
presiona para ocupar espacios vacíos
que deberían permanecer vacíos.

Estamos hechos de espacios en un 99 %
si calculamos con nuestros átomos
y yo necesito los huecos de ahí abajo.
No se me da bien propagarme por
el aire que me rodea.
Prefiero rezumar hacia dentro.

Meto mis pensamientos en los huecos
donde los neutrones ven pasar a los electrones.
Escondo mis deseos nocturnos,
mis solitarios anhelos y estas ansias desesperadas
ahí abajo; guardo sin cuidado alguno
una cosa junto a la otra.

Pongo pegatinas de *frágil* en todo
y lo destrozo igualmente.

Amor de verano

Háblame de aquella vez que nos adentramos en el bosque
y perseguimos al ciervo entre los árboles. Háblame
de la iglesia en la que entramos a escondidas,
del altar de piedra agrietada
y de cómo cantaba el calor al atravesarlo.

Háblame de los árboles solemnes y de los raudos ríos.
Háblame de cómo nos convertimos en algo más que
estos cuerpos frágiles, de cómo nos rodeamos
el cuello con hiedra y
nos acurrucamos bajo el techo podrido de una iglesia.

Háblame del viento silbante y de la efímera noche,
de cómo creamos mitos de nuestra historia
solo con nuestras manos embarradas y tallamos iniciales
que nunca nos pertenecieron en aquellos bancos oscuros y húmedos.
Háblame de cómo canta el verano cuando piensas en él.

Hemos olvidado que nuestras heroínas también fueron personas

Ardéis como si fuera ya un hábito,
y el mundo forja vuestro recuerdo
con esas llamas. Os vais consumiendo
hasta que quedáis reducidas a
una silueta de cenizas. Y se os recuerda así:
luz y fuego eterno.
Si fuisteis algo más,
al mundo no le interesa
saberlo.

¡No queremos que seáis humanas! Gritan
los libros de historia. ¿Quién va a poner eso en un examen?

Ficción clásica

Aquí estoy yo, pálida y temblando, esperando
en los límites de todo a que aparezcas tú.

Estoy en Pompeya cuando la ceniza cae
y cubre mi garganta con un manto gris y me hallan
acurrucada junto a un gladiador, con mi mano en la suya,
y te he dejado un letrero donde se lee: NO LO AMO,
PERO ESTÁ AQUÍ Y ESTOY MUERTA DE MIEDO.
Nos exponen en un museo como figuras de yeso,
tan deformados que no dejo de implorar: *Reconóceme
aquí también. Reconóceme.*

Estoy en la Atlántida cuando llegan las olas
y las aguas me engullen y mis uñas
se tiñen de sangre al escribir con ellas tu nombre
en los muros de los templos. Las sacerdotisas gritan,
el océano ríe, mis dedos sangran.

Estoy en Cartago con la garganta abierta mientras
unos romanos de mirada pétrea aran con sal
la tierra que pisamos una y otra y otra vez.
Me arrancan ese sabor a ti de la boca. Aran la tierra conmigo
para que no vuelva a crecer nada. Que tengan por seguro
que envenenaré este sitio. Envenenaría el mundo si pudiera.

Estoy en cada escenario importante, con la mirada puesta
en todos los espacios que deberías haber ocupado.
Aquí estoy yo, con las manos extendidas, suplicándote
que te quedes por una vez, aunque solo sea esta vez.

5. Análisis traductológico

5.1. Problemas inherentes de los textos poéticos

Se decía en el punto 1.2.2 que los poemas de Hwer se inscriben en la tendencia del verso libre. Esto no quiere decir que tengan una forma arbitraria. Se organizan deliberadamente en una serie de versos que se agrupan en un número variable de estrofas y que, aunque no están sujetos a una rima, presentan un ritmo marcado por repeticiones en el nivel sintáctico y léxico (véase el apartado 5.4.1). En la traducción se ha trasladado la distribución original de las estrofas: tratar de encajar el contenido en un esquema formal preexistente hubiera ido en contra del principio creativo liberador aplicado por la autora. Ahora bien, esta decisión no ha estado exenta de problemas. Generalmente, la lengua

española emplea un cómputo de palabras más elevado que la lengua inglesa, por lo que mantener la extensión de los versos dentro de unos límites razonables ha sido complicado.

Fundamentalmente ha supuesto pérdidas de carácter semántico. Así, en «Personal Statement» encontramos el siguiente verso: «where neutrons watch electrons whip by». *Whip by* significa ‘to pass quickly’ (HOUGHTON MIFFLIN COMPANY, 2005). Como ocurre con muchos *phrasal verbs*, no existe en español un equivalente directo; la única solución posible es emplear una traducción explicativa, como «pasar rápidamente». Esta opción restaría agilidad al poema, por lo que se ha optado por dar prioridad a la esencia de la acción (atravesar un lugar) y no a su matiz (rápidamente): «donde los neutrones ven pasar a los electrones». De manera similar, en «Summer Romance» aparece el vocablo *pew*, que hace referencia a ‘one of the long, fixed, backed benches that are arranged in rows for the seating of a congregation in church’ (HOUGHTON MIFFLIN COMPANY, 2011). El sintagma «banco de iglesia», pese a ser la traducción más precisa, amplía considerablemente un verso ya muy extenso, así que se ha optado por utilizar simplemente *banco*. Dado que en el poema se ha mencionado ya que la acción transcurre en una iglesia, el complemento del nombre puede inferirse.

