



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Peter Sirr, traducción de cuatro poemas sobre
la muerte de su padre**

**Traducción comentada
Que para obtener el grado de:**

**Licenciada en Lengua y
Literatura Modernas (inglesas)**

**Presenta:
Dagmar Embleton Márquez**

**Asesora:
Julia Constantino Reyes**





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

No habría terminado este proyecto sin la guía constante de mis maestras Julia Constantino e Irene Artigas. Muchas gracias por sus observaciones, aportaciones y ayuda durante todo el proceso.

Agradezco especialmente a Claudia Lucotti, ya que su dirección e ideas fueron fundamentales para que este trabajo fuera tomando forma sesión tras sesión. También a Charlotte Broad y Ana Elena Treviño por su tiempo y sus comentarios.

A mis padres, Sergio Embleton y Martha Márquez porque sin su total apoyo y cariño no habría elegido este camino. Gracias por compartirme tu amor por los libros, papá. A mi hermano, por tu generosidad, alegría y paciencia. A mi familia y a Gloria Medina, mi abuela.

Fredentzat: Mila esker zuen laguntzagatik. Zure konfiantza eta alai nire indarra dira. Beti zaude nire bihotzen. Eskerrik asko.

Porque nunca lo olvido: Elkarrizketa, errespetua eta bakea. Gora Euskal Herria Askatuta!

Índice

Introducción general	i
Capítulo I	1
Breve contexto general de la poesía irlandesa contemporánea	
Capítulo II	11
Comentarios a las traducciones	
Conclusión	50

Introducción

En la siguiente traducción comentada presento mis versiones al español de cuatro poemas del escritor irlandés Peter Sirr (Waterford, 1960) quien es considerado como una de las voces más importantes de la poesía contemporánea en ese país. Desde sus primeras publicaciones, a finales del siglo pasado, hasta la fecha, ha mantenido una labor continua como poeta, traductor y editor. Al paso del tiempo, su trabajo se ha vuelto un referente en el estudio de la literatura irlandesa actual.

Cuando inicié este proyecto, encontré varios textos que hubiese querido traducir. Sin embargo, al ir desarrollando el trabajo me pareció interesante mostrar un acercamiento a la obra de Peter Sirr a partir de una temática que aparece con frecuencia en la tradición poética occidental: la muerte del padre. El resultado final fue la elección de cuatro de los poemas que Sirr escribió a la memoria de su papá: “Fly”, “Vigils”, “Through the Window” y “Peter Street”.

Este trabajo está dividido en dos capítulos. El primero comprende una introducción a la poesía irlandesa contemporánea, así como al trabajo poético de Peter Sirr. Presentaré un breve panorama de los autores que constituyen la generación de poetas irlandeses a la cual pertenece Sirr y también hablaré del autor y las características de su obra poética desde la publicación de su primer libro, *Marginal Zones*, en 1984 hasta su último libro de poemas inéditos, *The Thing Is*, en 2009. Por último haré una presentación general de los cuatro poemas que traduje.

Las traducciones y los comentarios a éstas se encuentran en el segundo capítulo. A través de estos comentarios intento ir explicando cómo mi visión sobre la traducción fue influyendo en mis decisiones al trabajar con estos textos. Aquí expongo las dificultades, soluciones e ideas que surgieron durante el proceso de traducción.

Capítulo I

Un breve contexto de la poesía irlandesa contemporánea

La poesía irlandesa ha sido un reflejo de todos aquellos cambios que han ocurrido en esa isla. En un lugar donde se reúne lo católico y lo protestante, lo gaélico y lo inglés, el pasado arraigado y la modernidad, la patria y el exilio, lo local y lo internacional, la poesía revela un mundo vasto, único y en constante cambio, que ha buscado una voz propia que exprese toda la amplitud de *lo irlandés*. Al paso del tiempo, ésta ha ido conciliando paulatinamente la diversidad, renovándose, recreándose e integrándose al panorama internacional.

Hoy en día diversas voces jóvenes angloirlandesas nos ofrecen poemas que se alejan de aquel nacionalismo que hacía pensar que para que una composición fuera considerada “irlandesa” debía forzosamente reflejar algún aspecto del país. Estos escritores incluyen en sus obras las influencias culturales y literarias que han llegado a Irlanda así como la propia experiencia del poeta-viajero. De esta manera, sus trabajos demuestran un carácter cosmopolita, lo que en muchas ocasiones hace difícil definir su pertenencia a esta tradición. Sobre esto, el poeta y crítico Justin Quinn menciona: “These more recent poets [...] bear witness to the multitudes the island contains, and have extended its borders to include a fair piece of the known world”.¹ Acercarse a la poesía angloirlandesa que surge a fines del siglo XX es encontrar una literatura que transita libremente entre la globalización del mundo moderno y las tradiciones poéticas irlandesas.

Durante la década de 1960 nace una generación a la que pertenecen Sara Berkeley, Peter McDonald, Pat Boran, Justin Quinn, Conor O’Callaghan y Peter Sirr, entre otros. Ellos constituyen un vasto grupo de jóvenes poetas cuya temática es distinta, pero tienen en común que son poetas viajeros que recuerdan y mantienen estrecha relación

¹ Justin Quinn, *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry*, p. 210.

con sus lugares de origen, retratándolos desde la cotidianidad. Su poesía es mayormente urbana, refleja un anticlericalismo y habla de la clase trabajadora, pero también suelen rescatar de diversas maneras lo irlandés. Recrean en inglés acentos y formas típicos de la balada gaélicoirlandesa, recuerdan lugares, hechos o personajes del pasado, o bien, retoman la relación inglés-irlandés dentro de la vida cotidiana.

Las leyendas, los héroes y la literatura de antaño no les son ajenos, sin embargo, son vistos y retratados desde una perspectiva de la vida moderna; son un pasado que se mantiene como parte de una historia y una tradición, pero que ya no se idealiza.² Estos autores parecen tener presente la complejidad y variedad que constituyen a Irlanda y asumen su herencia política, cultural, social y poética adecuándola a este nuevo siglo.

También es importante señalar la fuerza que ha adquirido la poesía en gaélico, ya sea en poetas que publican textos tanto en inglés como en irlandés o aquellos que escriben totalmente en irlandés y también quienes traducen al inglés algunas de las obras en gaélico de sus colegas.

En general, sus trabajos integran diversas tradiciones poéticas, reflejan los constantes cambios políticos y sociales, así como el intercambio cultural que se da en el mundo actual; aunque continúan explorando Irlanda desde diversas perspectivas. Esto ha dotado a la poesía de esta isla con un carácter único que se transforma y enriquece constantemente.

² Un buen ejemplo es el poema de Michael O'Loughlin, "Cuchulainn", en donde se puede observar una visión del héroe de *The Táin* en el mundo moderno.

If I lived in this place for a thousand years
I could never construe you, Cuchulainn.
Your name is a fossil, a petrified tree
Your name means less than nothing. [...]
But watching TV the other night
I began to construe you, Cuchulainn; [...]
An obvious Martian in human disguise [...]
And your deep voice booms full of capital letters:
What Is This Thing You Earthlings Speak Of.

Peter Fallon y Derek Mahon (eds.), *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*, p. 427.

Hablando en particular de la obra de Peter Sirr, uno de los escritores más representativos de este grupo, el elemento urbano está siempre presente, ya sea en escritos en donde el autor explora su relación con Dublín a través de su historia, sus vistas, aromas, personas, ruidos y edificios,³ o con ciudades extranjeras con las que ha estado relacionado de diversas maneras. Igualmente, ha mantenido su relación con la tradición gaélica, retomándola a través de varios poemas y traducciones,⁴ aunque ésta no ocupa un lugar central en sus trabajos poéticos. Otro rasgo que comparte con otros autores de su generación, y del que también hablaré más adelante, es la influencia que poetas chinos, italianos, alemanes, entre otros, han tenido en él y que se manifiesta a lo largo de sus textos.

Sin embargo, en los poemas que este escritor dedica a la muerte de su padre, las referencias a Irlanda o Dublín son casi nulas. Excepto por "Stained Glass"⁵ o "Peter Street", que hace alusión a dos calles en Dublín, ningún poema se centra en esta ciudad como tal. Peter Street, por ejemplo, sirve como mera referencia espacial que la voz poética utiliza para plantear el contexto que dispara sus recuerdos y sentimientos. Así, aunque se conserva el elemento urbano, nada nos podría indicar que estos textos se desarrollan en un contexto geográfico específico. Las calles, edificios, o sonidos, son vistos desde la perspectiva de su relación con la voz poética. Sirr no identifica los elementos del paisaje con una ciudad, sino con la pérdida del padre y las emociones que ésta genera.

Ahora, para explicar más ampliamente lo anterior, hablaré brevemente sobre la obra de este poeta, ya que esto nos permitirá entender mejor el contexto de los poemas y

³ Cfr. "Sráid na gCaoragh", "The Domes of the City", "Essex Street" o "After a Day in the History of the City".

⁴ Cfr. Peter Sirr, *Nonetheless*, "Edge Songs", "'Edge Songs' is a series of workings, adaptations, versions, 'skeleton' translations of poems in Old Irish, Middle Irish and Latin [...]", p.78.

⁵ Este poema también pertenece a *Talk, Talk*. Aquí se hace una muy breve descripción de Dublín vista desde la ventana de un cuarto de hospital. "You lie among the tubes and bags, [...] /Outside, a view of mountains, /the chimneys of Dublin breathing /in a crumpled tent of rain." (vv.1, 7-9)

traducciones que presento en este trabajo. Peter Surr nació en Waterford en 1960, estudió en el Trinity College, en Dublín. Hasta 2003 fungió como director del Irish Writer's Centre; actualmente es traductor y editor de *Poetry Ireland Review*. Aunque ahora vive en Dublín, también vivió en Holanda e Italia, lo que se refleja de diversas maneras en sus poemas.

Ha publicado las colecciones *Marginal Zones* en 1984, *Talk Talk* en 1987, *Ways of Falling* en 1991, *The Ledger of Fruitful Exchange* en 1995, *Bring Everything* en 2000; simultáneamente, en 2004, *Nonetheless* y la antología *Selected Poems y en 2009 The Thing Is*. Ganó el premio *Patrick Kavanagh* en 1982 y en 1998 ganó el *O'Shaughnessy Award* que otorga el *Irish American Cultural Institute*.

Surr es considerado, a menudo, un espectador de Dublín. Entre sus calles, casas y edificios, descubre aquello intangible que se desarrolla dentro de esa ciudad. Sin embargo, su obra no sólo se enfoca en Dublín, Surr se asume como un observador de la vida cotidiana dentro de las urbes. En medio de éstas surgen sentimientos y pensamientos sutiles que lo llevan a crear un juego entre las descripciones físicas del entorno y lo intangible.

