



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Facultad de Traducción e Interpretación

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO FIN DE GRADO

**FLECHAZO, PRESIÓN, PÁNICO, OBSESIÓN: TRADUCCIÓN DE *CRUSH* DE
RICHARD SIKEN**

Presentado por:

D./D^a. Lucía García Sánchez

Tutor:

Prof. Dr./Dra. o D./D^a José María Pérez Fernández

Curso académico 2023/2024

Resumen

La traducción de poesía se considera una labor muy difícil de llevar a cabo, tal y como muchos expertos en la materia han puesto de manifiesto. En este trabajo se aborda la traducción de una selección de poemas del autor estadounidense Richard Siken pertenecientes a su libro de poemas *Crush* (2005). Para ello, se hace un análisis de los mismos, al igual que se enumeran las estrategias seguidas para llevarlas a cabo. Se quiere demostrar que la traducción de poesía, aunque difícil, no es imposible y puede realizarse, no sin un gran esfuerzo y con una gran dedicación.

Palabras clave: traducción poética; traducción de poesía; poesía contemporánea; estrategias de traducción; técnicas de traducción; recursos literarios

Abstract

Poetry translation is a difficult task to carry out, according to what many experts have said. In this research, it is addressed a translation of some poems from *Crush* (2005) by the American author Richard Siken. To accomplish this objective, an analysis of the literary devices of the poems was made, as well as an enumeration of the translation techniques and strategies employed. The principal aim of this assignment is to show that poetry translation, although arduous, is not impossible and that poetry could be translated with effort and dedication.

Keywords: poetry translation; poetic translation; contemporary poetry; translation strategies; translation techniques; literary devices

Índice de contenidos

1	Introducción	6
1.1	Objetivos	6
1.2	Sobre el autor	6
1.3	Sobre la obra	7
2	Marco teórico: poesía y traducción	9
3	Metodología	11
4	Recursos estilísticos	12
4.1	Formato y encabalgamiento	13
4.2	Repetición y paralelismo	17
4.3	Aliteración	20
4.4	Rima	22
5.	Técnicas de traducción	24
5.1	Traducción literal	24
5.2	Domesticación y extranjerización	26
5.3	Compensación, omisión y apócope	28
5.4	Transposición, modulación e hipérbatos	31
5.6	Generalización y equivalentes acuñados	33
6.	Conclusiones	35
7.	Bibliografía	36
8.	Anexos	39
8.1	<i>Scheherazade</i> versión original y traducida	39
8.2	<i>Dirty Valentine</i> versión original y traducida	39
8.3	<i>Little Beast</i> versión original y traducida	40
8.4	<i>Litany in Which Certain Things Are Crossed Out</i> versión original y traducida	40
8.5	<i>A Primer for the Small Weird Loves</i> versión original y traducida	42
8.6	<i>Straw House, Straw Dog</i> versión original y traducida	44
8.7	<i>Saying Your Names</i> versión original y traducida	44
8.8	<i>Planet of Love</i> versión original y traducida	45
8.9	<i>Wishbone</i> versión original y traducida	46
8.10	<i>Driving, Not Washing</i> versión original y traducida	47
8.11	<i>The Dislocated Room</i> versión original y traducida	47
8.12	<i>Snow and Dirty Rain</i> versión original y traducida	48
9.	Memoria	50

Índice de tablas y figuras

Tabla de estrategias de traducción 1	27
Tabla de estrategias de traducción 2	34

1 Introducción

1.1 Objetivos

Siempre se ha considerado que la traducción de poesía es una de las más difíciles de llevar a cabo, sea por la complejidad de los textos poéticos o por todo lo que estos transmiten con unas pocas palabras. Con este trabajo se quiere abordar y llevar a cabo esta ardua tarea mediante la traducción de doce poemas del autor estadounidense Richard Siken, todos pertenecientes al poemario *Crush* (2005). Estos poemas son: *Scheherazade*; *Dirty Valentine*; *Little Beast*; *Litany in Which Certain Things Are Crossed Out*; *A Primer for the Small Weird Love*; *Straw House*, *Straw Dog*; *Saying Your Names*; *Planet of Love*; *Wishbone*; *Driving, Not Washing*; *The Dislocated Room*; *Snow and Dirty Rain*.

En este trabajo aparecen distintas opiniones sobre la traducción de poesía, así como un compendio de estrategias seguidas para llevar a cabo la traducción exitosa de los poemas expuestos con anterioridad. Con este trabajo se busca dar voz al colectivo LGTBI+ así como dar a conocer a un autor de poesía actual.

Los objetivos que se planean conseguir con este trabajo son:

- Enfrentarse a la traducción de poesía;
- Identificar los recursos literarios usados y los problemas que plantean;
- Identificar estrategias de traducción y utilizarlas de manera efectiva;
- Plasmar el proceso de traducción y sus fases;
- Tomar decisiones de traducción para realizar una traducción adecuada de los poemas.

1.2 Sobre el autor

Richard Siken, además de poeta, es pintor, cineasta y editor de la revista literaria *Spork*. No se dedica a tiempo completo a la poesía y en los 15 años que tardó en publicar *Crush*, trabajaba a tiempo completo como trabajador social. Aunque su poesía no suele ser autobiográfica, si es verdad que se ve influenciada por sus vivencias, en *Crush*, por ejemplo, la muerte de su novio en 1991 hizo que la obra se convirtiera «algo más en una elegía» y que fuera «más desesperada porque todo parecía más frágil y temporal» (Siken, s.f).

1.3 Sobre la obra

Es el primer libro publicado de Siken y vio la luz en 2005, tras ser galardonada en 2004 con el premio a los jóvenes poetas de Yale. Tardó unos 15 años en publicarlo y, una vez publicado, gozó de una grandísima fama, siendo nominado a varios premios y alcanzando un gran reconocimiento (sobre todo en internet y en redes sociales) hasta la publicación del siguiente libro de Siken, *War of the Foxes*, en 2015.

En su entrevista con Nell Casey, Siken explica que el poemario se encuentra dividido en tres partes en las que el narrador cuenta su relación con la muerte. En la primera parte, se ve la muerte de una manera romántica, llena de anhelo; en la segunda, se ve como una realidad y en la tercera «le han disparado al narrador y se está muriendo en contra de su voluntad».

En el prefacio de *Crush*, Louise Glück remarca que:

Este es un libro sobre el pánico. El término nunca aparece. Ni siquiera se describe o analiza esta emoción —el yo poético nunca se libra de ella el tiempo suficiente como para que se pueda diferenciar el pánico de otros estados—. En el mundo de *Crush*, el pánico es sinónimo de la existencia: en sus dilaciones, en su atropellada e inestable sintaxis, en sus listas frenéticas y en sus preguntas, el libro esquivo el tiempo y la pérdida. Su opuesto es la inconsciencia: no esa inconsciencia tranquila del sueño, sino las amenazantes inconsciencias del sexo y de la muerte. El poder de los poemas surge de la obsesión, pero el estilo de Siken es pura improvisación maníaca. (p. 11)

En el mismo prefacio la laureada poetisa llega a compararlo con *Ariel* de Plath porque ambas colecciones de poemas «le devuelven a la poesía esos significados cruciales del momento y de la palabra, que bien pueden constituir la gran genialidad de la forma»; finaliza el texto, además, recordando la carta de Dickinson a Higginson en la que Dickinson le decía: «Si leo un libro y hace que sienta mi cuerpo tan frío que no haya fuego capaz de calentarlo, sé que es poesía. Si noto físicamente que me han arrancado la parte superior de la cabeza, sé que es poesía. Esta es la única forma que tengo de saberlo. ¿Es que hay otra manera?», afirmando que ella misma había tenido esa reacción al leer la

obra. Con esta breve introducción, Glück demuestra la buena recepción que *Crush* tuvo ante la crítica y lo que hizo a Siken merecedor de ser galardonado con el premio a los jóvenes poetas de Yale en 2004.

Tal y como se ha descrito, la obra es fundamentalmente sobre el pánico. Para plasmar estas emociones negativas en sus poemas, Siken utiliza recursos literarios tales como la negación, la repetición, y el uso de metáforas e imágenes, además de realizar una asociación evidente entre el deseo con sentimientos considerados oscuros y violentos (Kiškūnaitė, 2022).

Un elemento característico de la poesía de Siken son las imágenes relacionadas con el ahogamiento para expresar la ansiedad y el pánico, algo que muchos psicólogos han puesto de manifiesto como una experiencia común en sus pacientes (Kiškūnaitė, 2022). El uso de otras imágenes y metáforas como el calor o el fuego también son bastante comunes en su poesía y se relacionan con el deseo y la pasión (Kiškūnaitė, 2022).

Además, Siken se vale del uso de monosílabos que dan la sensación de quedarse sin respiración, de estar hiperventilando, lo que incrementa la sensación de pánico y ansiedad presente en sus poemas (Kiškūnaitė, 2022). En el plano fónico, también utiliza sonidos como las vocales posteriores para aumentar esta sensación de malestar. (Kiškūnaitė, 2022).

Otro aspecto que debemos tener en cuenta para traducir —y entender— Siken es que la sociedad actual es plenamente heteronormativa y, aunque se haya avanzado bastante en materia de derechos LGTBI+, las personas pertenecientes a la comunidad siguen sufriendo innumerables dificultades y discriminaciones a diario. Siken, como hombre abiertamente gay, refleja estas dificultades impuestas por la sociedad en su obra *Crush*.

La heteronormatividad, el patriarcado y la concepción actual de los roles de género influyen a las personas hasta tal punto que moldean la forma en la que se viven las relaciones románticas o sexuales, esto queda patente en la obra de Siken. La violencia, que ha sido siempre vista como algo masculino, toma un rol diferente en sus poemas, fusionándose con el deseo.