En otras composiciones no ha sido posible eliminar elementos para reducir los versos porque eran fundamentales para la recreación del contexto interno. Así, en el primer verso de la última estrofa de «Classical Fiction», encontramos los complementos «throat cut» y «stone-eyed», cuya traducción en español resulta en sintagmas más elaborados que alargan notablemente el verso: «con la garganta abierta» y «de mirada pétrea». Para mantener ambos elementos, la traducción de «stone-eyed» se ha relegado al segundo verso, cosa que a su vez ha comportado una reorganización de los versos siguientes para controlar su extensión. En la nueva secuenciación se ha seguido el criterio de la autora: se ha mantenido siempre el núcleo de los distintos sintagmas unido a sus adyacentes (véase el punto 4).

Por otro lado, en algunos versos encontramos pequeños patrones métricos propios de la autora. Veamos un ejemplo de «The Only Way I Know to Tell the Truth about Myself»:

- a) Not meeting eyes, not kissing
mouths. Talking too much
and never getting anywhere.
- b) Que esquivo miradas, que no besa
bocas. Que habla demasiado
y se pierde en sus palabras.

Esta estrofa comienza con dos cláusulas yuxtapuestas, la segunda de las cuales queda dividida entre dos versos (recordemos que esta técnica en la que la división del verso no

coincide con el fin de la unidad sintáctica se denomina *encabalgamiento*, y en los poemas de Hewer sirve para subrayar los elementos que quedan aislados). Ambas cláusulas, además de utilizar estructuras paralelas, tienen cuatro sílabas. Dado que estos poemas rara vez recurren al cómputo silábico para generar ritmo, se ha considerado importante conservar este detalle.

En la traducción se ha partido de una estrategia *form-derivative*, pero no se ha buscado soluciones con el mismo metro que el original (como se ha explicado, las estructuras españolas suelen ser más extensas); en su lugar, el objetivo ha sido buscar dos oraciones con el mismo número de sílabas. La elección de la traducción mostrada, que presenta seis sílabas en cada cláusula, ha supuesto introducir una variación en la estructura paralela *que no + verbo + complemento directo*, pero esta pérdida queda compensada por la repetición del cómputo silábico.

5.2. Problemas morfológicos

El principal problema morfológico que plantea la traducción es el tratamiento del género, puesto que se gramaticaliza de manera diferente en la lengua de llegada. El inglés pertenece al grupo de los *pronominal gender languages* (AUDRING, 2008: 95): normalmente, tan solo explicita el género en los pronombres personales. El español, por el contrario, presenta marcas de género en sustantivos, adjetivos, determinantes y pronombres. A esta dificultad hay que añadirle que el discurso poético de Hewer, de carácter feminista, censura los valores del mundo androcéntrico. Esto significa que la elección del género en la traducción no solo condiciona la configuración del contexto interno de los poemas, sino también el mensaje que estos transmiten. Veamos un ejemplo extraído de «Girls in the Twenty First Century»:

- a) 21st century women on a ramshackle stage.
A choir to one side,
their **conductor** with clenched fists.

His raised hands say, MORE HEART!

His lowered eyes say, LESS FEAR!

The choir goes down screaming,

WHEN **THEY** COME FOR **YOU**

YOU WILL KNOW IT IS BECAUSE

YOU HAVE MADE **THEM** AFRAID.

- b) Mujeres del siglo XXI en un escenario desvencijado.
Un coro a un lado,
su **director** con los puños cerrados.

Sus manos alzadas dicen: ¡MÁS VALOR!

Su mirada baja dice: ¡MENOS MIEDO!

El coro comienza a gritar:

CUANDO VENGAN A POR VOSOTRAS
SABRÉIS QUE SERÁ PORQUE
LOS HABÉIS ASUSTADO.

Hewer refleja y critica aquí la situación de la mujer: las figuras femeninas están sometidas a la voluntad de una figura masculina con el papel de «director», que controla a su coro mediante la violencia física, psicológica y verbal, representadas en el puño alzado, la mirada baja y las órdenes entre exclamaciones respectivamente.

La dificultad de la traducción reside en la última estrofa. En la comprensión de la misma ha sido fundamental el contacto con Hewer, que aclaraba que el pronombre *they* hace referencia a un colectivo masculino y plural, mientras que *you* incluye a todas las «chicas del siglo XXI». Se entiende, pues, que estos versos constituyen un mensaje que las mujeres han interiorizado porque así lo ha querido el hombre: se las ha obligado a convencerse a sí mismas de que la culpa de la violencia que sufren no es del opresor, sino suya. Por tanto, *you* se ha traducido por el pronombre *vosotras*. Por otro lado, aunque el sujeto de *come* no se explicita en la traducción por motivos de idiomática, el uso del pronombre masculino plural *los* como traducción de *them* permite inferir que el agente en «cuando vengan a por vosotras» es también masculino plural.

En los poemas restantes (p. ej. «Divine Tragedy»), la voz poética se ha tomado como femenina. Hewer emplea *Wishing for Birds* como un espejo de su mundo interior, por lo que tiene sentido que sea un *yo* femenino el que se esconda tras las composiciones.

Otro problema morfológico es la interpretación del polisémico *you*, que en español peninsular puede corresponder a *tú*, *usted*, *ustedes* y *vosotros/as*. Se muestran a continuación unos versos de «We Forgot That Our Heroines Were People Too», donde aparece dicho pronombre en repetidas ocasiones:

- a) If **you** were ever anything else
the world isn't interested
in knowing it.
We don't want you to be human! The history books
scream. Who wants to put that in an exam?
- b) Si fuisteis algo más,
al mundo no le interesa
saberlo.
¡No queremos que seáis **humanas!** Gritan
los libros de historia. ¿Quién va a poner eso en un examen?