Su poesía mantiene una relación entre un lenguaje sencillo y descriptivo, y la articulación de imágenes más complejas que sirven como una metáfora de aquellas emociones, deseos o vuelcos de la imaginación que se disparan en medio del paisaje. Es decir, para Peter Surr, los personajes de la ciudad afectan el entorno físico a través de momentos de su vida cotidiana. Sus acciones y sentimientos transforman las calles, construcciones, pero también los ruidos, aromas y colores del espacio que los rodea. Surr captura con detalle estos momentos de cambio en el entorno físico y sensorial, la acción y la emoción, ya sea que se presente como sujeto (en los poemas que dedica a su padre) o bien como espectador, como en la mayoría de sus poemas.

Su condición de viajero se refleja en sus poemas. Ciudades extranjeras son descritas con precisión. Crea un juego entre los recuerdos y las sensaciones, entre lo que permanece arraigado y lo mutable.

In the centre of town
there is a kiosk where in addition to
Bild Die Suddeutsche Zeitung Le Monde Playboy De Telegraaf
you can buy *The Origin of Species*,
The Poems of Blake and *The Sonnets of Shakespeare*
translated, wrapped in plastic. You can touch but not open
while elsewhere in the square
a honeymoon couple is holding hands
and looking at them you get
that sense of the world suspended
while two parts of it temporarily exit [...]
here on the piazza it's 12.15, very hot,
and if you want a paper
you better buy it soon.⁶

(vv. 53-62, 96-98)

Este fragmento forma parte del poema "Pages Ripped from July" y presenta, como si tratara de los comentarios de un turista, diversas partes de la vida italiana: las calles, plazas, vespas, periódicos, la gente, el clima y también su pasado histórico. Surr reúne diversas imágenes, el pasado y el presente, a través de la voz del turista. El tono oral y el lenguaje cotidiano se mezclan en la descripción del entorno, pero los instantes y sensaciones también tienen lugar y llevan a cabo un papel fundamental en la construcción del poema. Son pequeños momentos de reflexión, emotividad y fuerza que mantienen el juego entre lo tangible y lo intangible, lo general y lo personal, el bullicio y la tranquilidad.

De esta manera encontramos la importancia que tiene para Surr descubrir aquellas escenas que son capaces de afectar de diversos modos el paisaje. En este fragmento la voz poética percibe un vínculo entre la pareja que parece apartarlos del mundo que los rodea. La voz poética como espectador retrata este instante en el que la realidad parece "suspendida" temporalmente para después continuar con otros detalles de la plaza. En

⁶ Peter Surr, "Pages Ripped from July", *The Ledger of Fruitful Exchange*, p. 24, 25.

sus poemas Sirr presenta diversas perspectivas de la vida urbana en donde la ciudad y las personas se entrelazan y se relacionan de manera constante y cercana.

Sirr no se muestra solamente como un viajero de las ciudades, sino que también explora literaturas de diversos lugares. La literatura italiana es una presencia constante a través de figuras como Guido Cavalcanti, Eugenio Montale o Giacomo Leopardi. Fernando Pessoa y su heterónimo Álvaro de Campos, o Günter Kunert son igualmente influencias que están presentes en sus poemas, ya sea en epígrafes, como referencias dentro de los poemas o como pretexto a reinterpretaciones.

Peter Sirr se presenta principalmente como un observador urbano de los siglos XX y XXI, pero también utiliza diferentes voces para retratar distintas épocas, lugares o momentos. Así, un rey vikingo, comerciantes judíos o los fabricantes de vidrio irlandeses „prestán” sus voces en diversos poemas:

George Longe
kept his glass house
ten years in Drumfenning wood
or so he claimed.
He exported windows,
making the broad glass
by blowing the gather
to a long balloon
which could be split,
spread flat,
polished and cut
into small panes
*The windows are mine
So therefore the light
tumbling through them
on altar and aisle
Look ye keep it well.*⁷

(vv. 26-42)

En este poema, “Pictures from a Glass House”, que aparece en *The Ledger of Fruitful Exchange*, Sirr crea pequeños cuadros en donde son presentados los antiguos fabricantes de vidrio irlandeses. En este pequeño extracto, una voz poética menciona cuáles eran las actividades de „George Longe” y después da paso a la voz del fabricante,

⁷ Peter Sirr, “Pictures from a Glass House”, *The Ledger of Fruitful Exchange*, p. 47,48.

quien „habla“, orgulloso de su trabajo, en un tono coloquial. Todo esto contrasta con los versos posteriores del poema, cuando Sirr escribe: “The forest is gone /that stretched from Dungarvan [...] /All his windows gone /his breakers extinct”.

Aunque hay un sentimiento de nostalgia por el pasado y recuerda antiguas generaciones de irlandeses, Sirr evita caer en idealizaciones. Esto también es una constante en su poesía; a veces basta un solo verso para romper por completo la solemnidad que parece surgir en sus poemas

In three dialects the old people die
And the lights come on in local halls.
A volleyball team is making major strides.⁸
(vv. 43-45)

Estos son los últimos tres versos del poema “The Collector’s Marginalia” del libro *Marginal Zones*. Aquí, Sirr desarrolla una voz poética antropológica para describir el fin de una cultura ante la modernidad. Frente a algo que parecería terrible, la pérdida de grupos nativos, “in three dialects old people die”, Sirr introduce algo trivial como un equipo de voleibol y crea un anticlímax que acaba rápidamente con el tono y la idea que se desarrollaba a lo largo del poema.

Bring Everything, de donde proviene el poema “Peter Street”, del que presentaré mi versión al español, es un libro de regreso a Dublín. En esta colección, Sirr explora la vida irlandesa a través de diversas perspectivas y momentos. Descubre desde un pasado vikingo hasta la agitación de la vida contemporánea. Justo en esta colección encontramos uno de los poemas en donde Sirr relaciona a su padre con Dublín al recordar la calle del hospital donde éste murió y también al mencionar Whitefriar Street, calle cercana a Peter Street en la cual está la iglesia donde yacen reliquias de San Valentín, quien en el poema es visto como el personaje que puede „curar“ al padre.

⁸ Peter Sirr, “The Collector’s Marginalia”, *Marginal Zones*, p. 27.

a marvellous house; music should roam the corridors
joy readily occur, St Valentine's
stubborn heart come floating from Whitefriar Street
[...] to undo injury, to lift my father from his bed,
[...] and run off with his life in his hands.

(vv. 1, 4, 5, 7-9, 12-16, 18)

En estos versos del poema "Peter Street" es posible sentir el *crescendo* de la emoción. Aunque al principio se menciona el amor a la calle porque allí permanece el recuerdo constante del padre, hacia el final del poema la voz poética expresa el deseo más profundo y a la vez conmovedor que da sentido a todo el texto: a través del amor, la voz poética alberga la posibilidad de vencer todo el dolor que implicó esa muerte.

Así, en poemas como "Fly" y "Vigils", provenientes del libro *Talk Talk* (1987), que es el libro que publica justo tras el fallecimiento de su padre, es posible percibir el dolor intenso de una herida nueva. Los poemas expresan una necesidad de comunicación con el padre y este último se siente como una presencia aún cercana. Sin embargo, en poemas posteriores como "Through the Window" publicado en 1991 o "Peter Street" en 2000, los poemas siguen mostrando restos de dolor, pero la voz poética es capaz de evocar recuerdos alegres y buscar a través de éstos una cura, un consuelo.

Un tema que se vuelve constante en estos poemas es el movimiento. El padre no muere apaciblemente, pasa por todo un proceso de agonía que merma por completo su capacidad de moverse y hablar. Por este motivo, las referencias al movimiento ("to lift my father from his bed" ("Peter Street" v. 16), "and always *moving*" ("Through the Window" v. 15) están presentes, no sólo como alusiones directas, sino que ciertos efectos como encabalgamientos, aliteraciones o la misma estructura de los poemas remite directamente al movimiento, a lo vivo.

Considero necesario agregar que, si bien en los cuatro poemas que he traducido no existe un patrón de rima y métrica fijos, Sirr crea versos en donde las aliteraciones y los sonidos de cada palabra tienen un lugar importante para la construcción del ritmo del

poema. Por otro lado, la elección del lenguaje y las estructuras sencillas recrean la fluidez del habla cotidiana.

Finalmente, debo mencionar que en los poemas que Sirr dedica a su padre, así como en la mayoría de sus poemas, no encontramos complejas figuras retóricas o versos oscuros. Más bien nos acercamos a composiciones con un lenguaje sencillo, en donde las descripciones y los sonidos se conjugan con las referencias personales, imágenes y lugares recurrentes, así como de recuerdos y emociones que evoca el autor.

En mis traducciones intenté no sólo transmitir imágenes y palabras, sino a través de los recursos del lenguaje (rasgos léxicos, sintácticos y retóricos) lograr crear un efecto en el lector cercano a aquel que yo encontré en mis lecturas de estos poemas. Las versiones que presento de los poemas de Peter Sirr reflejan mi interpretación de la obra del poeta y mi visión de la traducción, en donde busco que el efecto emotivo que produce el texto meta sea equivalente al del texto original. La selección que presento en este trabajo implica también un interés personal en la posibilidad que brinda la traducción de crear vínculos entre culturas al mostrarnos sus diferencias, pero también sus semejanzas, pues a pesar de la barrera del lenguaje, la traducción hace posible encontrar aquellos elementos que se comparten de cultura en cultura, pero también descubrir los matices y perspectivas particulares que un autor integra en sus textos.

Capítulo II

Comentarios a las traducciones

Mosca

Un moscardón entró zumbando hasta posarse
en el rostro de mi padre. ¿Por qué no aquí
o donde sea? Se arrastra sobre el ceniciento rostro,
salta, revolotea y llena el pequeño cuarto con su ruido
que es como cualquier otro, las pisadas que raspan
el asfalto del estacionamiento de la morgue
botado por el sol, el gemido sepultado del tráfico
por la puerta abierta. Y le agregamos el nuestro, el punzante
vacío del dolor, un grito de pánico
muriendo rápidamente en el aire de la ciudad, la rutinaria
serie de oraciones del carmelita, la mosca ritual
que toca todo y no se queda en ningún lugar.

Fly

A bluebottle has buzzed in to settle
on my father's face. Why not here
as anywhere? It crawls on the grayed face
and hops and flits, filling the little room with its noise
which is like any other, the scratch of footsteps
on the sun-loosened tarmac
of the mortuary car park, the buried groan of traffic
through the open door. And we add ours, the darting
blankness of grief, a panicked cry
dying quickly in the city air, the Carmelite's
perfunctory stream of prayer, the fly of ritual
which touches everything and stays nowhere.

El poema con el que iniciaré la sección de comentarios es "Fly", el cual aparece en la colección *Talk Talk*. Como ya he mencionado anteriormente, esta es una colección que el autor le dedicó a su padre, quien había muerto poco tiempo antes de la publicación de este libro. Aunque *Talk Talk* contiene escritos sobre diversos temas, el tercer capítulo agrupa la mayoría de los textos que Sirr ha escrito sobre la muerte de su padre. Así pues, tanto "Fly" como "Vigils", el siguiente poema en este trabajo, son composiciones en donde se percibe un duelo reciente.