En *Crush*, las relaciones íntimas entre hombres están plagadas de violencia, por lo que esta intimidad entre hombres se encuentra inherentemente ligada a la agresividad,

siendo inevitable que la demostración de afecto se torne violenta (Kempnaers, 2019). Estos sentimientos de pesar y peligro han estado siempre presentes en la comunidad gay y con los poemas de Siken vuelven a ser relevantes una vez más; además, el hecho de que la homosexualidad masculina se represente como una realidad plagada de violencia, surge de forma inevitable de la heteronormatividad (Kempnaers, 2019).

Además, Siken aborda la homofobia de manera directa, siendo el ejemplo más claro de esto el poema *A Primer for the Small Weird Loves* —cuya propuesta de traducción se encuentra en los Anexos adjuntos a este trabajo—. En este poema, la homofobia es la motivación principal para los actos violentos que se describen, ya que la causa de esta es que al protagonista del poema le gusten los chicos. (Kempnaers, 2019).

En conclusión, es imposible leer y entender *Crush* sin tener en cuenta la identidad de Richard Siken como hombre gay y como esta y las dificultades impuestas por la sociedad permean en su poesía.

2 Marco teórico: poesía y traducción

La poesía, como toda forma de literatura, es inherente a una cultura, a una época y a las vivencias de un autor. Sin embargo, ¿qué se considera poesía? Según el Diccionario de la Real Academia Española, poesía es la «[m]anifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa» en su primera acepción, o «[i]dealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje» en su sexta acepción.

Robert B. Pierce en su artículo de 2003, sin embargo, opina que la clasificación de un texto como poesía o no depende de si dicho texto se adscribe a una serie de criterios textuales preestablecidos. Estos criterios, sin embargo, varían entre culturas y épocas, convirtiendo en ardua la tarea de buscar una definición adecuada que pueda abarcar todos los matices contenidos en el término «poesía». Es, por tanto, una definición cambiante y un texto que no se consideraba poesía en una época y cultura concreta, puede hacerlo en una diferente; es por esto que la definición de poesía es un objeto de estudio y discusión entre los teóricos de la literatura.

Numerosos teóricos, traductores y autores de poesía han expresado su opinión sobre la traducción de poesía y han servido de precedente al canon de la traducción poética que muchos traductores toman como base para realizar su labor.

Matthew Reynolds menciona en la introducción de su libro *The Poetry of Translation* (2011), «poetry is supposed to be untranslatable». Sin embargo, en el mismo libro—incluso en la propia introducción— desmiente esto, explicando que la traducción de poesía es posible y lo ilustra empleando numerosas metáforas que se han usado durante toda la historia de la literatura para aludir a la traducción y, sobre todo, a la traducción de poesía. Añade también en el transcurso de la obra, que la similitud que se puede alcanzar a la hora de traducir poesía, no suele sentirse como suficiente—a diferencia de lo que pasa con otros géneros literarios, cuyos elementos pueden ser reproducidos en la lengua meta con una mayor facilidad—, ya que existe un dilema entre los propios expertos sobre cuál es el elemento poético que debe primar y al que más importancia se le debe dar en una traducción.

Así, se deduce que la traducción de poesía se basa en una imposibilidad dada por la complejidad de la misma, que ha generado numerosas discrepancias entre los estudiosos de la materia. Sin embargo, no se puede olvidar que esta complejidad tan característica del género lírico es lo que convierte a la traducción de poesía en una materia digna de estudio que ha generado tanto debate e interés.

Este interés por la traducción de poesía se debe en parte a los procesos mentales complejos que entran en juego a la hora de leer y comprender un poema. Un traductor de poesía debe tener en cuenta tanto en el original como en la versión traducida que proponga, tal y como Reynolds (2011 p. 29) expresa que la complejidad de los textos literarios es lo que hace que una aproximación a estos mediante un enfoque traductológico general no sea adecuada. Sin embargo, es esta propia complejidad lo que hace que la traducción sea posible y, a su vez, sea imposible separar de la traducción literaria los procesos cognitivos de leer-entender-traducir que se dan de igual manera en otros tipos de traducción.

Francis R. Jones (1997) describe en su artículo las cinco dimensiones que afectan a la traducción de poesía y que un traductor de poesía debería tener en cuenta para llevar a cabo su labor. Las cuales son:

- semantic meaning [o significado semántico]

- sound [o sonido]
- language variety [o registro lingüístico]
- graphic “look” [o formato]

Todas y cada una de estas dimensiones textuales presentes en un texto poético suponen retos a los que un traductor de poesía debe enfrentarse para realizar dicha tarea con éxito.

Peter Robinson (2010, p. 100) comenta que se dice que la traducción de poesía es imposible porque se puede pensar que el poema y su traducción son iguales (imposible) o diferentes (por lo que no hay traducción). La primera forma de pensar imposibilita la comunicación entre culturas, mientras que la segunda se nutre de esta imposibilidad y evita buscar algún punto en común entre ambas culturas (Robinson, 2010, p. 100).

Además, en el mismo libro, Robinson (2010, p. 110) explica también que, al traducir un verso, se debe crear algo en la lengua meta que transmita el sentido del texto de origen y mantenga las peculiaridades gramaticales, siga siendo idiomático. Por eso, los traductores de poesía deben tomar la imposibilidad estricta como una parte de las circunstancias normales en las que en las que se traduce [una poesía] de una lengua a otra (Robinson, 2010, p. 61).

3 Metodología

Se ha propuesto una traducción de los poemas seleccionados que respetase el efecto deseado por el autor original al componer su obra. De igual manera, se han analizado algunos de los recursos utilizados por Siken en su poesía y las estrategias de traducción seguidas para adaptar dichos recursos al español, así como el razonamiento detrás del uso de cada una de estas técnicas.

Si se quiere seguir una clasificación preestablecida, se podría decir que las traducciones aquí propuestas se adhieren al enfoque interpretativo de la traducción de poesía descrito por Raffel (1988, p. 110), con ciertos matices del enfoque formal del mismo autor.

El enfoque principal es interpretativo, ya que el propósito principal de las propuestas de traducción realizadas es buscar un equivalente literario, a la par que el público meta no está especializado, sino que se trata de un público general. Al realizar

una traducción interpretativa, el traductor es consciente de que su traducción no es el original y, por ende, el público que la reciba no tiene acceso al mismo. Sin embargo, hace lo posible por acercar dicha obra a su público, aun siendo consciente de las limitaciones que una traducción supone.

Se considera también pertinente mencionar que, al tener en cuenta la totalidad del trabajo, el enfoque de las traducciones propuestas puede ser considerado formal, ya que se analiza de manera académica la poesía y la traducción de la misma —desgranando con detalle los entresijos de la traducción y de las estrategias utilizadas para llevar a cabo la misma— dándole especial relevancia a los aspectos que se han considerado de mayor importancia en la obra original. Asimismo, la traducción en sí no sigue un enfoque formal, ya que el objetivo principal era mantener las cualidades literarias del texto original.

Es decir, el enfoque mayoritario es interpretativo, debido a que lo que se busca conseguir con este trabajo y las traducciones propuestas es una traducción lo más próxima posible a la obra original y a los valores literarios de la misma. Sin embargo, es formal en cierta medida porque para alcanzar la máxima fidelidad posible al original se ha diseccionado y analizado la obra, sus recursos y su significado, para que la traducción sea lo más similar posible al original. Tal y como Raffel (1988, p. 118) afirma que el traductor interpretativo es consciente de que traduce para un público sin acceso al original y de que su obra no es ni será el original, pero les ofrece tanto del mismo como sea posible. En cambio, el traductor formal se engaña a sí mismo pensando que lo que ofrece es un acceso genuino al original.

4 Recursos estilísticos

Los recursos utilizados por Richard Siken en su libro de poemas *Crush* (2005) son variados. Sus poemas no siguen ninguna estrofa tradicional y la rima no suele ser frecuente; esto no quiere decir que en su poesía no haya una gran riqueza lírica y estilística que pueda suponer un enorme reto a quien se encargue de traducir sus obras. Algunos de los más significativos son el formato y los encabalgamientos, la repetición de estructuras y los paralelismos, la aliteración y repetición de sonidos y la rima —que, aunque no es muy común, está presente en sus poemas—.

4.1 Formato y encabalgamiento

Los encabalgamientos son muy típicos de la poesía de Siken, ya que los usa en la mayoría de los poemas de *Crush* (2005). Estos, además, se ven más evidenciados con los saltos de línea que les confieren ese aspecto tan característico a sus poemas, con sangrías muy marcadas y, en ocasiones, generando una simetría en el plano visual, que resulta especialmente estética. Con este formato, lo que Siken busca es transmitir la idea de desorden y caos que producen los sentimientos negativos, tan presentes en su poesía.

Se produce un encabalgamiento cuando se divide una unidad sintáctica en dos versos diferentes de manera brusca, sin una pausa (Greene et al., 2012). Aunque se denomina encabalgamiento a cualquier verso que queda dividido en dos sin que haya un punto final, generalmente se aplica este término a aquellos versos que se leen fluidos y aportan sonoridad y efecto poético (Greene et al., 2012).

En primera instancia, puede parecer que esto no es un gran problema al traducir al español, sin embargo, dado que las palabras españolas son bastante más largas que las inglesas, puede llegar a suponer un problema de traducción. Por lo general, se ha intentado mantener tanto el número de versos como un formato lo más próximo posible al original.

Por ejemplo, en el poema *Dirty Valentine* se aprecia muy bien este formato escalonado, ya que presenta tres niveles diferentes de sangría, lo que en ocasiones hace que el poema parezca tener un formato de lista en el que las ideas se organizan por niveles:

Wearing your clothes or standing in the shower for over an hour, pretending
that this skin is your skin, these hands your hands,
these shins, these soapy flanks.

A la hora de traducir el poema, este recurso se ha mantenido, ya que se ha considerado de extrema importancia para transmitir el mensaje que el autor pretendía con la obra original:

Con tu ropa puesta o más de una hora de pie en la ducha, fingiendo
que esta piel es tu piel, estas manos tus manos,
estas piernas, estos jabonosos costados.