Si leemos el poema completo, todo parece indicar que la voz poética se está dirigiendo a «our heroines» con ese *you*: son ellas las olvidadas por el mundo. Esta hipótesis la confirmaba la autora en la correspondencia personal. Por tanto, *you* se ha tomado como un pronombre de segunda persona del plural con referente femenino. Nótese que se ha decidido tutear a las heroínas; el uso de *ustedes* aleja al colectivo de mujeres de la voz

poética. Dentro del movimiento feminista, es fundamental que no existan barreras: todas las mujeres deben sentirse unidas, parte de un mismo grupo.

5.3. Problemas ortotipográficos

En *Wishing for Birds*, las normas de la lengua inglesa relativas a la reproducción de pensamientos, texto impreso y fragmentos en estilo directo se trasgreden continuamente; las comillas son sustituidas por otros recursos como la cursiva o las mayúsculas. La cursiva, delicada y refinada, se emplea cuando el discurso de la voz poética es moderado e incluso parece susurrado. Se muestra un ejemplo de este uso extraído de «Hide and Seek» acompañado de su traducción:

- a) the way households will keep pressing plastic bags inside each other, promising, *Yes we will use these we will use them all just you wait and see.*
- b) al igual que las familias se dedican a meter bolsas dentro de otras bolsas y prometen: *Sí las usaremos las usaremos todas ya veréis.*

Las mayúsculas, más agresivas visualmente, se usan en aquellos momentos en los que la voz poética es presa de emociones intensas o cuando la autora quiere acentuar las exclamaciones de los personajes (ya señalizadas por medio del signo de puntuación correspondiente). En «Classical Fiction», la voz poética lee al receptor la nota que le escribe a su amante en plena erupción del Vesubio, completamente desesperada y aterrada:

- a) and I've left you a sign that says, **I DON'T LOVE HIM BUT HE'S HERE AND I'M SO TERRIBLY AFRAID.**
- b) y te he dejado un letrero donde se lee: **NO LO AMO, PERO ESTÁ AQUÍ Y ESTOY MUERTA DE MIEDO.**

Como se puede ver, en las traducciones se ha seguido la misma lógica para la reproducción de las citas con el objetivo de lograr que los poemas en lengua meta tengan efectos análogos a los del original. La decisión de sustituir las comillas por otros recursos ortotipográficos no es arbitraria: no solo contribuye a dar agilidad a los poemas como señala la autora en la correspondencia personal (las comillas suponen un obstáculo visual), sino que, además, refuerza la expresividad del mensaje. Cada recurso encierra unas connotaciones relacionadas con las características de su trazo, de modo que la ortotipografía se convierte en un vehículo más del sentido.

Un segundo problema relacionado con las convenciones ortotipográficas de la lengua es la supresión de los signos de puntuación. No se trata de un error, sino de un recurso expresivo que ya utilizaron en su día autores de la talla de Apollinaire y Joyce. Con él se

pretende plasmar el flujo de la conciencia del personaje o de la voz poética: al eliminar los signos de puntuación, el discurso se libera y pasa de una idea a otra a un ritmo desenfrenado. Esto se puede apreciar en «Hide and Seek»:

1. A girl hiding from her own ignorance,
the way households will keep pressing plastic bags
inside each other, promising, *Yes we will use these
we will use them all just you wait and see.*
2. *One day I will use these one day I will need to know—*

Con la omisión de los puntos y las comas, Hewer pone de relieve la desesperación con la que las familias (1) y la voz poética (2) prometen utilizar aquello que guardan compulsivamente e intentan convencerse no solo de que así será, sino de que ese comportamiento es adecuado. Por tanto, en el texto meta se ha mantenido la secuenciación original de las oraciones:

1. Una chica que se esconde de su ignorancia
y acumula datos sueltos dentro de otros datos sueltos
al igual que las familias se dedican a meter bolsas
dentro de otras bolsas y prometen: *Sí las usaremos
las usaremos todas ya veréis.*
2. *Algún día lo usaré algún día necesitare saber...*

5.4. Problemas estilísticos

5.4.1. Anáforas y paralelismos

Como se explicaba en el apartado 2, el verso libre no sigue las convenciones prosódicas de la poesía tradicional, pero esto no quiere decir que carezca de ritmo. En los poemas de Hewer, este depende en gran medida de la anáfora (entendida como la repetición total de un conjunto de palabras al inicio de los versos del poema) y de los paralelismos sintácticos. Estos recursos, además, sirven para guiar al lector: dirigen su atención a un elemento que la voz poética quiere que recuerde o lo conducen hasta el clímax del poema. Resulta evidente, pues, que su eliminación les restaría fuerza a los poemas, diluiría su cohesión interna y supondría una trasgresión de la base rítmica. Veamos un ejemplo de anáfora extraído de «The Things That I Know»:

- a) **I don't know how** perfume is made,
or if Antinous even wanted to be a god.
I don't know if your bones ache
the way mine do when I don't have you near.
I don't know if I want to know, either.
- b) **No sé cómo** se hace el perfume
ni si Antínoo deseó siquiera ser un dios.

No sé si te duelen los huesos
como me duelen a mí cuando no te tengo cerca.

Y no sé si quiero saberlo.

Este fragmento ilustra cómo la repetición conduce hasta el clímax. Las estrofas comienzan con la estructura *I don't know + how/if*, cuya traducción no presenta dificultades: *No sé + cómo/si*. Ahora bien, como se puede apreciar, la última estrofa presenta una variación de la anáfora en español, motivada por las diferencias sintácticas entre una lengua y otra: en el original, este verso termina con el adverbio *either*, cuyo equivalente español suele situarse a principio de oración. *Tampoco*, su traducción habitual, resulta demasiado extensa y le resta fuerza al poema; y es fundamental que el final sea el fragmento más impactante de todos desde el punto de vista lingüístico, puesto que lo es desde el punto de vista del sentido.