"Fly" es un poema corto, compacto y está compuesto por doce versos encabalgados. A diferencia de otros poemas de Sirr ("Peter Street" o "Through the Window") en donde el encabalgamiento funciona como énfasis de una idea de movimiento, en "Fly" éste crea un efecto aglutinante a través de una sucesión de enumeraciones que acentúan la sensación abrumadora que se percibe a lo largo del texto: "[...] the scratch of footsteps /on the sun-loosened tarmac /of the mortuary car park, the buried groan of traffic /through the open door." (vv. 5-8).

Sirr establece una unidad entre la disposición visual del poema y los sonidos. La longitud de los doce versos que conforman una única estrofa y las aliteraciones, las repeticiones de sonidos ("It crawls on the grayed face /and hops and flits, filling the little room with its noise" (vv. 3-4)), recrean en forma y sonido a la mosca a la que se hace alusión en el poema.

"Fly" mantiene un tono de dolor a lo largo del poema que se ve reflejado a través de la construcción del entorno: el 'asfalto' aparece roto, el sonido del tráfico es un 'gemido' que queda 'sepultado' y se oye un 'grito de pánico' en la ciudad. Como ya lo he mencionado, Sirr no es sólo un espectador de la ciudad como entorno físico y centro de actividad, sino que retrata el cambio que sufre la ciudad, provocado, en este caso, por su propio dolor y el de aquellos cercanos a la muerte de su padre. En este poema, pareciera

que toda referencia a la vida de la ciudad se torna con matices de muerte, del dolor de la pérdida.

Al leer “Fly”, el lector percibe el dolor de la voz poética a través de las descripciones que hace de la ciudad. Así, cada elemento cotidiano es afectado por la muerte del padre. Algo interesante es que Sirr escribe un poema en donde el panorama urbano que rodea al yo lírico se articula, en gran medida, a partir de la enumeración de diferentes sonidos: “~~a~~ bluebottle buzzed in”, “~~s~~cratch of footsteps”, “~~b~~uried groan of traffic”.

Asimismo, las personificaciones tienen una fuerte carga de significado que remite a lo fúnebre (“~~a~~ panicked cry /dying quickly in the city air”), lo que hace aún más densa la atmósfera del poema, ya que la muerte se hace presente verso tras verso como si ésta embotara los sentidos y lo único que se puede percibir es la ciudad vista a través de la pena. La enumeración que hace la voz poética provoca un efecto abrumador, que se conjunta con la enumeración de sonidos descritos y con el sonido de las aliteraciones que se escuchan al leer el poema en voz alta.

Para recrear este último efecto en mi traducción, me pareció importante conservar las imágenes, los diferentes sonidos que están mencionados: “~~b~~uzzed”, “~~s~~cratch”, “~~g~~roan”, “~~e~~ry”, así como el ‘zumbido’ que se crea a través de las aliteraciones. De esta manera, intenté que mi versión reflejara tanto los recursos sonoros como los elementos visuales porque éstos funcionan como una unidad que constituye y da el carácter emotivo a la obra original.

A pesar de estar consciente de la importancia que tiene el sonido en este poema, me fue difícil mantener las aliteraciones en español, pues muchas veces no encontré ninguna palabra o sinónimo que pudiera trasladar los sonidos del inglés. Por ejemplo, en los versos tres y cuatro Sirr escribe: “~~It~~ crawls on the grayed face /and hops and flits, filling the little room with its noise”, lo que en mi traducción queda como: “Se arrastra sobre el ceniciento rostro, /salta, revolotea y llena el pequeño cuarto con su ruido”. Como se puede

ver, en el texto original Sirr crea un intrincado juego con los sonidos: ~~f~~ace [...] /flits , filling [...], ~~f~~...crawls [...] face /[...] hops and flits [...] its noise" ~~f~~...flits, filling the little [...]. Este juego recrea las acciones físicas del moscardón y su sonido. Por un lado tenemos una especie de *staccato* para reproducir los movimientos: salta, se arrastra y revolotea, y por el otro, el zumbido está como un sonido constante. Si bien en mi versión pude rescatar los sonidos sibilantes para mantener el zumbido: ~~S~~e arrastra sobre el ceniciento rostro, /salta[...]", así como la repetición de la letra ~~f~~ en ~~a~~rrastra", ~~f~~rosto", ~~s~~alta", ~~r~~evolotea" y ~~e~~uarto"; sólo pude mantener muy ligeramente el efecto de movimiento que los sonidos fuertes de los monosílabos crean en el texto original.

Lo mismo sucedió en el primer enunciado del poema: ~~A~~ bluebottle has buzzed in to settle /on my father's face". Aquí también están presentes las aliteraciones, que funcionan no sólo para comenzar a introducir el zumbido, sino que también marcan un ritmo que se desarrolla durante todo el poema. Sirr entreteteje todos los sonidos de una palabra con todos los sonidos de otras, así el efecto se torna aún más evidente: ~~b~~luebottle, buzzed", ~~b~~luebottle, to settle" y ~~f~~ather's face". En mi versión al español intenté comenzar a crear ese efecto de zumbido con la repetición de sonidos sibilantes y vibrantes de la ~~s~~ y ~~r~~", respectivamente: ~~U~~n moscardón entró zumbando hasta **posarse** /en el **ro**stro de mi padre". Esta misma búsqueda de sonoridad hizo que escogiera la palabra ~~r~~ostro" en vez de ~~e~~ara" para privilegiar el sonido suave de la ~~s~~ y ganar una ~~r~~".

Otra cuestión que me pareció importante fue la adjetivación que, como ya mencioné anteriormente, es importante porque va introduciendo en el lector la sensación de cómo la ciudad se ve afectada por la experiencia personal del yo poético. En los versos ocho y nueve, la voz poética menciona: ~~A~~nd we add ours, the darting /blankness of grief [...]. Lo que yo traduje como: ~~Y~~ le agregamos el nuestro, el punzante /vacío del duelo [...].

En este caso, las referencias que encontré para ~~dart~~ me remitían a que tiene un uso literario para denotar: ~~a~~ sudden feeling of a strong emotion". Al buscar un adjetivo en español, consideré que ~~punzante~~ era una buena opción. Esta palabra tiene una relación directa con el dolor, pues se refiere al dolor que se aviva de cuando en cuando, algo que se siente en el interior y que aflige el ánimo. De esta manera, aun cuando la palabra en inglés no tiene ninguna relación directa con el dolor, se puede decir que por el contexto del poema, por el tipo de campos semánticos que están presentes, el término que elegí puede adaptarse bien a pesar de que posee un significado más específico. Sin embargo, también conlleva una imagen visual de una emoción que literalmente hiere los sentimientos como un objeto filoso, como un dardo.

Asimismo, el sustantivo ~~blankness~~ lo traduje como ~~vacío~~ porque en inglés ~~blank~~ se refiere al espacio en blanco para llenar un documento o bien no recordar algo; en español, ~~quedarse con la mente en blanco~~". Todo esto me hizo pensar en ~~vacío~~", que por un lado se refiere solamente a algo que no contiene nada, algo de lo que se carece; pero también tiene otro significado que se dirige hacia los sentimientos. Con este término intenté evocar la pérdida física que Peter Sirr aborda a lo largo de esta serie de poemas, pero también transmitir la idea del hueco emocional que provoca la ausencia de una persona.

En general, este tipo de decisiones se basaron en la búsqueda de compensación. En el texto original las ideas y sentimientos se intensifican por medio de los sonidos. En mi versión traté de que, aun donde no pudiera recuperar los efectos sonoros, la pluralidad de significados de las elecciones léxicas mantuviera las resonancias de dolor y pérdida que acercara desde sus diversos matices la idea y el contexto emotivo del poema de Peter Sirr.

La estructura de ~~Fly~~ también implicó un problema al momento de ordenar las oraciones, pues al estar tan unida por medio de los encabalgamientos, tuve que poner

atención en no crear enunciados extraños en español. Un ejemplo de lo anterior sucedía en los versos cinco al siete:

[...] the scratch of footsteps
on the sun-loosened tarmac
of the mortuary car park [...]

[...] las pisadas que raspan
el asfalto del estacionamiento de la morgue
botado por el sol [...]

En este caso decidí cambiar la estructura de la oración para dar claridad a la idea, así como para mantener el ritmo de los versos y mantener cierta uniformidad en la longitud de éstos. De haber trasladado la estructura tal como se encuentra en el texto original, el sexto verso hubiera sido muy corto y el séptimo demasiado largo, lo que no sólo hubiese roto el ritmo que se va creando a lo largo del poema, sino que visualmente rompía con la forma compacta que presenta el original, la cual es importante cuando el lector se enfrenta al poema impreso. Además de la cuestión rítmica y visual, decidí cambiar el orden de los versos para presentar la imagen con mayor claridad. El primer cambio fue a nivel morfosintáctico, en donde convertí “scratch”, un sustantivo, en verbo. Así, “las pisadas” se convirtió en el sujeto que realiza la acción de “raspar”, ya que otro tipo de traducción más literal como: “el raspar de las pisadas”, resultaría una elección rebuscada que nada tiene que ver con el tipo de discurso sencillo que utiliza el autor y en español se perdería uno de los rasgos más importantes de su obra. Juan Gabriel López Guix menciona que el traductor debe “[...] valorar los rasgos textuales [...] con el fin de llegar a un trasvase satisfactorio de todos los elementos relevantes”.⁹ En este caso, el perder de vista el tipo de construcciones del texto original podría disminuir la fuerza comunicativa que tiene el estilo del autor, lo que me hace pensar en la importancia de crear una versión

⁹Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson, “Rasgos diferenciales entre el inglés y el castellano” en *Manual de Traducción inglés /castellano*, p. 297.

que rescate estos “elementos relevantes” que conforman el original para poder dar al lector un acercamiento que detone efectos análogos.

También decidí traducir “sun-loosened” por medio de la perífrasis “botado por el sol”, pues aunque en español contamos con un grupo de adjetivos compuestos, son palabras fijas que no se pueden partir y unir a otras palabras como en el inglés. Luego agregué al sustantivo “asfalto” el complemento adnominal “de la morgue” para ir creando una imagen específica y que la oración estuviera estructurada con un patrón común en el español, tal como lo sería “la casa de la montaña” o “la banca del parque”.

Este tipo de cambios son importantes ya que, como he mencionado, Surr maneja un inglés cotidiano, coloquial, pero a la vez instruido. Sus estructuras al igual que la articulación de sus versos mantienen la forma del discurso oral. Si en español creaba oraciones complejas, hubiera provocado un efecto de extrañeza que no está presente en el texto original. En este primer poema me pareció importante hacer énfasis en la construcción de las imágenes, así como en tratar de mantener los efectos sonoros del original, pues desempeñan un papel muy importante en su desarrollo. Además, como se verá en los siguientes poemas que presentaré en este trabajo, este tipo de recursos estilísticos son una marca característica del discurso poético de Peter Surr.