En cambio, en el poema *Straw House, Straw Dog*, este formato presenta algunas diferencias, ya que las sangrías también aparecen dentro del verso y, al combinarse estas con la repetición, dan una sensación de confusión mental y —como es frecuente en los poemas de Richard Siken— pánico:

I watched TV. I had a Coke at the bar. I had four
dreams in a row where you were burned, about to burn, or
still on fire.
I watched TV. I had a Coke at the bar. I had four Cokes,
four dreams in a row.

Here you are in the straw house, feeding the straw dog. Here you are
in the wrong house, feeding the wrong dog. I had a Coke with ice.
I had four dreams on TV. You have a cold smile.
You were burned, you were about to burn, you're still on fire.

Así pues, a la hora de traducir, se ha mantenido esta decisión estilística, con las sangrías tanto al inicio como en medio de los versos, para transmitir el mensaje de igual manera que el original:

Vi la tele. Me tomé una cocacola en el bar. Soñé cuatro veces seguidas
que te quemabas, que estabas a punto de quemarte, que seguías ardiendo.
Vi la tele. Me tomé una cocacola en el bar. Me tomé cuatro cocacolas,
soñé cuatro veces seguidas.

Aquí estás en la casa de paja, alimentando al perro de paja. Aquí estás
en la casa errónea alimentando al perro erróneo. Me tomé una cocacola con hielo.
Tuve cuatro sueños en la tele. Tú tienes una sonrisa muy muy fría.
Te quemabas, estabas a punto de quemarte, seguías ardiendo.

Además, para mantener el formato en este poema, se ha tomado el término «cocacola» —usado para denominar de manera genérica a todos los refrescos de cola en español (Fundéu, 2010)— en vez de «Coca-Cola» —que haría referencia a la marca como el original—, ya que al mantenerlo en mayúscula y con el guion, el formato del verso no se podía mantener por ser una expresión demasiado larga.

En *Wishbone*, estas sangrías siguen un patrón muy característico, pues aparecen dos versos con la sangría sin reducir que preceden a otro con la sangría ligeramente reducida. Esta sucesión se repite durante todo el poema, haciendo que el formato escalonado no sea tan evidente como en otros:

You saved my life he says. *I owe you everything.*
You don't, I say, you don't owe me squat, let's just get
going, let's just get gone, but he's relentless,
keeps saying *I owe you*, says *Your shoes are filling with your own*
damn blood, you must want something, just tell me, and it's yours.
But I can't look at him, can hardly speak,
[...]
Do you know how it ends? Do you feel lucky? Do you want to go home
now? There's a bottle of whiskey in the trunk of the Chevy and a
dead man at our feet
staring up at us like we're something interesting. This is where the evening
splits in half, Henry, love or death. Grab an end, pull hard,
and make a wish.

Aquí se puede ver cómo este patrón se repite desde los primeros versos del poema hasta los últimos. Para la propuesta de traducción del mismo, se ha mantenido dicho patrón:

Me salvaste la vida, dice. *Te lo debo todo.*
No, le digo, no me debes nada, tenemos que continuar, ya
nos tenemos que ir, pero no cede,
sigue diciendo *Te lo debo*, dice, *Tus zapatos están empapados de tu*
propia sangre seguro que quieres algo, dímelo y te lo doy.
Pero no puedo mirarlo, casi no puedo hablar,
[...]
¿Sabes cómo termina? ¿Te sientes afortunado? ¿Quieres irte a casa ya?
Hay una botella de *whiskey* en el maletero del coche y un

hombre muerto a nuestros pies
mirándonos como si fuéramos algo interesante. Aquí es donde la tarde
se parte en dos, Henry, amor o muerte. Coge un extremo, tira fuerte
y pide un deseo.

Otro tipo de formato que aparece en los poemas de Siken es aquel en el que los poemas aparecen como un bloque de texto compacto y no hay división entre estrofas, sino que el poema aparece como un todo completo. De los poemas traducidos para este trabajo, es el caso de *Saying Your Names* y *Snow and Dirty Rain*. Con este formato, el autor busca transmitir los sentimientos de ansiedad y pánico característicos de su obra mediante poemas que buscan imitar un soliloquio nervioso y las divagaciones que se tienden a producir mientras se está en un estado de pánico.

Por ejemplo, un fragmento de la versión original de *Saying Your Names* es:

Chemical names, bird names,
names of fire and flight and snow,
baby names, paint names, delicate
names like bones in the body,
Rumplestiltskin names that are always changing,
names that no one's ever able to figure out.
Names of spells and names of hexes, names
cursed quietly under the breath, or called out
loudly to fill the yard, calling you inside again

Se ha intentado mantener el mismo formato en español, aunque hay ciertas ocasiones en las que el efecto de bloque de texto compacto, presente en el inglés original, se pierde por completo, debido a la longitud de las palabras en español:

Nombres químicos, nombres de aves,
nombres de fuego y vuelo y nieve,
nombres de bebé, nombres de cuadros,
nombres delicados como huesos en el cuerpo.
Nombres secretos que cambian constantemente
y nadie nunca será capaz de adivinar.
Nombres de hechizos y maleficios, nombres
malditos en voz baja, o gritados en
el jardín para que entres,

Tal y como se aprecia en este fragmento de la propuesta de traducción, los versos son algo más asimétricos que en el original, aunque también en este se aparezcan algunas asimetrías entre versos.

4.2 Repetición y paralelismo

La repetición es uno de los elementos más significativos de la poesía de Richard Siken, presente desde el primer poema de la colección *Scheherazade*, donde con esta repetición y con la imagería onírica, Siken evoca un mundo irreal que no se libra del pánico y la ansiedad (Kiškūnaitė, 2022). La repetición de «Tell me» es lo que hace sentir al lector como si fuera partícipe del propio poema —al tratarse de un imperativo y, por ende, de una apelación directa— y, además, aporta ese toque narrativo característico de Siken. Para la traducción de este poema, la repetición de «Cuéntame» se ha mantenido, debido a esto.

En poemas como *Straw House*, *Straw Dog*, Siken se vale de la repetición como recurso estilístico para marcar el sentimiento de ansiedad del narrador, aportando al poema esa sensación de catástrofe inevitable (Kiškūnaitė, 2022).

I watched TV. I had a Coke at the bar. I had four dreams in a row
[...]
 I watched TV. I had a Coke at the bar. I had four Cokes,
four dreams in a row.
[...]
Four dreams in a row, four dreams in a row, four dreams in a row,

Dada la importancia de este recurso y todo lo que transmite, se ha intentado mantener en la traducción en español:

Vi la tele. Me tomé una coca cola en el bar. Soñé cuatro veces seguidas
[...]
 Vi la tele. Me tomé una coca cola en el bar. Me tomé cuatro cocalas,
soñé cuatro veces seguidas.
[...]
Soñé cuatro veces seguidas, soñé cuatro veces seguidas, soñé cuatro veces seguidas

En poemas como *Wishbone*, sin embargo, la repetición se usa meramente para trasladar las convenciones del lenguaje oral al lenguaje escrito, lo que le aporta cierta dimensión psicológica al narrador del poema y que refleja síntomas de la ansiedad que lo abrumba, como puede ser la obsesión (Kiškūnaitė, 2022):

You keep saying *I owe you, I owe...*

Así pues, en este poema, la repetición se da en su mayor parte en los diálogos que aparecen en el mismo —estando estos indicados mediante el uso de la cursiva—, puesto que reflejan la ansiedad de los protagonistas. Para su traducción al español, esta repetición se ha mantenido, ya que se ha considerado que se trata de una parte esencial del texto:

Sigues diciendo *Te lo debo, te lo debo, te lo...*

Podemos concluir que Siken utiliza la repetición en sus poemas para transmitir un sentimiento incesable y constante de ansiedad (Kiškūnaitė, 2022). Además, esta repetición marca el ritmo de los poemas y les aporta sonoridad.

También utiliza paralelismos con frecuencia en su obra. Generalmente, se entiende por paralelismo una repetición de estructuras o patrones en sintagmas u oraciones próximas, particularmente en poesía. (Greene et al., 2012). Algún ejemplo del uso de este recurso es:

For a while I thought I was the dragon.
[...] for a while, I thought I was
the princess,

Aquí, a pesar del encabalgamiento, se puede observar cómo se sigue la misma estructura sintáctica en ambas oraciones: «For a while I thought I was the» + sustantivo. Para la traducción en español del mismo fragmento se ha empleado una estructura similar:

Durante un tiempo creí ser el dragón.
[...] durante un tiempo, creí ser
la princesa,

Por lo general, estos recursos literarios han sido fácil de traducir y mantener en español, ya que se basan en la repetición de las mismas palabras y estructuras sintácticas y no conllevan una gran dificultad. Al ser un elemento característico, también se ha tomado la decisión de que prime en algunos casos sobre otros recursos utilizados en el mismo poema. Un ejemplo de esto tiene lugar en el poema *Snow and Dirty Rain*, en el que aparecen varias construcciones con «stumble»: «stumbled in, stumbled / around for a while, and stumbled back out». A la hora de traducirlos al español, lo ideal sería usar verbos distintos para cada una de las acciones —ya que al tratarse de colocaciones su significado cambia a pesar de usar el mismo verbo—. Sin embargo, al haber primado la repetición, se ha tomado la decisión de traducir el verbo por su significado literal «tropezar», siendo el resultado final: «entré tropezando, tropecé / por un rato, salí tropezando». Esta traducción no sería la más ideal en este caso, pero se ha tomado la licencia poética para mantener la repetición.

Debido a esto, también se han tenido que adaptar algunas expresiones, tal y como sucede con «you wouldn't catch me» en *Straw House, Straw Dog*, que ha tenido que traducirse por «no me ibas a coger» para mantener el sentido y la repetición en los dos versos en los que aparece. Esto también podría considerarse como un hecho que reduce el público meta del poema, ya que el verbo «coger» en Latinoamérica tiene una connotación que no está presente en el original y que no tiene en España —por lo que no era la intención de esta traducción transmitir dicho sentido—.