En los versos reproducidos, la voz poética enumera las cosas que no sabe; en general, son datos triviales que no entran en el terreno personal (lo mismo ocurría previamente en la enumeración de aquellas cosas que sí sabe). Pero el tono cambia en la penúltima estrofa, pues de pronto, la voz se adentra de lleno en sus sentimientos y confiesa que no sabe si a la persona amada le duelen los huesos como a ella cuando están separados. Y en la última estrofa, se desnuda completamente y confiesa su mayor miedo: no sabe si quiere saberlo. Así pues, para darle rotundidad a esta revelación, se ha sustituido *tampoco* por un simple *y*.

Otros poemas cuyo ritmo se apoya en anáforas y paralelismos sintácticos son «Summer Romance» y «Classical Fiction» (véase el apartado 4).

5.4.2. Aliteraciones

El hecho de que un poema no presente una rima definida no quiere decir que no contenga unidades fonéticas repetidas. En algunos de los textos de *Wishing for Birds* encontramos una serie de aliteraciones: se repite el mismo fonema con el objetivo de darle expresividad al discurso. Se muestran a continuación dos ejemplos, extraídos de «Summer Romance»:

1. a) the restless rivers
 b) los raudos ríos

En el original se repite el sonido de la *r*. Normalmente, se hablaría de un río de «aguas agitadas», pero para mantener la aliteración se ha optado por el adjetivo *raudo*. La equivalencia no es total, puesto que *restless* significa ‘perpetually agitated or in motion’ (RANDOM HOUSE, 2010), mientras que por *raudo* se entiende ‘rápido, violento,

precipitado' (RAE, 2014), pero se ha considerado que mantiene esa idea de agitación y fuerza que transmite la aliteración.

2. a) the whispering wind
b) el viento silbante

En este caso, se repite el sonido de la *w*, que recuerda al silbido del viento en combinación con otra vocal. En la traducción se ha tratado de reproducir la aliteración por medio de las consonantes bilabiales sonoras *v* y *b*, quizá no tan evocadoras, pero con una articulación cercana a la de la *w*. El uso de una consonante oclusiva sorda, por ejemplo, hubiera resultado en una traducción con un sonido excesivamente fuerte y seco.

5.4.3. Metáforas

En los apartados anteriores se han analizado manifestaciones de *foregrounding* en el plano sintáctico (anáforas y paralelismos) y en el plano fonético (aliteraciones). En el nivel léxico-semántico destaca la metáfora. Pratt y Traugott explican que la metáfora implica «deviation from the rules governing how concepts may be combined in Predications» (1980: 209) y consiste en una «“implied comparison” between two things» (1980: 209); es decir, expresa una realidad por medio de otra con la que guarda cierta semejanza.

En sus poemas, Hewer recurre constantemente a metáforas que, a pesar de ser privadas (es decir, pertenecen a su propio imaginario), se crean sobre la base de conceptos universales con connotaciones idénticas en la cultura de partida y en la de llegada. Por tanto, a la hora de escoger la técnica de traducción de este recurso, se ha optado por aquello que Gideon Toury denomina «metaphor into ‘same’ metaphor» (1995: 108). Se presentan a continuación varios ejemplos:

1. a) Nesting-dove hands in her lap,
white peace and nervous fluttering.
b) Manos de paloma anidadas en su regazo,
paz blanca y un inquieto batir de alas.

En «Dove Hands» se habla de un personaje femenino de belleza casi inefable. La voz poética incide en la fragilidad de su cuerpo y presta especial atención a sus manos, pálidas y delicadas. Es esta la cualidad que quiere reflejar cuando emplea la metáfora «nesting-dove hands». Podríamos desarrollar la metáfora de la siguiente manera: el nido (*nest*) es el regazo del personaje; la paloma (*dove*) la forman sus manos; el inquieto batir de alas (*nervous fluttering*) se corresponde con el movimiento nervioso de los dedos; y se habla de paz blanca (*white peace*) porque es ese el color de su piel y, además, el de la paloma

que conforma el símbolo de la paz. Para trasladar la metáfora adecuadamente, ha sido necesario respetar la cadena isotópica y emplear léxico relativo a las aves.

2. a) [...] the way the heat sang as we pushed our way through it.
[...] Tell me how the summer sings when you think of it.
- b) [...] cómo cantaba el calor al atravesarlo.
[...] Háblame de cómo canta el verano cuando piensas en él.

Estas dos imágenes, pertenecientes a «Summer Romance», son más complejas. En ambos casos se recurre al verbo *sing* ('cantar'), pero la autora aclara que su significado varía. En el primer verso, el verbo describe «the quality of the heat – that thick, sweaty, humid heat that kind of gets all over you until you're dripping with it. So the heat's just sort of sat in the air around you, it's that intense». En el segundo verso se refiere a «the quality of the memory – so it “sings” when you think about it because it was so beautiful and you remember it so clearly».

Ninguna de las acepciones del verbo *sing* refleja las connotaciones que la autora le da, y lo mismo ocurre con el verbo *cantar*. Pero esa es una de las claves de la poesía. Como decíamos en el apartado 2, las palabras que componen los poemas encierran una pluralidad de sentidos; resultan ambiguas, y cada receptor las puede interpretar de una manera. Reformular el verso con expresiones como «cómo el calor nos envolvía con su canto» supondría una ruptura de esa ambigüedad; se estaría dejando al descubierto el mensaje subyacente. Se ha optado, pues, por evitar la *over-translation* y emplear el verbo *cantar* en ambos casos, con lo que se deja que la imaginación del receptor llene los huecos del poema.