Vigilias

Algo de mí aún permanece ahí, atrapado por siempre
en la luz blanca de un cuarto difícil, el aire
puro encierro, una delgadez; algo inútil:
una mano que se levanta en el espacio, sin llegar a ningún lugar,
una palabra que muere en su lecho de lenguaje

y a menudo yo volteaba hacia ti con una magia justa
cambiando el amor en aire, abrazando la pena
como un juguete. Pero al yacer aquí esta mañana
viendo la luz extenderse en tus mejillas
en los segundos que amo, antes de que grite el reloj

y tus flacos hombros cobren vida
en mis palmas, sentí algo que se agitaba, una suave presión
como si mi padre hubiese apartado el aire con la mano
con leve impaciencia, llevando la luz
hasta donde yacemos

Escúchame ahora. ¿Por qué nunca escuchas?

Vigils

Something of me is still there, held forever
in the white light of a difficult room, the air
all constraint, a thinness; something useless:
a hand lifted into space, getting nowhere,
a word dying in its bed of language

and often I'd turn to you with a righteous magic
turning love to air, hugging grief
like a toy. But lying here this morning
watching the light grow on your cheek
in the seconds I love, before the clock shrieks

and your skinny shoulders come to life
in my palms, I felt something stir, some gentle pressure
as if my father had pushed the air aside
with mild impatience, reaching down the light
to where we lay

Listen to me now. Why do you never listen?

“Vigils”, el siguiente poema que presento, es el texto con el que concluye la colección *Talk Talk*. Se puede decir que, de cierto modo, éste condensa la idea de pérdida, soledad y apego, así como el sentimiento de dolor que están presentes en todos los poemas que Sirr escribe con el tema de la muerte de su padre.

“Vigils” está dividido en tres quintetos y un verso final, a través de los cuales la voz poética se dirige a dos oyentes diferentes. Del verso uno al ocho, la voz poética enfoca sus comentarios en el padre muerto y del ocho al quince, en una persona que duerme a su lado. A diferencia de otros poemas de Sirr en donde la voz poética entra en comunicación con el lector, éste parece mantener al lector como mero espectador de un suceso muy íntimo. En la escena descrita, la voz poética aparece recostado en la cama, momentos antes de que amanezca y es desde ahí que habla con ambas figuras.

En este punto debo aclarar que utilizo la palabra *hablar* como la acción de articular palabras, no como el acto de comunicación. Esto es importante, ya que tanto el padre como el otro sujeto, probablemente una mujer, no pueden escucharlo: uno está muerto y la otra duerme. Como se verá posteriormente, de esta situación se deriva directamente el último verso del poema: *“Listen to me now. Why do you never listen?”* (v. 16).

De esta manera, en los primeros ocho versos la voz poética se dirige directamente al padre (“and often I’d turn to you with a righteous magic” (v. 6)) y expresa un tema que es recurrente en los poemas sobre la muerte de su padre: el apego a un lugar físico. Sirr escribe:

Something of me is still there, held forever
in the white light of a difficult room, the air
all constraint, a thinness; something useless:

(vv. 1-3)

En este caso particular, el espacio al que la voz poética hace referencia es un cuarto de hospital. A lo largo de los poemas al padre, el hospital y el cuarto en donde

pasó su enfermedad se convierten en espacios poéticos que Sirr dota de una carga emotiva ya que son lugares a los que la voz poética permanece atado a través de recuerdos y sentimientos. Estos espacios de la ciudad se convierten en detonantes de emociones.

En el caso de "Vigils", el tipo de léxico utilizado por el autor para referirse al cuarto revela un entorno asfixiante. Nada agradable permanece allí: "difficult room", "all constraint", "thinness" o "something useless". Pero a pesar de esto, afirma: "Something of me is still there, held forever". Pareciera que la necesidad de aferrarse al padre lo lleva a quedarse unido permanentemente a ese lugar de dolor. En versos siguientes, esto se afirma de manera más específica, cuando el yo lírico establece el símil "hugging grief /like a toy" (vv. 7-8). La idea de apego cobra mayor fuerza ya que la palabra "toy" evoca paralelamente una imagen infantil; el vínculo que lo mantiene unido a ese cuarto y a la pena, se vuelve tan fuerte como el que desarrolla un niño con sus juguetes, con los cuales, además de jugar, se siente acompañado y protegido.

Así, al releer y traducir el texto es posible encontrar las diversas conexiones semánticas y referencias que nos llevan a clarificar la existencia de elementos que no resultan evidentes en una primera lectura. En "Vigils", por ejemplo, al acercarnos al texto, la falta de un sujeto explícito hace parecer que la voz poética se dirige siempre al mismo receptor, sin embargo, los cambios léxicos y de imágenes revelan dos discursos diferentes dirigidos al padre y a la mujer, respectivamente.

En principio, en los primeros ocho versos hay palabras que hablan de algo estático: "still", "held forever" y "constraint". Esto hace referencia al sentimiento y los recuerdos del yo lírico que se han quedado atrapados en ese cuarto, a la vez que crea la idea del paso del tiempo. Luego, en los versos cuatro y cinco, Sirr construye una anáfora en donde enfatiza a través de dos elementos ("a hand lifted into space, getting nowhere, /a word dying in its bed of language") la incapacidad de las acciones para producir una

reacción, para entrar en comunicación. Es decir, la voz poética ya no puede entrar en contacto físico ni hablar con el padre pues la muerte hace imposible cualquier tipo de acercamiento, de respuesta.

El quinto verso, *“a word dying in its bed of language”*, hace pensar en la palabra como una unidad de comunicación que ya no puede expresar nada, que se queda enterrada entre todo el sistema de comunicación. *Muere* porque, aunque la voz poética hable, nadie lo escucha. La palabra pierde todo poder de comunicar al ser dirigida a un oyente muerto. Aquí, la frase que da título a este libro, *“Talk Talk”*, parece resonar en el hecho de que el yo lírico *“habla y habla”*, pero su mensaje se pierde al no existir ninguna respuesta o reacción.

A lo largo de los textos que Sirr escribe a su padre, encontramos ciertos motivos como el cuarto de hospital, el deseo de movimiento y comunicación o la necesidad de apego. En la segunda estrofa de *“Vigils”* Sirr introduce este último elemento: *“and often I’d turn to you with a righteous magic /turning love to air, hugging grief /like a toy”* (v. 6-8). Ahora veamos unos versos de *“Peter Street”* en donde aparece nuevamente este motivo:

[...] I stop and stare
stupidly at the empty air, looking for him.

I’d almost pray some ache remain
like a flaw in the structure, [...]

(vv. 4-7)

Así, a pesar del cambio de las imágenes o la evolución de las ideas con el paso del tiempo, es posible percibir un eco entre ambos poemas. En *“Peter Street”*, Sirr deja claro que *“looking for him”* se refiere concretamente a la búsqueda de su padre. Encontrar estos ecos hace que sea más sencillo determinar las relaciones establecidas en *“Vigils”*, a pesar de su vaguedad. Por ejemplo, en este primer poema (*“Vigils”*), el amor debe volverse *“aire”* porque el sujeto amado ya está muerto. En el segundo, el edificio que ligaba la voz poética al padre ha sido demolido; sólo queda el aire. En *“Vigils”*, la voz poética *“abraza”*

la pena como una forma de mantenerlo cerca. En “Peter Street”, la voz poética quisiera que el dolor permaneciera anclado en algún lugar de la construcción, como una forma de seguir unido a su padre.

En estos poemas se encuentran conceptos recurrentes. Aun cuando cambia el contexto de un poema a otro, ciertos lugares, palabras e ideas se mantienen como una constante, como parte de un lenguaje que Sirm desarrolla muy específicamente para articular ideas de los poemas que resultan de la muerte de su padre.

A la mitad del octavo verso, inicia el discurso que va dirigido a la mujer. La voz poética hace un cambio sutil, como el cambio de ideas que surge en la mente humana; son cambios rápidos en donde no se especifica el inicio de una nueva idea, sino que éstas se suceden unas a otras de manera natural. Sirm hace uso de este recurso característico de la literatura contemporánea y apunta:

[...] But lying here this morning
watching the light grow on your cheek
in the seconds I love, before the clock shrieks

and your skinny shoulders come to life
in my palms [...]

(vv. 8-12)

Como es posible observar, no hay ninguna marca de sujeto que resalte un cambio claro. Sin embargo, palabras como “cheek” o “shoulders” tienen en este caso, una carga femenina. Aun cuando no se hace ninguna referencia directa a “mujer”, “muchacha” o cualquier otro tipo de sujeto femenino, es posible percibir un cambio en el registro. En este punto es importante señalar que históricamente, en la cultura occidental el cuerpo femenino ha sido enmarcado primariamente como símbolo de fertilidad, que ha evolucionado a través del tiempo hasta particularizar ciertas partes como símbolos de belleza y sensualidad. Un buen ejemplo de esto último, resultan los manuales que se publicaron durante el siglo XVI (escritos por hombres) en donde se especificaba

claramente las características que debían tener ciertas partes del cuerpo de una mujer para entrar en los estándares de belleza de ese tiempo. Así, encontramos que las piernas deben ser largas, la cintura estrecha, la cara pálida y las mejillas rojas, por mencionar algunas características.¹⁰

Las mejillas han sido elementos empleados muy a menudo por los poetas para evocar la belleza femenina,¹¹ así, aunque en “Vigils” no exista un referente explícito, se puede inferir por las partes del cuerpo a las que hace mención. Además, cuando el yo poético menciona: “the light grow on your cheeks /in the seconds I love” o “your skinny shoulders come to life /in my palms”, la relación que se establece no corresponde al tipo de conceptos que este autor relaciona con su padre. El discurso referente a él se construye más bien a partir de la imposibilidad de movimiento, la pérdida de la fuerza, de la enfermedad y la muerte.

En los versos doce al quince, los conceptos de apego y de negación a aceptar una pérdida que mencioné anteriormente se vuelven aún más profundos. Aquí, la voz poética describe cómo *siente* la presencia de su padre muerto que se introduce en el cuarto mientras lleva la luz del día:

[...] I felt something stir, some gentle pressure
as if my father had pushed the air aside
with mild impatience, reaching down the light
to where we lay
(vv. 12-15)

En esta última estrofa Surr crea una serie de contraposiciones entre el padre muerto-presencia y la mujer que duerme a su lado. Al leer esta estrofa, la escena que se describe es, a grandes rasgos, la de la mujer y el yo lírico recostados en la cama. Una duerme, el otro la mira. La luz del sol entra paulatinamente y cae sobre las mejillas de la

¹⁰ Cfr. Georges Duby y Michelle Perrot, “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en *Historia de las mujeres*, tomo 3 “Del renacimiento a la Edad Moderna”, p. 90.

¹¹ Cfr. Thomas Carew (“He that loves a rosy cheek”), John Donne (“Elegy XCIII: Love’s Progress”), William Shakespeare (sonetos CXVI o CXXX), Emily Dickinson (“The Rose did caper on her cheek”), e e cummings (“The Rain”).

mujer. Mientras tanto, la voz poética siente un movimiento y es como si la mano del padre fuera la portadora de la luz.

Las contraposiciones surgen en primer lugar en el verso once: “and your skinny shoulders come to life in my hands”. La frase “come to life” implica que algo que está muerto vuelve a la vida. Es decir, Surr equipara el sueño con la muerte. Los hombros de la mujer son caracterizados como “skinny”; no delgados, sino verdaderamente magros, casi como un cadáver. Aunque la adjetivación podría pasar como una característica cualquiera, cobra fuerza al establecerse esta relación vida-muerte, padre-mujer.