4.3 Aliteración

Una aliteración es la repetición de un sonido consonántico en sílaba acentuada, con una considerable proximidad, también puede referirse a la repetición de una consonante inicial en sílabas no acentuadas (Greene et al., 2012). Antes, también se denominaba aliteración a la repetición de cualquier sonido al principio de una palabra, estuviera la sílaba acentuada o no (Greene et al., 2012).

Kraxenberger y Menninghaus (2016) han demostrado que la repetición de sonidos, al igual que la posición que ocupan las palabras en el verso influyen la percepción del lector sobre un poema, haciendo que este parezca más triste o más alegre; no es solo el significado de las palabras lo que influye en las emociones transmitidas por un poema. Por ejemplo, los sonidos sordos /t/, /k/, /p/ se tienden a percibir como abruptos, duros y difíciles de pronunciar, es por ello que se suelen relacionar con sentimientos negativos o de sufrimiento. (Tsur, 1992). En cambio, los sonidos en /s/ se perciben como un murmullo o un susurro (Powell, 2015).

Los recursos fónicos que implican repetición son una pieza clave de la poesía de Siken y la aliteración no podía ser menos, ya que, dado que la rima no es abundante en sus poemas, la aliteración es uno de los recursos que marcan el ritmo de estos.

En *Dirty Valentine*, la aliteración y la repetición del sonido /t/ acompaña al sentimiento de angustia en este fragmento, aumentando su efecto en el lector:

There's a part in the movie

where you can see right through the acting,
where you can tell that I'm about to
burst into tears, right before I burst into tears

En cambio, en *Saying Your Names*, la aliteración de /s/ en este fragmento «*like sailors, swimming in the sound of it, dashed / to pieces*», hace parecer que se trata de un susurro, algo pronunciado en la intimidad, o incluso el murmullo de las olas del mar, si se tiene en cuenta lo que expresan los versos.

A la hora de traducir su poesía, transmitir la aliteración y la sonoridad que esta genera en los poemas ha supuesto un reto. Debido a la naturaleza polisilábica de las palabras españolas, es más difícil jugar con el sonido de las mismas, por lo que, no siempre se ha podido transmitir la aliteración igual que aparece en el original. Se ha intentado compensar de la mejor manera usando otros recursos como la rima interna u otras aliteraciones; aunque hay otras ocasiones en las que la aliteración se ha usado para compensar la falta de otros recursos literarios que sí aparecen en el original, pero que ha sido imposible transmitir en español.

La propuesta de traducción para el fragmento de *Dirty Valentine* que aparece mencionado con anterioridad es:

Hay una parte de la película
en la que puedes ver a través del personaje,
en la que puedes ver que estoy a punto de romper a llorar,
justo antes de romper a llorar

Se ha intentado mantener la aliteración y la repetición, si bien no de /t/, sino de otro sonido sordo como es /p/, aunque este efecto no es tan evidente como en el poema original, debido a que reproducir tanto el sentido como la repetición y la aliteración del mismo sonido en la traducción ha resultado ser una tarea prácticamente imposible.

El fragmento de *Saying Your Names*, se ha traducido de la siguiente manera: «*marineros, sumergidos en el sonido, hechos añicos*». Se ha mantenido la aliteración cambiando «swimming» por «sumergidos». Aun así, esta es algo más sutil, aunque mantiene el efecto de la original al parecer un murmullo o las olas del mar.

En *Straw House, Straw Dog*, también emplea la aliteración en varias ocasiones, siendo una de las más repetidas la que se produce con «damn» y «dog». Para mantener esta aliteración en español, se ha decidido dar énfasis a la palabra malsonante, usando una que puede considerarse más fuerte por su significado; así, se ha traducido «damn» por «puto», haciendo que la aliteración —aunque de /p/ y no de /d/— se mantenga. Se ha considerado que esta traducción no estaría fuera de lugar teniendo en cuenta el registro lingüístico que Siken usa en sus poemas.

4.4 Rima

Al pensar en un poema, el primer recurso en el que se piensa tal vez sea la rima; sin embargo, Siken no emplea demasiadas rimas externas en su poesía, sino que la sonoridad se la otorgan otros recursos: las rimas internas, la aliteración o la repetición. Esto no quiere decir que no haya rima externa en sus poemas, en las ocasiones en las que aparece, se ha intentado mantener en español, ya que es crucial para una traducción adecuada del mismo. Por ejemplo:

There are so many things I'm not
allowed to tell you.
I touch myself, I dream.
Wearing your clothes or standing in the shower for over an hour, pretending
that this skin is your skin, these hands your hands,
these shins, these soapy flanks.

En este fragmento de *Dirty Valentine*, se pueden apreciar algunas rimas: «dream» con «pretending» y «hands» con «flanks». Al ser rimas externas bastante evidentes, se han intentado conservar en la traducción al español:

Hay demasiadas cosas que no puedo decirte
Me toco, sueño.
Con tu ropa puesta o más de una hora de pie en la ducha, fingiendo
que esta piel es tu piel, estas manos tus manos,
estas piernas, estos jabonosos costados.

Como se puede observar, las rimas se han trasladado como «sueño» con «fingiendo» y «manos» con «costados», por lo que las dos son rimas asonantes, algo que no las hace tan evidentes como en inglés. Para mantener esta última rima, se ha empleado un hipérbaton.

Otro ejemplo de rima, aparece en este fragmento de *Litany in Which Certain Things Are Crossed out* y en este caso se trata de rima tanto interna como externa:

Every morning the maple leaves.
Every morning another chapter where the hero shifts
from one foot to the other. Every morning the same big
and little words all spelling out desire, all spelling out
You will be alone always and then you will die.

Las rimas son «leaves», «shifts» y «big» en el caso de la rima externa y «desire» con «die» en el caso de la interna. En español se ha intentado mantener, ya que estas se encuentran al comienzo del poema y hacen que este parezca dulce e inocente, como un cuento de hadas. Así pues, la propuesta final de traducción es:

Cada mañana las hojas de arce.
Cada mañana un nuevo capítulo en el que el héroe se mece
de un pie al otro. Cada mañana las mismas palabras
pequeñas y grandes, palabras que deletrean deseo, todas deletrean
Siempre estarás solo y luego estarás muerto.

La rima consonante externa, no ha podido mantenerse, pero se han usado palabras con un sonido bastante similar («arce» y «mece») que, aunque no rimen, mantienen la sonoridad y el efecto estético. Por el contrario, la rima interna se ha conseguido mantener de forma asonante, empleando «deseo» y «muerto». Esto hace que el efecto original se mantenga parcialmente.

En este fragmento de *The Dislocated Room*, la rima se hace aún más evidente al aparecer en medio del poema y en cursiva, por este motivo, se ha decidido que lo mejor es conservarla en español, para mantener el impacto que causa en el lector en el poema original.

I've been in your body, baby, and it was paradise.

I've been in your body and it was a carnival ride.

Por ello, la propuesta de traducción en español ha resultado tal que así:

Estuve en tu cuerpo, cariño, y era como alcanzar el nirvana.

Estuve en tu cuerpo y era como estar de jarana.

Aunque se hayan hecho algunos cambios léxicos y se hayan modificado las metáforas originales en cierta medida, se considera que el sentido del poema original está presente, así como la rima consonante externa, que, acompañada de la repetición al comienzo del verso, impacta de igual manera que en el original.

En aquellas ocasiones en las que no ha sido posible traducir la rima manteniendo tanto el formato como el sentido del poema, se ha compensado la pérdida mediante el uso de otros recursos.

5. Técnicas de traducción

Algunas de las técnicas que se han utilizado para realizar las propuestas de traducción de este trabajo han sido la traducción literal, la domesticación, la extranjerización, la compensación, la omisión, la transposición, la modulación, el hipérbaton, la generalización y el empleo de equivalentes acuñados.

5.1 Traducción literal

Traducir de forma literal en poesía puede suponer un riesgo al tener en cuenta las características formales del género lírico. Según Peter Robinson (2010, p. 123), una traducción literal en poesía ocasiona pérdidas que afectan al efecto sonoro de los poemas, haciendo que estos sean menos agradables al oído.

Esto se debe a que, aunque la traducción sea literal, casi palabra por palabra, la sonoridad resultante en español es similar a aquella que posee el original en inglés y le confiere ese aspecto poético característico presente en el original. Aunque no es lo habitual, en ocasiones se recurre a la traducción literal obteniendo unos resultados adecuados.

Este uso de la traducción literal como estrategia de traducción se hace aún más evidente cuando se trata de los títulos, de los cuales la gran mayoría se han traducido siguiendo esta estrategia por ser la más sencilla y la que transmite de manera más adecuada las palabras del autor y lo que quiere decir.

Por ejemplo, *A Litany in Which Certain Things Are Crossed Out* se ha traducido de manera literal como *Letanía en la que se tachan algunas cosas*, ya que se considera que mantiene el sentido del original y se transmite la intención del autor. Al ser un título la sonoridad no es tan importante como si se tratara de un fragmento del poema, ya que está aislado.

Esta estrategia se ha usado también en el título del poema *Straw House, Straw Dog*, que también se ha traducido literalmente como *Casa de paja, perro de paja*, por motivos similares a los arriba mencionados. En este poema, además, la repetición juega un papel fundamental y se repite en numerosas ocasiones tanto «perro de paja» como «casa de paja», por lo que se ha optado por esta sencilla solución. Es más, la mayoría de títulos se han traducido siguiendo esta técnica.