5.5. Problemas culturales

Los poemas «Classical Fiction» y «The Things That I Know» incluyen referencias a conceptos mitológicos e históricos. La traducción de los topónimos *Pompeii*, *Atlantis* y *Carthage* no ha supuesto ningún problema: el *DRAE* no contiene una entrada dedicada a ellos, pero sí registra los adjetivos *pompeyano*, *atalante* y *cartaginense*, en cuyas definiciones se indica la grafía adecuada de los referentes culturales: *Pompeya*, *la Atlántida* y *Cartago*. Más dificultades ha planteado el nombre del joven griego *Antinous*, puesto que no está registrado en el *DRAE* y no existe un consenso sobre su naturalización: algunos expertos lo escriben con tilde (*Antínoo*) y otros sin tilde (*Antinoos*). Ante esta disparidad de criterios, se ha optado por naturalizar el nombre tomando la sílaba *-ti-* como tónica (así lo indica la grafía griega) y acentuándola en consonancia con las normas

ortográficas de la lengua española, que obligan a marcar gráficamente el acento de las palabras esdrújulas.

En la obra encontramos también casos de intertextualidad. El título del poema «Divine Tragedy» alude a la *Divina comedia* de Dante. La existencia de una traducción acuñada para la obra obliga a mantener el uso del adjetivo *divina*; su sustitución por un sinónimo haría irreconocible la referencia. Igualmente, la traducción de la obra de Dante condiciona la traducción de la última estrofa del poema, donde encontramos la siguiente oración: «[...] there's a tenth circle of Hell». En las versiones españolas, las divisiones del Infierno reciben el nombre de *círculos*, por lo que es fundamental emplear el mismo léxico en el poema de Hewer.

6. Conclusiones

6.1. Reflexiones sobre los resultados

Como decía T. S. Eliot, «only a bad poet could welcome free verse as a liberation from form» (1957: 53 *apud* LIVINGSTONE, 1993: 62). El verso libre es mucho más que una sucesión de palabras distribuidas en estrofas. Es un entramado de repeticiones léxicas, sintácticas e incluso fonéticas que se deben detectar y reproducir en la traducción para que los poemas en la lengua de llegada tengan un efecto análogo al de los textos originales. Dicho esto, es necesario señalar que la forma exterior del poema no se ha descuidado: se ha traducido sobre la base de la estrategia mimética (HOLMES, 1970) para mantener el cuerpo que el propio poema ha creado para sí mismo.

Por otro lado, podemos afirmar que el diálogo con Hewer ha supuesto una ayuda considerable en la reconstrucción de textos originales, especialmente a la hora de resolver aquellos problemas en los que el original se muestra especialmente opaco. El ejemplo más claro lo encontramos en el tratamiento del género; debido a las diferencias lingüísticas, la traducción del inglés al español exige en muchos casos tomar una decisión respecto a la identidad del personaje o de la voz del poema, aunque en el original no se explicita. La información que se requiere para solventar este problema solamente la posee el autor. Asimismo, el testimonio del autor puede servir de guía en la selección del léxico del poema en aquellos casos en los que un vocablo encierra una pluralidad de sentidos y presenta, por tanto, una multiplicidad de traducciones posibles. Esto se aprecia, especialmente, a la hora de recrear la imaginería privada. Ahora bien, el traductor, conector del sentido último de una imagen, puede verse tentado a restarle ambigüedad

al poema volcando los conocimientos adquiridos a través del autor en la traducción de manera explícita, y como señala Boase-Beier (82-89, 2006), precisamente la ambigüedad es uno de los universales expresivos del lenguaje poético, altamente concentrado por decisión del autor. Así pues, se puede considerar que el contacto con el autor encierra también ciertos peligros.

6.2. Relación con los conocimientos adquiridos en la carrera

Las competencias adquiridas en las asignaturas específicas del itinerario de Traducción Literaria han facilitado en gran medida la sistematización de los problemas de traducción del texto original y la selección de estrategias pertinentes para la reproducción de los poemas en lengua española. Sin embargo, es necesario señalar que en el programa de estudios se concede una mayor importancia a la traducción de la narrativa y del teatro; la poesía queda, pues, relegada a un tercer puesto, y su estudio no es tan exhaustivo. Este trabajo ha servido para ampliar conocimientos acerca de esta parcela de la traducción tan poco tratada.

6.3. Intereses futuros

En un futuro, tengo intención de completar este proyecto traduciendo los textos restantes del poemario y realizando un análisis más exhaustivo de los problemas de traducción que plantea el verso libre de Hwer. Creo que sería una labor de lo más gratificante para mí, no solo como traductora, sino también como poeta aficionada.

También me gustaría explorar la poesía de verso libre de autores y lenguas diferentes para contrastar las características de unos textos y otros y afrontar otro tipo de dificultades que en las composiciones de Hwer no están presentes. La poesía es una auténtica mina de posibilidades para el traductor curioso. El interés por este género literario va en aumento, y quizá esto comporte la proliferación de investigaciones sobre su traducción. Sin duda, sería fantástico formar parte de ellas.