Por otro lado, la voz poética “siente” a su padre muerto. Su mano, su presencia trae consigo la luz del sol. Entonces el padre no sólo se vuelve tangible y realiza una actividad, sino que con la luz del sol que porta, marca el comienzo de la vida, “revive” a la mujer que dormía. La voz poética no sólo se niega a aceptar que ya no existe el padre, sino que además le otorga una especie de don de vida al entrar con la luz del día.

El poema finaliza con la cita invertida de un verso de “The Waste Land” de Eliot,¹² el cual retrata a una pareja que dialoga de forma exaltada en medio de la histeria y el tedio de su relación.¹³ En el caso de Surr, la voz poética no pide que le hablen, sino que lo escuchen. Este último verso puede aplicarse a los dos destinatarios. Al padre, que ya está muerto y por lo tanto ya no puede escucharlo, y aunque la voz poética “hable”, sus palabras se pierden. Pero igualmente se puede aplicar a la mujer que duerme a su lado, en este periodo del sueño que también es descrito por el poeta como un estadio semejante a la muerte.

Ya visto en el contexto general de esta colección de poemas, el último verso se relaciona con la imposibilidad de comunicarse. De esta manera, el título del libro *Talk Talk*

¹² Segundo canto de “The Waste Land”: “My nerves are bad to-night. Yes, bad. / Stay with me. Speak to me. Why do you never never speak. Speak.” (vv. 111-112). En *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II. Frank Kermode y John Hollander (eds.), p. 1988.

¹³ *Ibid.*

se convierte en una especie de resumen de lo que hace el poeta en este libro: hablar y hablar. Sin embargo, el verso final del libro parece el intento desesperado del yo lírico que se dirige al padre ausente y a la mujer que duerme a su lado, como esperando una respuesta. No hay un tono de petición o súplica, es casi una exigencia: "Listen to me now". Es un reclamo de dolor de quien no quiere aceptar la muerte y lo único que le queda es imaginar que no obtiene una respuesta porque no quieren oírlo, no porque ya no exista nadie que lo escuche.

En mi versión al español traté de mantener el lenguaje sencillo y el efecto de estar presenciando todo aquello que sucede en el cuarto. También me pareció muy importante poder transmitir la idea de apego que se desarrolla con diversos matices a lo largo del poema. Al traducir "Vigils" intenté encontrar aquellas elecciones léxicas que me permitieran conservar desde un inicio las relaciones y paradojas entre lo vivo y lo muerto que están presentes en el original.

Así, en el primer verso traduje "is still" como "aún permanece", lo que en un principio me hizo dudar porque "permanece" es una palabra de muchas sílabas. Sin embargo, otra opción más corta como "está" servía para trasladar la idea y acortar el número de sílabas del verso, pero sólo abarcaba la idea de "quedarse en un lugar". Esto podría parecer una buena opción. Sin embargo, para mí era importante comenzar a construir el sentimiento de apego que se desarrolla desde diversas perspectivas. Por esto consideré que "permanece" podría funcionar mejor, ya que integra diversos matices de este sentimiento. Por un lado, expresa la idea de quedarse en un lugar específico, en este caso el cuarto de hospital, pero también implica el mantenerse sin cambio en el mismo estado emocional y mental, a la vez que enfatiza la idea del paso del tiempo. Esta elección de palabras me permitió rescatar el carácter estático de los primeros versos de este poema.

Posteriormente, en el quinto verso Sirr escribe: *“a word dying in its bed of language”*. Ya que uno de mis objetivos de traducción era conservar el lenguaje coloquial que utiliza el autor, pensé traducir *“bed”* por *“cama”*, la acepción más común. No obstante, la primera estrofa posee un tono melancólico que resuena a través de cada verso y me pareció importante buscar la manera de transmitirlo. Por este motivo elegí *“lecho”*, como un sinónimo de cama que integrara a mi versión la carga de significado que asocia este término con la muerte; pensemos por ejemplo en la frase: *“el lecho de muerte”*. *“Cama”*, por otro lado, es un término que remite a una imagen más concreta: un mueble. Pero *“lecho”*, además de las connotaciones referentes a la muerte, me permite abrir asociaciones como *“madre de un río, terreno por donde corren sus aguas, fondo del mar o de un lago”*, lo que crea una imagen visual en donde las palabras se quedan *“muertas”* en el fondo del *“mar”* del lenguaje al perder su poder de comunicación, tal como lo expliqué anteriormente.

Ya en la siguiente estrofa, Sirr apunta: *“and often I’d turn to you with a righteous magic”*. *“Righteous magic”* fue una construcción difícil de traducir. Según el *Webster’s Dictionary* *“righteous”* significa: *“morally right and good”*, o bien, *“that you think is morally acceptable or fair”*. Esto en español me remitía a recto, probo, virtuoso, honrado. Todo lo anterior llevaba una carga de *“lo correcto”*. Sin embargo, en mi lectura del texto la idea no es la de una magia honrada o virtuosa, sino más bien de aquella que pone las cosas en su lugar correcto, en su sitio justo; ya que en *“Vigils”*, al igual que en los otros poemas, es posible percibir el conflicto de la voz poética entre el mantenerse unido al padre a través de los recuerdos dolorosos o trascender su muerte *“dejándolo ir”*. Para desarrollar esta idea decidí traducir *“righteous magic”* como *“magia justa”*, que conlleva una búsqueda de que cada cosa tome el lugar que le corresponde en tiempo y espacio, es decir, lograr aceptar la muerte y continuar la vida sin el padre; tal como se verá con mayor claridad en poemas posteriores como *“Peter Street”* o *“Through the Window”*.

La idea de poner las cosas en su justo lugar o momento se amplía en los siguientes versos, los últimos que la voz poética dirige a su padre y que yo traduzco como:

y a menudo volteaba hacia ti con una magia justa
cambiando el amor en aire, abrazando la pena
como un juguete.

(vv. 5-8)

Así, la idea de la “magia justa” cobra sentido, pues “cambiando amor en aire” implica una transformación en donde las cosas toman su lugar. El amor que la voz poética siente por su padre no puede ser físicamente expresado, pues éste ya no existe. En este punto, debo mencionar la importancia de la preposición “en”, ya que en un principio había escrito “por”. Esto llevaba a pensar en un intercambio de una cosa por otra y se perdía la idea de transformación que implica la magia.

En el octavo verso comienza el discurso que está dirigido a la mujer. Aquí, el yo lírico aparece recostado en una cama mientras observa los primeros rayos de sol y habla con la mujer. Surr escribe: “[...] But lying here this morning /watching the light grow on your cheek”, lo que traduzco como: “[...] Pero al yacer aquí esta mañana /viendo la luz extenderse en tus mejillas”. En una primera versión consideré trasladar “but lying” como: “pero al estar acostado”, mas era una elección muy larga y en estas traducciones intenté que, cuando fuera posible, la disposición visual de los poemas se mantuviese similar a la del original. Una lectura más detallada me llevó a escoger el verbo “yacer” como una manera de introducir el juego de contraposiciones entre lo vivo y lo muerto que existe en estas estrofas y por el tipo de carga semántica que tiene me permite conservar el registro y reducir el número de sílabas del verso.

Otra elección complicada fue “grow on your cheeks”, pues “grow” sólo me llevaba a significados como “incrementar” o “erecer”. Pero lo que yo buscaba era recuperar el movimiento de la luz solar que va entrando por la ventana. “Erecer” o “incrementar” eran

opciones que no reflejaban totalmente la idea de movimiento que se vuelve más concreta hacia los versos finales (vv. 13-15). Por este motivo pensé que “extenderse” era una buena elección para crear una imagen clara en donde la luz fuera ‘ganando terreno’ gradualmente sobre una superficie, en este caso, la mejilla de la mujer. Mi versión quedó así:

Pero al yacer aquí esta mañana
viendo la luz extenderse en tus mejillas
en los segundos que amo, antes que grite el reloj

y tus flacos hombros cobren vida
en mis palmas

(vv. 8-12)

Ya en la tercera estrofa, Surr escribe: “and your skinny shoulders come to life”. El adjetivo “skinny” me causaba problema ya que en inglés tiene una connotación despectiva. En español no sólo es delgado o flaco, sino “flacucho”. Este me parecía un adjetivo importante, ya que si el autor equipara a la mujer que duerme con un muerto que “obra vida”, el adjetivo debía expresar esta relación: hombros flacuchos y cadáver.

Sin embargo, aunque “flacuchos” era la opción más cercana, personalmente considero que el sonido de la “-eh” no es muy agradable, al menos en este poema. Además siento que “flacucho” dispara un tono no sólo despectivo, sino hasta de mofa, que provocaría un efecto totalmente opuesto al que produce el texto original. Otra posible elección era la palabra “cadavérico”, pero caería en una sobreinterpretación en donde se perdería el juego sutil en el que se desenvuelve esta parte del poema para convertirse en un extremo y visual “cadáver” que nunca se menciona como tal. Así, aunque con “flacos” se pierde un poco de fuerza, lo que disminuye la relación más clara que se establece en el original resulta una elección eufónica que transita en medio de los otros términos.

En los versos catorce y quince, el autor apunta: “[...] reaching down the light /to where we lay”, lo que yo traduzco como “llevando la luz /hasta donde yacemos”. Aquí, el problema fue que “to reach down something” es, según el *Oxford Advanced Learner’s*

Dictionary, ~~to~~ stretch your hand out or up in order to get sth for sb". Como se puede apreciar, en mi versión se pierde la parte visual de la construcción en donde la mano se extiende para tomar algo y luego lo lleva hasta donde está la voz poética.

En español, el verbo que se relaciona en significado es *“alcanzar”*, que según el *DRAE* significa: *“Coger algo alargando la mano para tomarlo”*. Sin embargo, esta elección creaba una imagen incompleta porque sería como si el padre-presencia sólo extendiera el brazo para agarrar la luz de cierta altura o lejanía y ahí finalizara toda la acción, lo que dejaba fuera la parte de *“bajar”* la luz y llevarla a la cama. *“Pasar”*, otra palabra que podría parecer cercana, también excluye el tipo de movimiento al que hace referencia *“Vigils”*.

Es por esto que escribí la construcción: *“llevando hasta”* como una manera de conservar la imagen del padre que porta la luz y hace un recorrido con ésta, ya que en el poema original es mediante la luz que él se convierte de cierta manera en un agente de vida. Aunque al leer mi versión considero que sí es posible visualizar estas acciones, no logré recrear el movimiento original que viene de arriba abajo, es decir, desde el sol hasta el lugar en donde se encuentran la voz poética y la mujer. En el texto en inglés, el padre muerto es una especie de guía, portador del haz de luz que entra por la ventana y revive a la mujer que duerme-muere.