5.2 Domesticación y extranjerización

Venuti habla de dos fenómenos que son extremos de un mismo espectro: la domesticación y la extranjerización. Venuti se queja de que la domesticación ya que supone una reducción etnocéntrica del texto extranjero y sus valores. Al seguir esta estrategia, la traducción se vuelve transparente, fluida e invisible ya que se minimiza cualquier rasgo extranjero presente en el texto meta. (Munday 2012, p. 218)

Por otro lado, la extranjerización supone una traducción en la que los valores culturales del texto meta no son los dominantes (Munday 2012, p. 218). Es la forma preferida por Schleiermacher cuya descripción de una estrategia de traducción es una en la que «el traductor deja al lector en paz, en la medida de lo posible, y aproxima al lector [al escritor]» (Schleiermacher 1813/2004: 49). Venuti (2008: 15-16) sigue esta tendencia y considera que la extranjerización es una intervención cultural bastante deseable que busca mandar al lector al extranjero haciendo que la cultura meta sea consciente de las diferencias lingüísticas y culturales inherentes al texto extranjero. Esta estrategia de traducción hace visible al traductor mediante una traducción extranjerizante, heterogénea y que no es fluida, a la vez que remarca la identidad extranjera del texto de origen. (Munday 2012 pp. 218-19)

En lo que atañe a este trabajo estas estrategias se han usado principalmente en la traducción de referencias culturales presentes en los poemas, ya que estos no siguen ningún tipo de estrofa tradicional que pueda ser domesticada a la cultura española de origen.

Para traducir las referencias culturales presentes en los poemas se han usado ambas estrategias, primando la domesticación.

En esta tabla se muestran algunos ejemplos de referencias culturales, el poema en el que se encuentran, la traducción que se ha proporcionado y la estrategia que se ha seguido.

Tabla de estrategias de traducción 1

Original	Poema	Traducción	Estrategia
Applesauce	<i>Litany in Which Certain Things Are Crossed Out</i>	mermelada	Domesticación
Eighth grade	<i>A Primer for the Small Weird Loves</i>	ESO	Domesticación
Grocery store	<i>Saying Your Names</i>	supermercado	Domesticación
Freeway	<i>Driving, Not Washing</i>	autopista	Domesticación

Road movie	<i>Driving, Washing</i>	<i>Not</i>	Película de carretera	Domesticación
Double-feature	<i>Driving, Washing</i>	<i>Not</i>	Sesión doble	Domesticación
America	<i>Driving, Washing</i>	<i>Not</i>	América	Extranjerización
Miles	<i>The Dislocated Room</i>		Millas	Extranjerización
Taco stands	<i>Snow and Dirty Rain</i>		Chiringuito	Domesticación
Applejack	<i>Snow and Dirty Rain</i>		Sidra	Domesticación

Así pues, se ha optado en su mayor parte por la domesticación en un intento de acercar el texto al lector, aunque algunas referencias se han mantenido tal y como el original — como millas y América— para seguir manteniendo esa sensación de que los poemas, al fin y al cabo, están escritos por un autor estadounidense y están basados en la cultura de dicho país.

Otros términos como *western* o *whiskey*, que están acuñados en español, se han mantenido como en la versión original con la grafía inglesa y en cursiva en vez de con la adaptación reconocida por la RAE a la ortografía española. Esto se ha hecho también para dar la sensación de estar leyendo un texto procedente de Estados Unidos, tal y como se ha mencionado anteriormente.

5.3 Compensación, omisión y apócope

Traducir poesía supone un dilema, ya que se está condicionado por el significado del poema y los recursos utilizados en el mismo para transmitirlo y al traducir un poema, hay ocasiones en las que uno de estos aspectos se ve perjudicado. Es entonces labor del traductor tomar la decisión de compensar dicha pérdida y, por ello, a la hora de traducir poesía, es bastante común hacer compensaciones. La compensación al traducir consiste en una transferencia léxica en la que los rasgos significativos del texto de origen que se

pierden al traducir se traducen en el texto meta de otra manera o se colocan en otro lugar (Klaudy, 2008).

Al traducir *Scheherazade*, se pierden algunos recursos, como la aliteración o la repetición de sonidos que, como se ha mencionado anteriormente, están presente durante todo el poema. Por ello, se ha procurado mantener en la medida de lo posible, teniendo en cuenta las limitaciones de la lengua meta. Algunas de estas aliteraciones se han compensado con otros recursos, como la rima. Esta no es muy frecuente en el original, es por ello que se ha intentado mantener las instancias en las que aparece. En las ocasiones en las que no se ha podido mantener, se ha intentado compensar transfiriéndola a otro verso. En el original la rima se produce entre «lake», «again» y «days»; mientras que en la propuesta de traducción se ha optado por rimar «lago», «caballos», «pedazos», «destrozarnos» y «corrían», «policía», «días». Al ser rima asonante, no suena forzada y aporta esa calidad sonora que tiene el poema original en inglés. Así, también se compensa la pérdida de la repetición de sonidos.

En *Little Beast*, se produce una rima entre «for» y «before» en los versos «and not the doorway we had hoped for. / His wounds healed, the skin a bit thicker than before». En la propuesta de traducción, no se ha mantenido esta rima, sin embargo, se ha añadido una aliteración de «s» en el verso siguiente: «Sus heridas sanaron». De esta manera, se respeta la continuidad y la sonoridad de los versos y se equilibra la pérdida de esta rima.

En el poema *Litany in Which Certain Things Are Crossed Out*, hay numerosas aliteraciones presentes en todo el poema, algunas se han podido mantener en la traducción sin ningún tipo de problema. Sin embargo, hay otras que no se han podido mantener en la propuesta de traducción realizada. Por ejemplo, la aliteración marcada —que rompe el ritmo del poema— del sonido /k/ en «cotton candy pink», no se ha podido mantener en español. Aunque se pensó en opciones como «la princesa, / rosa pastel», se consideró que no mantenían el efecto del original; así pues, la traducción propuesta finalmente fue «la princesa, / de la boca de fresa». Con esta traducción, se rompe el ritmo fluido del poema, tal y como sucede en el original, al añadir una rima y al hacer una alusión a la célebre *Sonatina* de Rubén Darío.

Straw House, Straw Dog es uno de los poemas de Siken en los que más evidente se hace la repetición de estructuras, al igual que de sonidos. Esta es la razón por la que, al omitir la aliteración presente en «falling from the fire-colored sky», se ha intentado

compensar de alguna manera. La propuesta de traducción para este fragmento es «cayendo del cielo coloreado por el fuego» y, aunque presenta una ligera aliteración, se ha optado por este fragmento por que la repetición se hace más evidente en los sonidos vocálicos, por lo que se genera una rima asonante interna entre «cayendo», «cielo» y «fuego».

En *Driving, Not Washing* también son muy evidentes los paralelismos y la repetición de estructuras, ya que es uno de los poemas en los que el pánico y la ansiedad están más eminentemente presentes entre los versos. Por esta razón, se ha intentado mantener esta repetición; aunque en el fragmento «with all of us watching, with all of us wondering if these two boys / will find a way to figure it out», el paralelismo creado con la repetición de «with all of us» suena redundante y poco estético en español, por lo que se ha decidido omitir. En su lugar, se ha añadido un paralelismo con «mientras», siendo la traducción resultante: «mientras todos miramos, mientras nos preguntamos si estos dos chicos / lo averiguarán de alguna manera». Así, se respeta el efecto del original mediante una traducción idiomática y natural en español.

En *The Dislocated Room*, se ha perdido una aliteración en /s/ bastante evidente en el fragmento «some sort of shining star now buried deep inside». Esta, no ha podido traducirse al español, por lo que se ha compensado con otra aliteración de /l/ en versos posteriores: «luego se levanta el viento, y la luz», así pues, se mantiene la repetición de sonidos en el poema.

Aunque se ha intentado reducir al máximo la omisión de recursos literarios, en ocasiones ha sido imposible mantenerla ni compensarla. Estas situaciones no son frecuentes y los ejemplos más destacables tienen lugar en la propuesta de traducción para el poema *Saying Your Names*.

La primera omisión digna de mención es la de la alusión a Rumpelstiltskin, personaje de un cuento de hadas. Esta se ha omitido puesto que se considera que este cuento no es demasiado popular en España, y es posible que el lector no entienda el significado de la misma, y porque, al ser una palabra tan larga, dificultaba mantener el formato del poema original —muy compacto, como un bloque de texto—. Por este motivo, la traducción propuesta de los versos «Rumpelstiltskin names that are always changing, / names that no one's ever able to figure out» es «Nombres secretos que cambian constantemente / y nadie nunca será capaz de adivinar». A pesar de la omisión

de esta alusión, el sentido del verso permanece intacto, ya que alude al argumento del cuento y no al personaje; haciendo que resulte más claro para el lector español.

También se ha omitido alguna que otra repetición, algo que se ha intentado evitar a toda costa, por el significado de este recurso en la poesía de Siken. Sin embargo, para mantener el formato y el número de versos, se ha tenido que omitir en alguna ocasión, destacando «nombres de calles y de lugares», cuando en el original es «street names and place names». Por esto, también se han tomado algunas licencias poéticas como la omisión de algunos artículos: «traje de piel, chaqueta de barro, / patada en la entrepierna, inhalación de cristal». Estas omisiones se han realizado con la consideración de que la propuesta final de traducción en español suene idiomática a la vez que mantenga la sonoridad poética del original.

Se produce una apócope cuando se pierde el sonido final de la palabra (Greene et al., 2012). Es un fenómeno común en lingüística (Greene et al., 2012) y en poesía se suele usar para adaptarse al esquema métrico —o al formato, en este caso— del poema.

En la poesía de Siken no aparecen apócopies, sin embargo, a la hora de traducir en español, se ha recurrido a ellos para reducir la longitud del verso y adaptarse al formato del poema. Se ha recurrido a este recurso en *Saying Your Names*, donde se ha traducido «ballpoint pen» como «boli» y «photographs» como «fotos».