7. Bibliografía

- ARBERRY, A. J. (1964). *Aspects of Islamic Civilization*. Londres: George Allen & Unwin.
- AUDRING, J. (2008). Gender Assignment and Gender Agreement: Evidence from Pronominal Gender Languages. *Morphology*, 18 (2), pp. 93-116. doi: 10.1007/s11525-009-9124-y
- BARJAU, E. (1995). La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias. En MARCO, J. (Ed.), *La traducció literària* (pp. 59-79). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BASSNETT, S. (1998). Transplating the Seed: Poetry and Translation. En BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (Eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (pp. 57-75). Clevedon: Multilingual Matters. [Versión de Google Books]. Recuperado el 12 de mayo de 2016 de https://books.google.es/books?id=9v_uEf9k280C
- BERDOM, A. (2007). *A Comparative Study of Some English Translations of Parts of Three Mu'allaqat*. (Tesis doctoral, Universidad de Durham). Recuperado el 5 de mayo de 2016 de <http://etheses.dur.ac.uk/1302/1/1302.pdf>
- BOASE-BEIER, J. (2006). *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St Jerome.
- CONESA, J. y RADERS, M. (Eds.) (1990). *II Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción: 12-16 de diciembre de 1988*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid. [Versión de Google Books]. Recuperado el 12 de mayo de 2016 de <https://books.google.es/books?id=SIYhvdeW27UC>
- DELISLE, J. (1980). *L'analyse du Discours comme Méthode de Traduction*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- ELIOT, T. S. (1957). *On Poetry and Poets*. Londres: Faber & Faber.
- FRANK, A. P. (1991). Translating and Translated Poetry: the Producer's and the Historian's Perspectives. En NAAJKENS, T. y VAN LEUVEN-ZWART, K. M. (Eds.), *Translation Studies. The State of the Art* (pp. 115-140). Amsterdam: Rodopi.
- GLEDHILL, J. R. M. (2003). *Strategies in Translation: A Comparison of the Helen Lowe-Porter and David Luke Translations of Thomas Mann's Tonio Kröger, Tristan and Der Tod in Venedig within the Context of Contemporary Translation Theory*. (Tesis doctoral, Universidad de Erfurt). Recuperado el 6 de mayo de 2016 de <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-2786/gledhill.pdf>
- HEWER, H. (2014). Q&A. En *Elisabeth Hewer*. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de <http://elisabethhewer.co.uk/post/78755265784/qa>
- HEWER, H. (2015a). About. En *Elisabeth Hewer*. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de <https://elisabethhewer.wordpress.com/about/>
- HEWER, H. (2015b). Entrada sin título. En *Elisabeth Hewer*. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de <http://elisabethhewer.co.uk/post/120600520996/i-am-doing-a-poetry-notebook-for-school-and-i-have>
- HEWER, H. (2015c). *Wishing for Birds*. Inglaterra: Platypus Press Limited.
- HOLMES, J. S. (1970). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. En HOLMES, J. S. y POPOVIC, A. (Eds.), *The Nature of Translation* (pp. 91-105). La Haya: Mouton.

- HOUGHTON MIFFLIN COMPANY. (2005). *The American Heritage Dictionary of Phrasal Verbs*. Consultado el 10 de mayo de 2016 en <http://idioms.thefreedictionary.com/>
- HOUSE, J. (1997). *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- JAKOBSON, R. (2000). On Linguistic Aspects of Translation. En VENUTI, L. (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 113-118). Londres: Routledge. [Versión de Google Books]. Recuperado el 6 de mayo de 2016 de <https://books.google.es/books?id=zNX-4aqfMCcC>
- LIVINGSTONE, D. (1993). *Poetry Handbook: For Readers and Writers*. Londres: Macmillan.
- NORD, CH. (1988). *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: J. Groos Verlag.
- OLIVA, S. (1995). Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària. En MARCO, J. (Ed.), *La traducció literària* (pp. 81-92). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- PAZ, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- PRATT, M. L. y TRAUOGOTT, E. C. (1980): *Linguistics for Students of Literature*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- RANDOM HOUSE. (2010). *Random House Kernerman Webster's College Dictionary*. Consultado el 10 de mayo de 2016 en <http://www.thefreedictionary.com/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición). Consultado el 10 de mayo de 2016 en <http://dle.rae.es/>
- ROBINSON, D. (2001). Interpretive Approach. En BAKER, M. (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 112-114). Londres y Nueva York: Routledge. [Versión de Google Books]. Recuperado el 2 de mayo de 2016 de <https://books.google.es/books?id=zNX-4aqfMCcC>
- SIMPSON, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. Londres y Nueva York: Routledge. [Versión de Google Books]. Recuperado el 19 de mayo de 2016 de <https://books.google.es/books?id=etBY2Vtu9MEC>
- TOURY, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

8. Anexos

8.1. Texto origen

Dove Hands

Nesting-dove hands in her lap,
white peace and nervous fluttering.
I couldn't tell you if she was pretty but
her hair was autumn storms. Her laugh
could stop the birds. What was she?
She was endless rain, she was Arctic fire.
Sometimes I thought she'd shrink
when I wasn't looking and be gone when I
turned back. I dreamt twice she'd leave
with those marble fingers round a case and
her hair like a faun curled against itself
in the bracken. She was desperate,
she was deathless. I'd have followed her
anywhere she asked of me. I'd have
thrown myself to the wild for her.

The Only Way I Know to Tell the Truth about Myself

A girl making herself smaller.
Taking her runaway tongue and
curling it back into her throat
until it bursts out worse.

Not meeting eyes, not kissing
mouths. Talking too much
and never getting anywhere.
Murmurs, I've never been kissed
in a way that I've liked; never been
touched in ways that I've wanted.

A girl staring at herself in the mirror
and not daring to ask what it is
that's wrong. Which part of her
is the greatest failure.

Too big, too much, cares too hard
about things that don't matter.
Missed the lessons where other girls
learnt about holding back.

Gets too old to be this way,
finds herself too far along
to admit that she's miles behind.

The Things That I Know

Here are the things that I know:
the Himalayas are still growing up,
and sharks don't really kill
that many people per year.

I know that Vodka tastes better
than staying too shy to talk,
and that you look like heartbreak
when you're walking away.

I also know that
we're killing off the rainforests and
running out of oil and that this one time
a Roman emperor loved a man so much
he raised him up into a god.

What I don't know
could make a million poems more,
but here is the shortlist:

I do not know if stars get lonely,
or if angels have to take
their shoes off inside Heaven.
I don't know how perfume is made,
or if Antinous even wanted to be a god.