Algo que me parece importante mencionar es que, si bien en estos poemas de Peter Sirr no existe un patrón de rima y los versos varían en longitud, la sonoridad siempre está presente. Esto se llega a perder en mis versiones, puesto que las aliteraciones son muy difíciles de trasladar. Por ejemplo, en los versos doce al catorce, Sirr escribe: *“[...] I felt something stir, some gentle pressure /as if my father had pushed the air aside /with mild impatience”*. En mi versión queda como: *“[...] sentí algo que se agitaba, una suave presión /como si mi padre hubiese apartado el aire con la mano /con leve impaciencia”*. Si bien intenté conservar algunos de los sonidos sibilantes, otros como los sonidos fricativos palatales alveolares de palabras como *“pressure”*, *“pushed”* e

-impatience” no tienen correspondencia en español, lo que disminuye el efecto sonoro y rítmico que provoca el original. Las repeticiones sibilantes del original crean un efecto envolvente de suavidad, enfatizan las palabras como: -gentle pressure”, -air” y -mild impatience”. Este intento por conservar los sonidos sibilantes me hizo privilegiar la forma -hubiese” del pretérito imperfecto del subjuntivo del verbo ‘haber’.

De esta manera, aunque sé que en la traducción hay ganancias y pérdidas, y que en mi versión privilegio las imágenes, es una pena que se pierdan estos sonidos, ya que dotan de mayor fuerza a las ideas que presenta el autor, además de que enriquecen el poema cuando se lee en voz alta, pues estos sonidos transmiten la ligereza, lo diáfano, algo sutil.

Finalmente, quisiera agregar que durante la traducción de -Vigils” fue interesante entender el ejercicio de traducción no sólo como un proceso de recreación del original en una lengua distinta, sino también como un ciclo en el que este ejercicio enriquece la comprensión de los poemas, lo que a su vez complementa y afecta la manera en la que traduje estos textos. La traducción es también una herramienta que me permitió entender los poemas más claramente, lo que resultó en una lectura más completa y por tanto una mejor interpretación de estas obras.

Por la ventana

Como si, al hartarte de la vista, tan sólo tuvieras que mirar fuera de la ventana lo suficientemente lejos, más allá de las serias formas de los tejados, las agujas y encontraras, en algún lugar fuera de centro, el suburbio inofensivo donde los días esperan como vendajes y las noches son una dulce frescura y de la niñez solamente esto, una convalecencia; un cuarto blanco que se despierta a los mismos pocos sonidos: agua corriendo suavemente, voces de “dulces sueños”, la radio lamiendo el suelo mientras te vistes.

Como si una parte de la mente tuviera siempre que rendirse y buscar un lugar más pequeño, una pensión de perfecciones indoloras. Mi padre, por ejemplo, siempre está sano aquí, su cuerpo joven, en forma y siempre *moviéndose*. Escucho sus rodillas que crujen en la escalera como un disparo ahogado cuando viene a llamarme: lo veo que va corriendo de espaldas, con los brazos alzados, el rostro serio, atrapando el balón que le he lanzado para ponerlo a prueba, sus manos seguras parecen asir el futuro, su energía como una corriente llegando

a su cuerpo desvalido una década después, recargándolo de algún modo y desembocando en el mío mientras lo levanto y lo ayudo a caminar. Arrastro el pasado, curándonos, el chico lanzando el balón quien no pide esto, las manos perdidas en el simple acto de atrapar. Año tras año llego aquí, sin aliento, y extendiendo mis manos en el aire como si *ésta* fuera la imagen y ellos se hubiesen vuelto hacia mí: *¿Nos estabas viendo? ¿Viste lo que hicimos?*

Through the Window

As if, sickening of the view, you only had to look
far enough out the window, past
the serious shapes of the rooftops, the spires,
and find, somewhere off-centre, the harmless suburb
where the days wait like bandages
and the nights are a sweet coolness
and all of childhood simply this, a convalescence;
a white room waking into the same few sounds:
water running softly, sleep-happy voices,
the radio lapping the floor as you dress.

As if some part of the mind must always give up
and look for a smaller place, a pension
of painless perfections. My father, for example,
is always healthy here, his body young and trim
and always *moving*. I hear his knees cracking on the stair
like muffled gunfire as he comes to call me:
I see him running backwards, arms up,
face serious, catching the ball I've thrown
to test him, his safe hands seeming to grip the future,
his energy like a current arriving at

his own helpless body a decade later,
charging it somehow, and flowing on into mine
as I lift him up and help him walk.
I am dragging the past, healing us,
the boy throwing the ball who doesn't ask
for this, the hands lost in the simple act
of catching. Year after year I arrive here,
out of breath, and stretch my hands into the air
as if *this* were the image, and they had turned to me,
Were you watching us? Did you see what we did?

El tercer poema de este trabajo es "Through the Window", el cual aparece publicado en 1991 en el libro *Ways of Falling*. Es decir, han pasado siete años desde que aparece publicada la primera colección de poemas que Sirm escribe a su padre y, tal como he dicho, pareciera que el paso del tiempo se hace evidente en el tipo de imágenes, pues conllevan un sentimiento de reconciliación y resignación.

Este poema está compuesto por tres estrofas, en donde la primera queda independiente de las dos estrofas finales que están unidas por un encabalgamiento. Sirm estructura el poema de tal manera que la primera estrofa sirve para que la voz poética exponga el planteamiento general que será desarrollado en todo el poema: "As if, sickening of the view, you only had to look [...] past /the serious shapes of rooftops [...] /and find [...] the harmless suburb [...] where [...] the nights are a sweet coolness". Es a partir de esta primera idea que la voz poética parte para explicar su propia experiencia y así terminar mencionando: "I am dragging the past, healing us, [...] Year after year I arrive here".

"Through the Window" aparece publicado años después de la muerte del padre del autor, pero nos remite al periodo de decrepitud del padre. Sirm apunta:

his energy like a current arriving at
his own helpless body a decade later,
charging it somehow, and flowing on into mine
as I lift him up and help him walk.
(vv. 20-23)

Esto resulta interesante, pues a pesar de que existe una evidente relación con un periodo anterior al tiempo de la publicación, los conceptos de movimiento y cura lo ligan a poemas posteriores como "Peter Street", en donde Sirm escribe: "to undo injury, to lift my father from his bed /let him climb the dull red brick, effortlessly /and run with his life in his hands" (vv. 16-18). "Through the Window" hace referencia al tiempo cuando el padre estaba vivo, sin embargo, más que centrarse en este hecho, el texto explora la posibilidad

de sanar las heridas a través de los recuerdos, tal como Sirm lo menciona en la segunda estrofa:

As if some part of the mind must always give up
and look for a smaller place, a pension
of painless perfections. My father, for example,
is always healthy here, his body young and trim
and always *moving*.

(vv. 11-15)

Este poema se desarrolla con un lenguaje sencillo y en un tono de oralidad que más que evocar una conversación parecería una especie de confesión, en donde el yo lírico revela una costumbre íntima, aquellas escenas que se reviven año tras año en su "pension of painless perfections". Este efecto de oralidad está dado por varios elementos como el encabalgamiento, que hace que el poema se desarrolle con la fluidez y el ritmo constante, característicos de un discurso oral. Asimismo, la anáfora que está presente en la primera y undécima estrofas "As if, sickening of the view[...]" y "As if some part of the mind[...]" remite al tipo de repeticiones que comúnmente se hacen al hablar.

Es también en esta primera estrofa que la voz poética menciona: "As if, sickening of the view, you only had to look /far enough out the window" en donde el "you" funciona como un "tú" para expresar con otro pronombre la experiencia propia. Esto es un recurso bastante común al expresarnos oralmente. El hablante suele intercambiar los pronombres como para "integrar" de cierta manera al oyente aunque continúe hablando de sí mismo. Esto es importante, ya que después de la primera estrofa sólo se encuentran referencias al "yo": "My father", "I hear his knees", "I see him", "I lift him" o "I arrive here".

Asimismo, a lo largo de las tres estrofas que componen "Through the Window", Sirm crea un viaje desde un entorno físico: la ciudad, "the serious shapes of the rooftops, the spires", hasta el lugar intangible, el sitio de los recuerdos de la infancia: "[...] the harmless suburb /where the days wait like bandages /and the nights are a sweet coolness". Es justo dentro de estos dos universos que se establece el contraste entre lo real y lo ideal que da

sentido al poema. Es decir, la voz poética escapa de la ciudad, porque en el mundo real su padre está muriendo: “his own helpless body [...] /as I lift him up and help him walk”. Al llegar al lugar en donde sus recuerdos permanecen alejados del paso del tiempo, revive, año tras año, una escena ideal: “[...] My father, for example, /is always healthy here, his body young and trim [...] / [...] catching the ball I’ve thrown /to test him”. De esta forma, Sirr establece un ciclo en donde la voz poética escapa de la vida real hacia el sitio de evocaciones. Es aquí, en medio de recuerdos de la infancia, en donde obtiene la fuerza necesaria para ir de vuelta al mundo físico y soportar la realidad de tener a un padre en decrepitud.

En “Through the Window”, al igual que en otros poemas, el autor da especial importancia al entorno urbano, por lo que me interesó ir recreando imágenes visuales muy claras, muy concretas, ya que éstas contrastan con aquellos elementos más sutiles del poema, como los recuerdos y emociones. Los diversos matices de los sentimientos que se vinculan con los diferentes escenarios que plantea la voz poética también fueron elementos que busqué mantener en mi traducción. Asimismo, intenté conservar tanto el lenguaje sencillo, como aquellos elementos retóricos que dan el carácter oral al poema porque crean en el lector un efecto de cercanía y empatía con el yo lírico, ya que es como si éste nos confiara lo que acostumbra hacer para tratar de sobrellevar su pena.

Por lo anterior, decidí titular el poema “Por la ventana” para hacer referencia a frases usuales como: “mirar por la ventana”, “asomarse por la ventana” o hasta “escaparse por la ventana”. De esta manera, comenzaría a introducir referentes de oralidad que, como ya mencioné anteriormente, son importantes en este poema de Sirr. Además, con esta elección podía mantener un título corto, sencillo y que al mismo tiempo dispara una relación con frases establecidas en el uso cotidiano del español en México.

En el tercer verso, Sirr escribe: “the serious shapes of the rooftops, the spires”, lo que en un primer momento había traducido como “las serias formas de los techos, los

capiteles". Sin embargo, en una segunda lectura me pareció que ~~capiteles~~ no era la mejor elección, pues en el original, Sirr crea una perspectiva que se centra en lo alto de la ciudad. Pareciera que la voz poética está en un edificio alto y desde ahí mira la ciudad, se aleja del bullicio y en lo alto logra encontrar ese lugar ideal. Pero al traducir ~~spires~~ como ~~capiteles~~ se cortaba la vista aérea de la ciudad y la escena podía abarcar la altura y también la parte en el suelo donde se suelen colocar las columnas. Lo anterior me hizo cambiar el término y elegir ~~agujas~~, que lleva a pensar en aquellas puntas largas que rematan las iglesias o torres. De esta manera, podía articular mejor la imagen del entorno que describe Sirr sin perder la precisión en los detalles que caracteriza su poesía.