Se considera que el uso de este recurso no sería inadecuado, puesto que el lenguaje utilizado por el autor en sus poemas no se caracteriza por una gran formalidad o elocuencia, sino que se trata de lenguaje corriente, pero que con los recursos adecuados suena bello y poético.

5.4 Transposición, modulación e hipérbatos

Una de las principales características del género lírico es la sonoridad de los poemas. Estos, al ser leídos en voz alta, deben provocar en el lector aquellas emociones que el autor haya decidido expresar en sus versos. Para ello, las palabras y el uso que se hace de ellas están medidas al milímetro. Al traducir poesía, se debe tener en cuenta estos aspectos y para ello se pueden utilizar herramientas y técnicas tales como la transposición, la modulación o los hipérbatos para hacer que la traducción resultante sea fiel al poema original. Tal y como Matthew Reynolds (2011, p. 17) explica, además de la traducción existen otros grados en la escala de la reformulación y pueden realizarse de manera

intralingüística e interlingüística. El objetivo de emplearlos en una traducción es el de hacer que el original y la traducción sean tan similares como sea posible.

Estas estrategias se vuelven más necesarias y evidentes al tener en cuenta las diferencias entre la sintaxis del inglés y del español y el efecto poético que causa un encabalgamiento —muy usados por Siken—; por ello, en este trabajo se ha recurrido en numerosas ocasiones a la transposición —o cambios en la categoría gramatical de una palabra (Molina y Hurtado Albir, 2002)—, a la modulación —o cambio en el punto de vista (Molina y Hurtado Albir, 2002)— o a los hipérbatos —o término genérico que reciben una serie de técnicas que consisten en alterar el orden de las palabras en la oración y se suele usar para enfatizar una palabra o frase concreta, transmitir una emoción o adaptarse a las exigencias del esquema métrico (Greene et al., 2012)—. Mediante el uso de estas estrategias, se han querido mantener los recursos estilísticos usados por el autor, a la igual que el efecto y las emociones que causan los poemas originales.

Aunque el hipérbaton no se usa demasiado en los poemas originales, este recurso se ha usado principalmente a la hora de traducir los encabalgamientos abruptos, presentes en todos los poemas de *Crush*, ya que el autor pone el peso semántico en un verso concreto para marcar el ritmo de lectura del mismo y la interpretación que el lector realiza de este, al igual que para mantener otras decisiones estilísticas del original, como puede ser la rima.

Un ejemplo destacable del uso de estas técnicas se da en la propuesta de traducción del poema *Dirty Valentine*, en la cual para mantener la rima en los versos «that this skin is your skin, these hands your hands, / these shins, these soapy flanks» (Siken, 2005), en la propuesta de traducción se ha añadido un hipérbaton, siendo el resultado «que esta piel es tu piel, estas manos tus manos / estas piernas, estos jabonosos costados». El orden normal del sintagma «jabonosos costados» en español sería «costados jabonosos», sin embargo, para mantener la rima con «manos» que aparece en el original, se le ha dado la vuelta para crear una rima asonante con «costados».

En el poema *Little Beast*, se ha empleado un hipérbaton en el verso «un coche rápido y de pastillas una caja» para mantener la rima de «caja» con «nanas» y «escarcha». Estas rimas no están presentes en el original, pero se ha considerado que aportan una sonoridad a la traducción que sí puede percibirse en el original mediante el uso de otros recursos como rima interna o repetición de sonidos.

Por otro lado, en *Litany in Which Certain Things Are Crossed Out*, se ha realizado una ligera modulación a la hora de traducir «[...] In the airport / bathroom's gurgle and flush, bathed in a pharmacy of / unnatural light». Por ello, la propuesta de traducción resultante ha sido «[...]En el baño / del aeropuerto enjuagar y tirar, bañado en la luz / artificial de una farmacia» y se puede apreciar como a la hora de cambiar el orden de las palabras, por exigencias sintácticas del español, el encabalgamiento provoca que el punto de vista del lector se modifique ligeramente con respecto al inglés, aunque sin cambiar el efecto causado por el mismo.

Otro de los ejemplos de modulación forzada a causa del encabalgamiento se da en la propuesta de traducción para *Wishbone*, el original dice así «but you say the same thing / every time», mientras que en la propuesta de traducción se ha traducido como «pero siempre dices / lo mismo». Aunque este cambio es bastante sutil, se aprecia un cambio en el enfoque del verso, ya que, a causa del encabalgamiento, esto hace que el peso semántico de la oración varíe con respecto al original.

A la hora de traducir el segundo verso del poema *Driving, Not Washing*, se ha tenido que hacer una transposición para que este sonase idiomático en español. El fragmento original en inglés es «always the same / running from something larger than yourself story», en cambio, para el español se propuso la siguiente traducción «siempre la misma / historia: huyendo de algo que te sobrepasa». Así, podemos observar que en español se ha cambiado el sintagma adjetival «larger than yourself» por un verbo —sobrepasar—; además, con el cambio del orden de la oración, este matiz se hace más perceptible en español.

Por último, en *Snow and Dirty Rain*, se ha mantenido el hipérbaton presente en el siguiente fragmento «The words frozen. / The creatures frozen», que en español se ha traducido como «Las congeladas palabras. / Las congeladas criaturas». Se ha traducido tal cual en al español al considerar que este recurso podía mantenerse fácilmente en el texto meta y le aportaba sonoridad y belleza lírica.

5.6 Generalización y equivalentes acuñados

Otra de las estrategias utilizadas principalmente en la traducción de referencias culturales que aparecen en los poemas ha sido la generalización que consiste en usar un término más general en la traducción, eliminando las connotaciones culturales presentes,

y que se opone a la particularización (Molina y Hurtado Albir, 2002). También se ha empleado el uso de equivalentes acuñados en español (Molina y Hurtado Albir, 2002) para traducir ciertas referencias y expresiones del inglés.

Tabla de estrategias de traducción 2

Original	Poema	Traducción	Estrategia
Scheherazade	<i>Scheherazade</i>	Sherezade	Equivalente acuñado
Valentine	<i>Dirty Valentine</i>	Amor	Generalización
Melon ball, lemon drop	<i>Litany in Which Certain Things Are Crossed Out</i>	Cóteles afrutados	Generalización
Coke	<i>Straw House, Straw Dog</i>	Cocacola	Equivalente acuñado
Wishbone	<i>Wishbone</i>	Hueso de la suerte	Equivalente acuñado
Chevy	<i>Wishbone</i>	Coche	Generalización
Potluck	<i>Snow and Dirty Rain</i>	Traigan comida	Generalización
Silent night	<i>Snow and Dirty Rain</i>	Noche de paz	Equivalente acuñado
Our father who art in Heaven	<i>Snow and Dirty Rain</i>	Padre nuestro que estás en el Cielo	Equivalente acuñado

Se ha tendido a la generalización a la hora de traducir aquellas referencias que son demasiado concretas de la cultura estadounidense, pero que no aportan nada a un lector español ya que, o no se les da la misma importancia, o se trata de una realidad no compartida entre ambas culturas.

En cambio, se han utilizado los equivalentes acuñados de las alusiones o las referencias que sí existen en la cultura y en la lengua españolas para acercar el texto al lector y hacer que este conecte de manera más sencilla con el mismo.

6. Conclusiones

La traducción de poesía es un proceso complejo, en el que entran en juego muchos elementos. Los traductores deben enfrentarse a un texto que esconde mucho más de lo que se ve en la superficie y deben conjurar otro, lo más similar posible, en la lengua meta; para ello deben poner en juego todo lo que conocen y hacer uso de todos los recursos a su disposición. Ser el mensajero que transmite los sentimientos de otro en una nueva lengua es una enorme responsabilidad, un peso sobre los hombros del traductor. Un poema es un texto con mucha profundidad y las palabras no son más que la punta del iceberg. Escondidas entre la maleza de los versos se ocultan las emociones, las sensaciones y las intenciones que el autor quiere expresar; es labor del traductor encontrarlas y plasmarlas en su traducción.

La decisión de qué mantener y qué suprimir recae sobre el traductor y, para ello, debe observar a qué le otorga una mayor importancia el autor: ¿es a la sonoridad? ¿Al tipo de estrofa? ¿A los recursos estilísticos? ¿Al sentido? ¿Al significado subyacente que aporta el conjunto de todos estos factores? Un buen profesional debe enfrentarse a esto, sopesar los posibles resultados que conllevarían todas estas estrategias y tomar una decisión acorde a la obra original para que la traducción mantenga su esencia y sea adecuada.

Sin embargo, decidir qué hace y qué no hace que una traducción sea adecuada es difícil, puesto que hay muchos factores que tener en cuenta —se debe recordar, además, que no hay traducciones incorrectas—. Este es un dilema sobre el que muchos autores se han pronunciado y por el que la traducción de poesía es un tema digno de estudio. Es por ello que autores como Matthew Reynolds o Peter Robinson han hablado de la imposibilidad de la traducción de poesía y lo que esta supone —cambios, sacrificios y la inevitable intervención del traductor en la obra—.

Esta imposibilidad, sin embargo, se trata más de los límites que establece el género lírico y que suponen los retos de traducción. Tal y como se ha visto, la traducción de poesía no es imposible, se puede traducir un poema, pero esta traducción siempre va a ser subjetiva —al igual que el original lo es—. En el original es el autor el que expresa aquello que siente en sus versos y, a la hora de traducir, es el traductor el encargado de transmitir lo que el autor siente además de sus propios sentimientos provocados por la obra.

Esta subjetividad es algo de lo que no se puede escapar; no se puede huir de ella porque, inevitablemente, la poesía apela a los sentimientos y por mucho que un traductor quiera centrarse en la obra original y lo que esta busca transmitir, va a estar condicionado por sus propias sensaciones. Ahora bien, es deber del traductor saber dónde empieza su propia interpretación de la obra y saber que esta interpretación no debe contaminar su trabajo, sino que entre sus palabras se debe distinguir la voz del autor original, no hacer que esta quede acallada —de manera intencional o accidental—.