I don't know if your bones ache
the way mine do when I don't have you near.

I don't know if I want to know, either.

Girls in the Twenty First Century

Rings of girls like roses,
the wind sweeping them this way
and that. Their petals blooming, dying.

21st century women on a ramshackle stage.
A choir to one side,
their conductor with clenched fists.

His raised hands say, MORE HEART!
His lowered eyes say, LESS FEAR!
The choir goes down screaming,

WHEN THEY COME FOR YOU
YOU WILL KNOW IT IS BECAUSE
YOU HAVE MADE THEM AFRAID.

Hide and Seek

A girl hiding from her own ignorance,
hoarding loose facts inside other loose facts
the way households will keep pressing plastic bags
inside each other, promising, *Yes we will use these
we will use them all just you wait and see.*

She knows a little about a lot, shallow things
about planets and oddments about volcanoes
and the occasional restless sentence concerning
the things that go on at the bottom of the sea.
One day I will use these one day I will need to know—

Pressing the heels of her hands into her eyes
so the slithering slinking ignorance never catches her,
never gets her to meet its gaze—can never confront her.
If she knows a bit about tigers then it cannot matter
that she knows nothing about herself at all.

Divine Tragedy

My mind swirls around gates and
walls and spaces for wicked things to sneak in.
I get stuck on the idea of boundaries
between us here screaming and
a distant desperate evil. Ancient
and exhausted. I don't think cruelty
comes through fantasy chinks in
the world's armour. I don't think
there's another plane where the
wild things lurk.

My arms over my head I whisper
that I think it's here, not under
our beds but in the people we pass.
Not under our feet but at the tips
of our fingers, trembling with
the survival instinct we never stamped out.

My nails in my cheeks I cry
that I think it's here, not waiting
for me but crawling inside me,
nesting in the reaches of me.
Too often I promise forgiveness
and a wretched thing at the heart
of me screams no no no NEVER!

I'm not set apart from the wild things
and I think now that there's a tenth
circle of Hell, right here beneath our skin.

Personal Statement

I read until I can't anymore.
Not until my eyes blur but
until my heart does, the ache of it
pushing out inside my chest,
pushing into empty spaces
that ought to stay empty.

We're roughly 99% open space
when you get down to the atoms of us
and I need the gaps down there.

I'm not good at spreading into
the air around me.

I prefer to ooze inwards.

I stuff my thoughts into the gaps
where neutrons watch electrons whip by.

I keep my middle-of-the-night wishes
and my lonely desires and this desperate hunger
packed in down there, locked carelessly
shoulder to shoulder.

I slap 'fragile' stickers across it all
and then smash it anyway.

Summer Romance

Tell me about the time we went out into the woods
and hunted the deer through the trees. Tell me
about the church we slunk into,
about the cracked-stone altar
and the way the heat sang as we pushed our way through it.

Tell me about the solemn trees and the restless rivers.
Tell me how we made ourselves into more than
these fragile bodies, how we strung
ivy from our necks and
curled into each other under a rotted church roof.

Tell me about the whispering wind and the brief-lived dark,
about how we built myths of ourselves
with our bare muddy hands and carved initials
that never belonged to us into damp black pews.
Tell me how the summer sings when you think of it.

We Forgot That Our Heroines Were People Too

Burning like it has become a habit,
the world making its memory of you
out of flames. Melting your way
into the ground until only the scorched shape
of you remains. Remembering you like this:
light and endless fire.

If you were ever anything else
the world isn't interested
in knowing it.

We don't want you to be human! The history books
scream. Who wants to put that in an exam?

Classical Fiction

Here's me waiting on the edges of
everything for you, white and trembling.

Me in Pompeii as the ash comes down
and grey-coats my throat and they find me
curled up with a gladiator, our hands interlocked,
and I've left you a sign that says, I DON'T LOVE HIM
BUT HE'S HERE AND I'M SO TERRIBLY AFRAID.
They put us in a museum, cast in white plaster
and so formless I can't stop pleading: *Recognise me
here, even now. Recognise me.*

Me in Atlantis as the waves come in,
the water closing over my head and my nails
thick with blood as I scrape your name into
the walls of the temples. The priestesses screaming,
the ocean laughing, my fingers bleeding.

Me in Carthage, throat cut and stone-eyed Romans
ploughing salt into the land we walked over again
and again and again. They wrench the taste of you
from my mouth. Plough me into the earth
to stop anything ever growing again. Damn right
I'll poison this place. I'd poison the world if I could.

Me in every scene that matters, looking towards
all the spaces you should have been filling.
Me with hands outstretched, begging you
to stay just once, just this time.

8.2. Correspondencia personal

8.2.1. Correo 1

DE: Marina Iglesias

PARA: Elisabeth Hewer

ASUNTO: Some questions about *Wishing for Birds*

Hello Elisabeth,

I thought it would be better if I waited until I had written a first draft translation of all the poems to contact you again instead of bombarding you with questions at every step of the translation process. Now, without further ado, here are my questions:

1. Your choice of line breaks clearly affects the poems' overall effect – what does this choice usually depend on? Would you prefer it if the translations mimicked the line breaks strictly or would you be open to certain changes?
2. The next question is about quotations. I noticed inverted commas are rarely used throughout the book (in fact, I believe they are only used in *The Monster in Me*). Instead, italics and capital letters are used to indicate quoted speech and thoughts. And sometimes quotations are separated from the rest of the text simply by a comma. Here are just a few examples:

- *Girls in the Twenty First Century*: “His raised hands say, MORE HEART! / His lowered eyes say, LESS FEAR!”
- *Hide and Seek*: “A girl hiding from her own ignorance, / hoarding loose facts inside other loose facts / the way households will keep pressing plastic bags / inside each other, promising, Yes we will use these / we will use them all just you wait and see.”
- *Divine Tragedy*: “Too often I promise forgiveness / and a wretched thing at the heart / of me screams no no no NEVER!”
- *Classical Fiction*: “Me in Pompeii as the ash comes down / and grey-coats my throat and they find me / curled up with a gladiator, our hands interlocked, / and I’ve left you a sign that says, I DON’T LOVE HIM / BUT HE’S HERE AND I’M SO TERRIBLY AFRAID. They put us in a museum, cast in white plaster and so formless I can’t stop pleading: Recognise me here, even now. Recognise me.”
- *We Forgot That Our Heroines Were People Too*: “We don’t want you to be human! The history books / scream. Who wants to put that in an exam?”