Posteriormente, tuve problemas con la palabra ~~off-centre~~, que en diccionarios en inglés me remitía a ~~not exactly in the centre of something~~, lo que en español sería algo que está fuera de centro, descentrado. Por otro lado, de acuerdo con el DRAE, ~~descentrado~~ significa ~~que se encuentra fuera de la posición que debe ocupar o que se encuentra fuera del estado o lugar de su natural asiento o acomodo. Desorientado, disperso, desequilibrado~~. Como se puede ver, ~~descentrado~~ es una palabra que abarca una descripción más compleja que la del término en inglés. Es por esto que decidí utilizar la construcción ~~fuera de centro~~ para intentar mantener el registro cotidiano que utiliza Sirr, así como para crear una imagen clara y sencilla, sin la interferencia de significados que pudieran distorsionar la idea que presenta el autor. Asimismo, cuando Sirr escribe: ~~and find, somewhere off-centre, the harmless suburb~~, y al revisar el poema completo, se comprende que no es que el lugar esté fuera de la posición que debe ocupar, sino que se describe como un sitio lejano, casi indefinido; o más bien, se trata del lugar ideal que no necesita de una localización exacta o fija para existir, pues yace en el interior de la mente.

En este cuarto verso también decidí traducir ~~the harmless suburb~~ como ~~el suburbio inofensivo~~, pues aunque algunas referencias también me remitían a ~~inocente~~,

este término es muy amplio y puede significar, entre otras cosas, “libre de culpa, cándido, fácil de engañar”. En cambio, “inofensivo” significa “que no puede causar daño ni molestia”. Esta última elección me pareció la más adecuada porque me permite transmitir la sensación de un lugar seguro, cálido y agradable, ya que al leer el poema de Sirt, se escucha a la voz poética referirse a este lugar como el sitio en el que puede estar lejos del embate de la vida, tal como lo menciona en versos posteriores:

[...] the harmless suburb
where the days wait like bandages
and the nights are a sweet coolness
and all of childhood simply this, a convalescence;
a white room waking into the same few sounds:
water running slowly, sleep happy voices
(vv. 6-9)

Todas aquellas referencias que remiten a ese lugar lo caracterizan como un sitio ideal, apartado, en donde se está a salvo de las penas del mundo real. Todo parece pacífico y los recuerdos permanecen intactos. Pensé que traducir “harmless” como “inofensivo” funcionaba bien, ya que en las dos estrofas siguientes este adjetivo adquiere aún mayor valor, pues en ese “suburbio” ni el tiempo ni la enfermedad pueden “causar daño” al padre. En el recuerdo, su padre permanece joven, apartado de la enfermedad y la muerte; mientras que el yo poético, al revivir esta escena de la infancia, logra que el dolor del mundo real tampoco pueda dañarlo.

En el octavo verso, Sirt escribe: “a white room waking into the same few sounds”, lo que en esta versión final traduje como: “un cuarto blanco que se despierta a los mismos pocos sonidos”. En este caso, elegí la preposición “a” para intentar reforzar la cualidad de un cuarto vivo en donde los referentes cotidianos de los versos posteriores son elementos capaces de modificar este entorno y convertirlo en un reflejo visible, en la extensión tangible de las emociones que subyacen tras estas acciones comunes.

En estos versos, Surr caracteriza el suburbio como un lugar totalmente agradable, ya que ahí habitan los recuerdos más cálidos de la infancia. Parece que al recordar las actividades simples que constituyen el día a día (~~w~~ater running softly, sleep-happy voices, /the radio lapping the floor as you dress”), el cuarto se llena de vida, de movimiento y sonido. El cuarto revive cuando reviven los recuerdos de aquellos momentos que albergó en su interior.

Como parte de estas actividades cotidianas, Surr menciona: ~~w~~ater running softly, sleep-happy voices”, lo que al principio había traducido como ~~v~~oces de sueño feliz”. Sin embargo, además de que la frase quedaba incompleta y parecía muy literal, el guión que une sleep’ y happy’ me llevó a buscar otro tipo de construcción. Pensé que el hecho de que el original utilizara ~~s~~leep-happy” como una palabra compuesta y en ese orden, remitía más bien a una voz de oralidad. Entonces, traté de recuperar el estilo oral de esta expresión, pero me pareció aún más importante encontrar una construcción que transmitiese la carga emotiva que posee la frase, es decir, la ternura, el amor y la cercanía, así como las evocaciones de la infancia.

~~S~~leep-happy” funciona en el poema como una manera de recuperar esas frases que dicen los padres a sus hijos antes de dormir, tales como: ~~s~~weet dreams” o ~~s~~leep well”. Debido a esto, traduje el noveno verso como: ~~a~~gua corriendo suavemente, voces de dulces sueños”. Esta elección fue el resultado de la búsqueda de frases para antes de dormir que comúnmente se utilizan en el español de México, entre las que encontré: ~~q~~ue descanses”, ~~q~~ue duermas bien”, ~~d~~ulces sueños” o ~~q~~ue sueñes con los angelitos”. Las dos primeras frases fueron descartadas porque van más dirigidas al acto físico del dormir que al hecho de que el sueño sea agradable, que es más el sentido de la palabra que utiliza Surr. La frase de los ~~a~~ngelitos”, por otra parte, conlleva un referente distinto al que presenta el texto original. Finalmente, consideré que ~~d~~ulces sueños” era la mejor elección, ya que mantenía el registro cotidiano y la referencia oral que presenta Surr y se

acercaba a la idea de *“sleep-happy”*, pues ambas expresan la idea de dormir tranquilo, alegre, sin sobresaltos a la vez que se conserva la emotividad que mencioné anteriormente. Además, *“dulces sueños”* recupera los sonidos sibilantes que están presentes a lo largo de la estrofa, lo que permitió recrear una atmósfera de tranquilidad, de suavidad y dar fluidez a la lectura del poema.

Ya en la siguiente estrofa, en el verso catorce, el yo lírico se refiere al cuerpo de su padre como: *“young and trim”*. Según los diccionarios inglés-inglés que consulté, *“trim”* significa: *“orderly neat; well proportioned; in good condition”*; mientras que en español encontré términos como *“pulcro”*, *“aseado”* y *“apuesto”*. Estos adjetivos se mantienen en el nivel del aspecto físico, ya sea resaltando el cuidado en el aspecto personal o en una fisonomía agradable a la vista, algo que no está presente en ningún escrito que Sirr escribe sobre su padre

En *“Through the Window”*, Sirr opone *“he is always healthy here, his body young and trim /and always moving”* a *“his own helpless body a decade later, [...] as I lift him up and help him walk”*. En otro poema,¹⁴ Sirr escribe: *“[...] and you /locked in the abstract pandemonium of your chair, /trying to speak”*. En *“Peter Street”* la voz poética menciona: *“[...] St Valentine’s /stubborn heart come floating [...] //to prevail, to undo injury, to lift my father from his bed”*. Como se puede observar, la idea común a estos poemas es la enfermedad que mantiene inmóvil al padre, así como el deseo de la voz poética de que el padre recupere la salud, la posibilidad de moverse.

Así pues, aquellos adjetivos que calificaban la apariencia física no me servían, por lo que pensé en posibilidades como *“en buen estado”* o *“en buena condición”*, pero ambas me hacían pensar en calificativos para objetos, como *“la comida está en buen estado”* o *“juguetes en buenas condiciones”*. Por este motivo, decidí que traducir *“trim”* como *“en forma”* sería una buena opción, ya que crea una conexión directa con el deseo implícito

¹⁴ *“Fires”*, de la colección *Talk Talk*.

del yo lírico de que el padre se encuentre saludable y pueda realizar cualquier actividad plenamente. Además de ser una elección más económica que las anteriores, también sirvió para ir estructurando la caracterización del padre y así construir la imagen de un hombre “sano”, “joven” y “en forma”. Esta descripción toma mayor fuerza cuando en versos posteriores Sirm retrata una escena en donde el yo lírico lanza un balón a su padre, lo que hace alusión a que éste “está en forma” para jugar; lo que contrasta con la realidad que se plantea versos más adelante.

En este punto considero oportuno señalar un problema de traducción que se hizo presente en algún momento en casi todos los poemas de este trabajo: el uso de la conjunción “and”. Como lo señala el *Manual de traducción inglés-castellano*:

Ya se ha hecho referencia al uso de la repetición como forma aceptada de unir ideas y oraciones y proporcionar cohesión al discurso inglés; el castellano, en cambio, la evita y favorece la variación, entendida como un modo de evitar la repetición carente de propósito retórico.¹⁵

El inglés permite el uso frecuente y cercano de la conjunción “and” sin que esto empobrezca el discurso. Sin embargo, el español prefiere la variedad en el lenguaje, el uso de diversas estructuras, conectores y signos de puntuación que eviten la repetición de esta conjunción, salvo en casos muy específicos en donde el autor busque crear un efecto determinado.

En los versos 14 y 15 Sirm escribe: “[-..] his body young and trim /and always moving.” Esta repetición crea cierto ritmo y da fluidez al encabalgamiento. No obstante, en mi versión decidí eliminar el primer “and” y mantener una estructura similar al original en el verso quince: “[-..] su cuerpo joven, en forma /y siempre moviéndose.” Esto se debió a que si bien en el texto de Sirm la repetición crea un ritmo, en español dejar las conjunciones corta dicha fluidez en la lectura y por lo tanto el efecto del encabalgamiento

¹⁵ Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson, “Esgos diferenciales entre el inglés y el castellano” en *Manual de Traducción inglés /castellano*, p. 77.

disminuye. Al quitar la conjunción, el ritmo de la enumeración en español se ve favorecido y no se altera ni el sentido ni el peso de la oración. Además de las razones que acabo de mencionar, hice este cambio para redondear la idea de *–siempre moviéndose*”; de este modo, no sólo las palabras introducirían este concepto, sino que la fluidez del discurso enriquecería visual y oralmente la sensación de movimiento. Así pues, para esta enumeración preferí ocupar la coma y solamente para el último elemento utilizar la “,”, lo que también creó una separación entre el verbo final y los dos anteriores que brinda un mayor énfasis al verbo *–moviéndose*”, el cual el mismo autor resalta con cursivas.