Esto es un arma de doble filo: el traductor debe sentir y debe dejarse inundar por las emociones —¿cuál sería, entonces, el objetivo de la poesía si esta no provocara ningún sentimiento, si esta no retorciera las entrañas?—, pero a la vez debe dejar sus emociones a un lado. Un buen traductor de poesía tiene que hacer de tripas corazón y ser razonable, saber escuchar al autor original y qué quiere decir ante todo. La labor del traductor es esencial, pero lo principal es lo que el autor expresa con sus palabras y sus versos.

En conclusión, traducir poesía no es nada fácil. Un traductor debe tener en consideración un gran número de elementos para llevar a cabo una traducción poética: qué quiere decir el autor, cómo lo quiere decir, qué sacrificar, qué mantener, cómo transmitir las ideas en la lengua meta; por lo que es una tarea llena de subjetividad. Sin embargo, el traductor no debe anteponerse al autor original y debe tener en consideración en todo momento lo que este busca transmitir con sus poemas. Además, la traducción de poesía es una labor muy enriquecedora, ya que tanto el poema como el traductor crean una simbiosis de la que ambos se nutren.

7. Bibliografía

Fuentes primarias

Siken, R. (2005). *Crush*. Yale University.

Fuentes secundarias

Diccionarios y corpus

ASALE, R., & RAE. (s. f.). *Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 6 de mayo de 2024, de <https://dle.rae.es/>

CORPES. (s. f.). Recuperado 13 de junio de 2024, de <https://www.rae.es/corpes/>

Cronopista diccionario de rimas. (s. f.). Recuperado 6 de mayo de 2024, de <https://www.cronopista.com/dict-fe/>

Dashboard | Sketch Engine. (s. f.). Recuperado 6 de mayo de 2024, de https://app.sketchengine.eu/#dashboard?corpname=preloaded%2Fopus2_en

Diccionario Collins | Definición, Tesaurus y Traducciones. (s. f.). Recuperado 6 de mayo de 2024, de <https://www.collinsdictionary.com/es/>

Diccionario Glosbe—Todos los idiomas en un solo lugar. (s. f.). Recuperado 6 de mayo de 2024, de <https://es.glosbe.com/>

English to French, Italian, German & Spanish Dictionary—WordReference.com. (s. f.). Recuperado 6 de mayo de 2024, de <https://www.wordreference.com/>

Fundéu. (2010, septiembre 9). *Coca-cola o Coca-Cola*. Recuperado 4 de junio de 2024, de <https://www.fundeu.es/consulta/coca-cola-o-coca-cola-2359/>

Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary. (s. f.). Recuperado 6 de mayo de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/>

Oxford English Dictionary. (s. f.). Recuperado 4 de junio de 2024, de <https://www.oed.com/?tl=true>

Artículos en línea

Foundation, P. (2024, abril 22). *Richard Siken* (<https://www.poetryfoundation.org/>) [Text/html]. Poetry Foundation; Poetry Foundation. Recuperado 23 de abril de 2024, de <https://www.poetryfoundation.org/poets/richard-siken>

Greene, R., Cushman, S., Cavanagh, C., Ramazani, J., & Rouzer, P. (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*. Princeton University Press. Recuperado 4 de junio de 2024, de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=913846>

Jones, F. R. (1997). Four-Dimensional Crosswords: Poetry Translation Strategies. *Transferre Necesse Est*, 520-527. Recuperado 4 de junio de 2024, de <http://mek.oszk.hu/22600/22629/22629.pdf>

Kempnaers, M. (2019). Queer Discomfort: Desire and Heteronormativity in Richard Siken's *Crush*. *College Literature* 46(4), 914-941. Recuperado 4 de junio de 2024, de <https://doi.org/10.1353/lit.2019.0037>.

Kiškūnaitė, G. (2022). *Desire and Discomfort: The Stylistic Representation of Anxiety, Fear, Panic and Desire in Richard Siken's Poetry Collection Crush*. Vilnius University. Recuperado 4 de junio de 2024, de <https://epublications.vu.lt/object/elaba:143534236/143534236.pdf>

Klaudy, K. (2008). Compensation in translation. Recuperado 4 de junio de 2024, de <https://real.mtak.hu/125401/1/2006kohnemlekkonyvKingaKlaudymarc4.pdf>

Kraxenberger, M., & Menninghaus, W. 2016. Emotional effects of poetic phonology, word positioning and dominant stress peaks in poetry reading. *Scientific Study of Literature*, 6(2), pp. 298–313.

Molina, L. & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, 47(4), 498–512. Recuperado 4 de junio de 2024, de <https://doi.org/10.7202/008033ar>

Pierce, R. B. (2003). Defining «Poetry». *Johns Hopkins University Press*, 27(1), 151-163. Recuperado 12 de junio de 2024, de <https://doi.org/10.1353/phl.2003.0030>

Siken, R. (s. f.). *Nerve-Wracked Love / Entrevistado por Nell Casey*. Poetry Foundation Recuperado 23 de abril de 2024, de <https://www.poetryfoundation.org/articles/68487/nerve-wracked-love>

Otras fuentes

Darío, R. (2019). *Prosas profanas*. Editorial Linkgua USA, pp. 28–29. Recuperado el 12 de junio de 2024, de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/125990>

Munday, J. (2001) *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 3rd ed. London & New York: Routledge, 2012

Powell, E. (2015). Iconicity, The Phonemic Unconscious, and the Music of Poetry. *Thinking Verse* 5(9), pp. 75-115.

Raffel, B. (1988). *The art of translating poetry*. Pennsylvania State University.

Reynolds, M. (2011). *The Poetry of Translation*. Oxford University Press.

Robinson, P. (2010). *Poetry & translation : the art of the impossible*. Liverpool University Press.

Siken, R. (Prólogo de Glück, L.) (2023). *Crush* (Gallego Benot, J., Trad.). Ultramarinos. (Obra original publicada 2005)

Siken, R. (2023). *Crush* (Gallego Benot, J., Trad.). Ultramarinos. (Obra original publicada 2005)

Schleiermacher, Friedrich. ‘On the different methods of translating’, in Venuti, ed. 2004, pp. 43-63.

Tsur, R. (1992). *How Do Sound Patterns Know They Are Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception: Expressive Sound Patterns*. Duke University Press: Durham.

Venuti, L. (1995). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. London: Routledge, 2008.

8. Anexos¹

8.1 Scheherazade versión original y traducida

<p>Scheherazade</p> <p>Tell me about the desert when we pull the hood out of the lake How it was built, and how we could sleep, the horses standing still they forget that they are horses. It's not like a tree when the sun has to rest somewhere it's not like a conga or a polka-dot radio. how we pulled up the carpet we could dance, and the dapples high and low and every time we could dance was another apple.</p> <p>Look at the light through the windows. The sun is so warm, that summer is incredible. Tell me how it felt, and how you, tell me us. Then, our bodies, possessed by light.</p> <p>Tell me we'll never get married.</p>	<p>and dance them to your clothes again.</p> <p>in that time place.</p>
<p>Sheherazade</p> <p>Cuéntame de cuando era el que me acordaba cuando me quedaba cómo cuando que una calchita en más cosas son sencillas en la vida de un pueblo. de un espejo empalmeado, cada vez que me quedaba había una espejo Más le ha de tener el animal. Quédate decir que es sencillo, que no dice que se interesaron cuando Estos, me acordaba, cuando por la luz. Cuéntame cómo era a cuando me quedaba</p>	<p>y los rostros de marzo con espejo de abigarrado.</p> <p>Estos me acordaba cuando me quedaba en algún sitio.</p> <p>para estar en público.</p> <p>Cuéntame cómo era, y de cómo, te a cuando me quedaba.</p>

8.2 Dirty Valentine versión original y traducida

<p>Dirty Valentine</p> <p>Writing your clothes around to the desert for ever so long, pretending this skin is your skin, then hand your hands. The machine that the camera thinks think behind the microphone. in the city, the noisy fields. We're thinking the most colorful of love when we're of course, and looking down. heavy clothes and sandals in the past, and all of the night you're a possible ship, wanting the skin to be light in the dark, but then the sun when dark all night. all over the American city, we reach to have this constant lighting, your hands are gone, the hands in flight, the hands will stay outside the grassy meadow for the moon. when you can see light through the window. when you can tell that I'm about to have this moonlight before I have this moon. and then, but I want to be a baby, I want to be a baby. I didn't want to be a baby, I didn't want to be a baby. I didn't want to be a baby, I didn't want to be a baby. We know how the light works.</p> <p>Verse Chorus Verse The song. We know how it works. The world is a large machine.</p>	<p>There are no more things I'm allowed to tell you. Don't let me tell you. then skin, then noisy fields. in the light of the night from the moon. There's a part in the movie caught with the moonlight. right out of my mouth. You're about my heart we know when the world is coming from</p>
<p>Dirty Valentine</p> <p>Ella desmenuza cómo que no puede decirlo Como te empalmeo a mí de una hora de pie en la ducha, fingiendo que esto piel es tu piel, como cuando me quedaba En silencio empalmeo la cámara que piensa que está detrás del micrófono. Estamos rodeados una película llamada "Planos del amor" cómo que hay un espejo empalmeado, cada vez que me quedaba había un espejo Más le ha de tener el animal. Quédate decir que es sencillo, que no dice que se interesaron cuando Estos, me acordaba, cuando por la luz. Cuéntame cómo era a cuando me quedaba</p>	<p>con los rostros labiales de la pantalla como siempre, como siempre cuando. con los rostros labiales de la pantalla Hay una parte de la película y de cómo a la naturaleza está del pie por la luna iluminada. atrapado con palabras desmenuzadas. fuera de mi boca. sabemos de cómo viene el mundo.</p>

¹ Al trasladar los poemas a una tabla, la disposición original puede verse alterada.