Why are quotation marks hardly used? Does the usage of all these quoting devices follow any kind of rule? For example, from what I can see, thoughts are written in italics, and capital letters are mostly used when quoting the words from some kind of sign or when writing direct speech, especially when the words being reproduced are much more powerful (e.g. in the quote from *Divine Tragedy*, only the word never is capitalised even though no is part of the quote as well).

3. Every poem has its own characters or voices, and so I wanted to ask you who some pronouns and words are referring to in order to make sure all characters are properly portrayed in my translations (Spanish adjectives and determiners alter their form to agree in gender with the nouns that they modify, and likewise many pronouns show gender agreement with their antecedent nouns):

- *Girls in the Twenty First Century*: These are the last verses: “WHEN THEY COME FOR YOU / YOU WILL KNOW IT IS BECAUSE / YOU HAVE MADE THEM AFRAID.” Who are *they* and *you*?
- *Summer Romance*: Spanish uses gendered pronouns, which means I need to make a choice here in regard to the gender of the person the voice in the poems is referring to. Do you have any preferences? Some other poems talk about a boy explicitly, so I thought of sticking to the masculine (just to give the poems some kind of continuity).
- *We Forgot That Our Heroines Were People Too*: Is the *you* in the poem singular or plural? Is the voice talking about all our heroines? And who is the subject of the clause “Remembering you like this”?

4. Let’s move on to a few doubts about metaphors and the meaning of some collocations:

- *Classical Fiction*: “Throat cut and stone-eyed Romans” are not common collocations. And though I think I get the gist of them, I am not one hundred percent sure! Could you explain it to me? Are *throat cut* and *stone-eyed* to be understood literally?
- *Dove Hands*: What does *shrink* exactly mean in “Sometimes I thought she'd shrink when I wasn't looking”? Should it be understood in its most literal sense (“to become or make smaller in size or amount”) or does it mean something along the lines of “to move back or away”?
- *Summer Romance*: The verb *to sing* is used twice (“the way the heat sang as we pushed our way through it” and “the summer sings when you think of it”).

What's its meaning here? And in the phrase “brief-lived dark”, is *dark* referring to “the absence of light in a place” or to “nightfall”?

I know some questions are quite specific – if you cannot answer all of them, I will totally understand! Thank you so much again for giving me the opportunity to translate your work and for offering to answer my questions so willingly.

Best wishes,

Marina

8.2.2. Correo 2

DE: Elisabeth Hewer

PARA: Marina Iglesias

ASUNTO: Re: Some questions about *Wishing for Birds*

Hi Marina,

I'll answer your questions in order, if that's okay?

1. I'm definitely open to changes – I have no set method to choosing where the line breaks happen. I realise it's not a helpful answer so I'm sorry, but I kind of just feel it as the poem moves along. For that reason I think it's probably best for you to just use your own judgement, as that's what I do and I think that's the truest way to do it!
2. My publisher actually had a very similar question! Sorry to have caused confusion. The vague outlines I had for when I chose italics vs capital letters mostly depended on the feeling of the “speech”. If it was supposed to be particularly urgent or frightened I used capitals and then the italics just denote usual speech, anything quieter. If you feel it works better with your translations to use speech marks or to make it all uniform that's completely fine.

Again, though, I'm afraid a lot of it was simply my own particular feeling when I came to that poem. I didn't realise I had such variation until I finished the collection, but I felt I would lose something by changing them. I apologise for making it so difficult.

In terms of the lack of quotation marks, it was mostly because having a rapid flow to the poems was important to me, and I felt that quotation marks jarred the reader out of that.

3.
 - *Girls in the Twenty-First Century*: “they” is supposed to be a kind of great other – definitely masculine and plural, though, in terms of gender! And “you” are girls in general, so feminine plural there definitely.

- *Summer Romance* is a boy.
- *We Forgot that our Heroines*: “you” is plural – all our heroines, like you said! And the “you” in that last stanza is the same – it's supposed to be directed at all girls/heroines.

4.

- “Throat cut” in *Classical Fiction* is to be taken literally. It’s intended as part of the previous phrase. So the speaker is lying in the field with their throat cut, and the Romans are walking near them. “Stone-eyed” is an attempt at play on words – so grey in colour, but also kind of stony in expression, so very hard and cold and blank. I hope that makes sense!
- *Dove Hands*: “shrink” here is literal, so I thought she'd somehow get smaller and smaller.
- *Summer Romance*: in the first instance, “sang” is trying to denote the quality of the heat – that thick, sweaty, humid heat that kind of gets all over you until you're dripping with it. So the heat's just sort of sat in the air around you, it's that intense. The second instance is talking about the quality of the memory – so it “sings” when you think about it because it was so beautiful and you remember it so clearly. “Brief-lived dark” is talking about the whole night – referring to the shortness of the night during the summer.

I do hope this helps, please feel free to ask for clarification if there’s anything you don’t understand. I’ll do my best to explain differently.

Best wishes,
Elisabeth