8.3 Little Beast versión original y traducida

<p><i>Little Beast</i></p> <p>1</p> <p>At all night hushes Adam on the crosshairs lane. The walls when a little time then tells the story of what the night think say. It's thinking of love.</p> <p>There's a nice touch, rain in the night, why they know for everyone.</p> <p>It's thinking of nothing as it's almost having our bodies in a dreamer.</p>		
<p>2</p> <p>Tonght by the theory, a man coming this in with his hair comes the history of the forest's face into the next world. I like him # your why his, my hands no longer an afterthought.</p>		
<p>3</p> <p>Someone once told me there's something in an admission of failure. For you've remembered I was on the phone with you, sweetheart.</p>		
<p>4</p> <p>History again built. Somebody says this. History there in shadow over the beginning over the ending over the end dinner with its neck, its hidden letters.</p> <p>History is a little man this being entering or define a room he is outside of.</p> <p>But none of them are ours.</p>		
<p>5</p> <p>He had gone eyes. grows packed with yellow, dried leaves on the surface of a pool-- You could dance in those eyes, I said.</p> <p>and I wanted to sleep with him</p> <p>The last of his pain.</p>		
<p>6</p> <p>the way he pulled his body in, out of a dream or dreamer's death and I wanted to sleep with him I wanted to sleep with him and rough him up and get my hands inside him, drive my body into his like a cork in a car.</p> <p>I wanted to be wanted and be true.</p> <p>very beautiful, loved with his eyes closed, and only his soul while receiving. You could dance in those eyes, I said.</p> <p>with summer, or if possible.</p>		
<p>7</p> <p>It wasn't until we were well past the middle of a three or so the old dog was when a small, white, round, orange, orange.</p> <p>but only a little and a little.</p> <p>More and more windows entered our faces to recognize with light tips and the eyes that remained open.</p> <p>and we the dreamer we had hoped for.</p>		
<p>8</p> <p>We still gripped for each other on the backside or the parked car hands behind the car through the glass but more frequently I was feeling my self empty and he was coming out of the state of there isn't anything more.</p> <p>then a slender boy with his hands,</p> <p>a face in a world of pain.</p>		
<p>9</p> <p>What would you like? Did he say my name's worth. on the first four hands.</p> <p>is read on the road and say sorry</p> <p>It's thinking a little hush with a little of the road, reaching down, reaching down, the coast of blood.</p> <p>We could have been on a little hand but we can't reach out to see and all I can do about the hand of my hand. I wish I was more</p>		
<p>10</p> <p>I could get the way he'd let me, but I want his jacket for the longer time.</p>		

<p><i>Beats</i></p> <p>1</p> <p>Una noche de historia. Un hombre en el jardín del jardín. La noche surge una historia que narra la historia de lo que la noche pasa. Pasa en amor.</p> <p>Pasa en el jardín, la noche.</p>		
<p>2</p> <p>yo dije muchas cosas en el momento. Era noche, era la noche, me acordé de la noche, me acordé de la noche. Era noche, era la noche, me acordé de la noche, me acordé de la noche. y quiero ser como tú, yo te me acuerdo de sus gestos.</p>		
<p>3</p> <p>Algunas me dije una vez que alguna vez volveré al amor. Quiero que te acuerdes, hablo por millones de cosas, en amor.</p>		
<p>4</p> <p>La historia es simple. Era due la gente. La historia es un hombre con un hombre, con un hombre con un hombre. que historia de la historia, la historia de la historia.</p> <p>La historia es un hombre con un hombre, con un hombre con un hombre.</p>		
<p>5</p> <p>Tu historia es simple. Era due la gente. La historia es un hombre con un hombre, con un hombre con un hombre. que historia de la historia, la historia de la historia.</p> <p>La historia es un hombre con un hombre, con un hombre con un hombre.</p>		
<p>6</p> <p>No he hecho nada grande en la vida que me da una cuenta de que el tiempo de la vida, con un hombre con un hombre y Dios. no me hablo de la vida, me acuerdo de la vida. algunas de la vida, algunas de la vida, algunas de la vida.</p> <p>La historia es simple. Era due la gente. La historia es un hombre con un hombre, con un hombre con un hombre. que historia de la historia, la historia de la historia.</p>		
<p>7</p> <p>¿Qué quieres? Quiero el valor de mi vida. quiero hacer, tengo miedo, el valor de la vida. en la primera como hombre. pero no podemos desperdiciar de un momento y todo lo que puede hacer reconocer la historia y decir a todos No puedo hacer que sea amor, pero sí en el momento por mucho tiempo.</p> <p>quiero hacer, tengo miedo, el valor de la vida. quiero hacer, tengo miedo, el valor de la vida. quiero hacer, tengo miedo, el valor de la vida.</p>		

8.4 Litany in Which Certain Things Are Crossed Out versión original y traducida

--

9. Memoria

La traducción de poesía es una de las más difíciles de llevar a cabo, ya sea por la complejidad de los poemas o por todo lo que estos evocan. Para poner de manifiesto que la traducción de poesía es posible, en este proyecto se ha realizado la traducción de doce poemas del autor estadounidense Richard Siken, los cuales forman parte del poemario *Crush* (2005).

Los objetivos de este trabajo son:

- Enfrentarse a la traducción de poesía;
- Identificar los recursos literarios usados y los problemas que plantean;
- Identificar estrategias de traducción y utilizarlas de manera efectiva;
- Plasmar el proceso de traducción y sus fases;
- Tomar decisiones de traducción para realizar una traducción adecuada de los poemas.

Se ha elegido este autor porque supone un reto gracias a la naturaleza de sus poemas y sus imágenes explícitas y violentas. Además se trata de un estilo de poesía bastante novedoso que no se adscribe a la poesía tradicional. Otra de las razones por las que se ha elegido es la de darle voz al colectivo LGTBI+, del que Siken forma parte, un hecho que se ve reflejado en su obra.

Para traducir los poemas, en primer lugar, se ha realizado una lectura superficial de los mismos, señalando los elementos más significativos de cada uno de ellos. Tras esta lectura, se comenzó con el primer borrador de traducción —tratándose este de una traducción puramente literal, más centrada en el sentido que en la estructura formal de los mismos—. Una vez se hubo completado este borrador, se analizaron los poemas de nuevo, con mayor profundidad, ubicando y marcando los recursos literarios que aparecían para tenerlos en cuenta a la hora de traducir. Terminada esta lectura, se procedió con la traducción de los poemas, de forma que se mantuvieran los recursos estilísticos del original en la medida de lo posible. Entre estos recursos destacan: un formato marcado, encabalgamientos, repeticiones, paralelismos, aliteraciones y algunas rimas —todos ellos característicos de la poesía de Siken—. Se han mantenido siempre que no se viera perjudicado el sentido del poema original, por lo que, en ocasiones, se ha tenido que recurrir a la compensación y se han cambiado algunos recursos literarios por otros que

mantuvieran el estilo del original. En casos mucho más extremos se ha recurrido a la omisión.

Se ha seguido este proceso de traducción, puesto que así hubo un acercamiento previo a los poemas antes de comenzar a traducirlos para conocer de una forma más profunda las intenciones del autor y lo que busca transmitir con sus composiciones. De esta manera, es posible empaparse del sentido y de la forma de la obra antes de proceder a la traducción de la misma, y así, realizar esta tarea de una forma mucho más fructuosa y con unos resultados más atractivos.

Para realizar la traducción de los poemas se ha seguido un enfoque formal e interpretativo. El principal es el enfoque interpretativo, ya que el propósito de las propuestas de traducción realizadas es buscar un equivalente literario, teniendo en cuenta que el público meta es un público general. Al realizar una traducción interpretativa, el traductor es consciente de que su traducción no es el original y, por ende, el público que la reciba no tiene acceso al mismo. Sin embargo, hace lo posible por acercar dicha obra a su público, siendo consciente de las limitaciones que una traducción supone.

Es relevante destacar que, al considerar la totalidad del trabajo, el enfoque de las traducciones propuestas puede ser considerado formal —se examinan de manera académica los poemas y la traducción de los mismos, desgranando con detalle los entresijos de la traducción y las estrategias empleadas, centrándose en los aspectos más relevantes de la obra original—. Asimismo, la traducción en sí no sigue un enfoque formal, puesto que el objetivo principal era mantener las cualidades literarias del texto original.

Las estrategias que se han seguido han sido traducción literal, domesticación, extranjerización, compensación, omisión, transposición, parafraseo, hipérbatos y apócope. La domesticación, la extranjerización y la omisión se han usado para traducir las referencias culturales presentes en los poemas. La transposición, el parafraseo y los hipérbatos se han usado para mantener el formato de los poemas y para trasladar los recursos literarios usados en la versión original de los mismos. La omisión y la compensación se han usado tanto con referencias culturales como con recursos literarios. La traducción literal se ha usado en algunas instancias en las que se conservaba el estilo del poema al traducirlo así. En algunas ocasiones se ha recurrido al uso de apócope de forma que se pudiera mantener el formato de los poemas originales.

Se da, también, el dilema de la invisibilidad del traductor. El traductor está presente porque las palabras que se leen son inevitablemente suyas; pero es invisible porque el poema es, al fin y al cabo, del autor original y todo lo que allí se expresa proviene de sus inquietudes y de sus pasiones. Ser el transmisor de la voz una persona y de sus sentimientos es siempre una gran responsabilidad: cualquier poema está cargado de matices y en cada recurso literario se esconde una emoción, por lo que es necesario que el traductor tenga en cuenta todos y cada uno de estos detalles para llevar a cabo la traducción de los poemas. El traductor debe tener presente que es un altavoz para que el poema original se oiga más lejos —en este caso en una lengua y en una cultura distintas—

En conclusión, un buen traductor de poesía debe ser capaz de sopesar todos los factores que van a moldear su traducción; debe hacer malabares con el sentido, los recursos, las palabras y las emociones sin que su espectáculo se arruine para que la obra se gane el reconocimiento del público.