Posteriormente, en el verso diecisiete la voz poética menciona “+see him running backwards, arms up”, lo que al principio traduje como: “+veo corriendo de espaldas”. Parecía una buena elección para conservar la imagen, pero en lecturas posteriores me di cuenta de que el enunciado era ambiguo. Se podría entender que el niño va corriendo de espaldas y ve al padre, o bien, que el niño está parado y ve que su padre va corriendo de espaldas. Para evitar esta ambigüedad, decidí ajustar la oración y traducirla como “+veo que va corriendo de espaldas”. De esta manera, aunque el verso gana dos sílabas más, logré dar claridad a la imagen, lo que me permitió trasladar con mayor precisión la escena central del poema. Agregar el pronombre “+he” me permitió seguir desarrollando la idea de movimiento y bienestar que viene desde versos anteriores, ya que especifica que es el padre quien va corriendo, por lo que también puede inferirse que se encuentra saludable. Me pareció necesario no perder ningún elemento visual de esta escena pues en estos versos se detona la mayor carga emotiva dentro del poema y se concentran los recuerdos agradables que posteriormente se contraponen con la realidad del hombre viejo y enfermo. Tal como lo menciona en la estrofa siguiente, el yo lírico revive periódicamente el momento de la infancia en donde él y su padre jugaban, y ahí, al ser espectador de este evento, cura las heridas de la vida adulta:

I am dragging the past, healing us,

the boy throwing the ball who doesn't ask
for this, the hands lost in the simple act
of catching. Year after year I arrive here,
out of breath, and stretch my hands into the air
as if this were the image, and they had turned to me,
(vv. 24-29)

En mi versión de "Through the Window" quise que las imágenes fueran introduciendo poco a poco al lector en una serie de sentimientos y sensaciones que desembocan en este momento de gran fuerza emotiva. De esta manera continué desarrollando mi objetivo de traducción: conservar aquellos elementos que conforman el poema original, en este caso las imágenes, para intentar reproducir los efectos que detonan emociones.

Finalmente, en el verso veinticuatro traduje "I am dragging the past, healing us" como: "Arrastro el pasado, curándonos". Aquí hice un cambio en el tiempo verbal, ya que en el original Sirm utiliza el presente continuo que en español quedaría en gerundio: "Estoy arrastrando el pasado". Este tiempo verbal en inglés sirve para expresar una acción que está sucediendo en el momento en que se habla, pero también sirve para expresar situaciones que tienen cierta duración. Con el cambio de gerundio a presente logré economizar el número de sílabas de este verso sin perder el sentido de la oración, pues el presente también puede funcionar para indicar que la acción sucede en el momento en que se habla o bien, puede adquirir el sentido de un presente habitual, de una acción que aunque no se produce en el momento en que se habla se refiere a hechos que han ocurrido antes y que pueden suceder otra vez.¹⁶

En "Por la ventana" traté de conservar las imágenes que están presentes en el texto original para intentar recrear el universo que construye el autor para evocar aquellos momentos que lo mantienen unido al padre. A través de las elecciones del vocabulario intenté mantener el tono oral y cotidiano que desarrolla Sirm en "Through the Window" para

¹⁶ Cfr. Ramón y Fernando Gracia-Pelayo y Gross y Micheline Durand, *Larousse de la conjugación*, p. 12.

mantener el efecto de cercanía con la voz poética, lo que aumenta el carácter emotivo de este texto.

Una de las pérdidas en esta traducción, que hubiera querido resolver de otro modo, fue que no pude conservar la aliteración que está presente en los versos doce y trece: *“a pension /of painless perfections”*, que traduje como *“una pensión /de perfecciones indoloras”*. En la construcción original existe un juego entre el pie métrico (anapesto) y los sonidos de las letras *“p”* y *“s”*. El metro le imprime un tono contundente a la frase, mientras que la reiteración de los sonidos oclusivos parece convertir la *“pensión”* en un lugar sólido y concreto, a la vez que es envuelta por ecos suaves y dulces que crean los sonidos sibilantes. Me hubiera gustado construir algo similar en español para rescatar estas sensaciones, al igual que la eufonía. Sin embargo, no encontré ningún término para traducir *“painless”* que tuviera las características que necesitaba para mantener las tres palabras que conforman esta aliteración.

Peter Street

Llegué casi a querer esta calle,
cada vez que pasaba mirando hacia arriba
para fijar en una ventana el rostro de mi padre y sentirme

atrapado en su mirada. Ahora hay una obra
donde estaba el hospital y me detengo y miro
estúpidamente el aire vacío, buscándolo.

Casi suplicaría por un resto de dolor
como una grieta en la construcción, algo implacable
esperando en la estructura, entre los pisos, en algún

cuarto secreto, obstinado. Una grúa se mueve
delicadamente en el cielo, en su propio lenguaje.
Olvida todo eso, pienso al pasar, conviértelo en

una casa maravillosa; la música debe rondar por los pasillos,
la alegría surgir libremente y el necio corazón
de San Valentín venir flotando desde Whitefriar Street

para prevalecer, deshacer las heridas, levantar a mi padre de su cama,
para dejarlo bajar el opaco ladrillo rojo, sin esfuerzo,
y escapar con su vida en las manos.

Peter Street

I'd grown almost to love this street,
each time I passed looking up
to pin my father's face to a window, and feel myself

held in his gaze. Today there's a building site
where the hospital stood and I stop and stare
stupidly at the empty air, looking for him.

I'd almost pray some ache remain
like a flaw in the structure, something unappeasable
waiting in the fabric, between floors, in some

obstinate, secret room. A crane moves
delicately in the sky, in its own language.
Forget all that, I think as I pass, make it

a marvellous house; music should roam the corridors,
joy readily occur, St Valentine's
stubborn heart come floating from Whitefriar Street

to prevail, to undo injury, to lift my father from his bed,
let him climb down the dull red brick, effortlessly,
and run off with his life in his hands.

Por último, analizaré “Peter Street”, un poema en el que Sirr presenta otra perspectiva de la muerte de su padre. Al paso de trece años, el dolor y la soledad aún son evidentes, pero el deseo de que el padre “recupere” su salud y finalmente se vaya, revela una evolución, un paso más hacia la resignación.

Para el autor, su padre es una figura a la que se ha mantenido unido a través de recuerdos dolorosos en su mayoría, aunque en ocasiones también evoca instantes agradables. En “Peter Street”, un elemento de la ciudad se convierte en el vínculo entre el pasado, el presente, la realidad, la añoranza y también la esperanza. La calle del hospital donde éste pasó su enfermedad y la nueva construcción que lo sustituye son los escenarios que detonan el conflicto de la voz poética entre seguir reviviendo las penas del pasado o transformarlas en pensamientos alegres que le permitan liberar a su padre de aquel espacio.

El texto está dividido en seis tercetos y excepto por la segunda estrofa, todas las demás están unidas mediante encabalgamientos, lo que le brinda agilidad y vitalidad al poema. Este recurso se vuelve una manera de resaltar aquellos deseos de vida y movimiento a los que hacen alusión las composiciones que el autor escribe sobre su padre. Específicamente, en los versos finales de “Peter Street” el yo lírico retoma estas ideas y las enfatiza al enumerar diversas acciones y continuar el encabalgamiento:

[...] to lift my father from his bed,
let him climb down the dull red brick, effortlessly,
and run off with his life in his hands.
(vv. 16-18)

En los dos primeros tercetos, Sirr plantea dos puntos importantes. Inicialmente, presenta el sitio específico dentro de la ciudad al que la voz poética permanece “atado”: la calle en donde estaba el hospital y el nuevo edificio que ahora ocupa su lugar. Tal como en el poema anterior, el apego a un elemento físico de la ciudad implica una necesidad de tener la presencia del padre. El edificio o la calle están llenos de recuerdos y, por lo tanto,

mantiene la unión entre el yo poético y su padre. Posteriormente, establece su relación cotidiana con este lugar y, por medio de esto, introduce la relación presente-pasado que se desarrollará con mayor fuerza en las siguientes estrofas:

each time I passed looking up
to pin my father's face to a window, feel myself

held in his gaze. Today there's a building site
where the hospital stood and I stop and stare
stupidly at the empty air, looking for him.

(vv. 2-6)

Es decir, cuando el hospital existía, se aferraba a permanecer con su padre. Esperaba verlo una y otra vez. Pero cuando el edificio es demolido, se destruye el elemento físico que le servía de vínculo. No obstante, también se abre la posibilidad de renovación, de que el hijo permita que él se vaya *“with his life in his hands”*. Sirm hace referencia a elementos como *“street”*, *“building site”* y *“hospital”*, para referirse al entorno que ha cambiado con el paso del tiempo y al que la voz poética se aferra porque es una manera de sentirse cerca de su padre. Aunque ya no exista el hospital, la voz poética aún se para y mira *“stupidly the empty air”*, añorando su presencia. La soledad que se percibe en el poema es aún mayor cuando el yo lírico menciona: *“’d grown almost to love this street /each time I passed looking up”*, pues refleja una actividad que ha venido haciendo por mucho tiempo tras la muerte.

En los versos siete al nueve, la voz poética se enfoca totalmente en la obra en construcción. *“Flaw in the structure”*, *“fabric”*, *“floors”* y *“erane”* se vuelven elementos tangibles, marcas del presente, del cambio. Sin embargo, Sirm también introduce lo intangible, *“something unappeasable”*, *“some ache remain”*, como aquellos sentimientos y recuerdos que podrían perdurar a través del tiempo.

En la segunda y tercera estrofa, Sirm utiliza varias palabras que se relacionan con la actividad de la construcción, algunas de éstas resultaron problemáticas al momento de traducir el poema. Por ejemplo, *“building site”* (v. 4), según el *Oxford Advanced Learner's*

Dictionary, significa “an area of land where sth is being built”. Así, traduje “building site” como “obra”. Aunque tenía duda sobre si podía volverse un término ambiguo, pues podría relacionarse con ideas como “obra de teatro” y “obra de arte”, consideré que el contexto del poema aclararía el concepto, ya que palabras como “structure”, “floors”, “room” o “erane” forman un campo semántico muy específico. Otra posibilidad que también contemplé fue la de complementar la idea y presentarla como “obra en construcción”, pero no resultó tan buena elección, puesto que se alargaba el verso y como anteriormente lo señalé, quería que las versiones en español guardaran cierta relación visual con los poemas originales. Además, se repetiría la palabra “construcción” algunos versos más adelante. Debido a esto, decidí elegir “obra” como la palabra para definir el lugar en donde hay un edificio en construcción y arriesgarme un poco ante la posible ambigüedad.

También me pareció importante elegir las palabras “construcción” (v. 8) y “estructura” (v. 9) porque pude reproducir parte de los sonidos vibrantes y sibilantes que se repiten en estos versos. Éstos me sirvieron para intentar recrear una especie de imagen sonora que remite a la construcción, pero también funcionaron como una marca sonora que conlleva la sensación de lo “implacable” y lo “obstinado” que se desarrolla en estas estrofas:

I'd almost pray some ache remain
like a flaw in the **structure**, something unappeasable
waiting in the fabric, between floors, in **some**

obstinate, secret room

(vv. 7-10)

Casi suplicaría por un resto de dolor
como una grieta en la **construcción**, algo implacable
esperando en la **estructura**, entre los **pisos**, en algún

cuarto **secreto**, obstinado.

(vv. 7-10)

Llegar a estas decisiones implicó un largo proceso de cambios y ajustes en donde busqué que las palabras me permitieran trasladar imágenes e ideas claras y también

intenté mantener los efectos sonoros y rítmicos que están presentes a lo largo de “Peter Street” para que en conjunto lograran un impacto emotivo, tal como sucede en el original. Aunque siempre queda un deseo de encontrar elecciones que fueran más cercanas o más precisas, en ese momento consideré que las palabras que elegí eran las que mejor se adecuaban a mi lectura del poema y objetivos de traducción.

El último verso de la cuarta estrofa marca el inicio de un cambio. El registro se vuelve alegre, pues la voz poética se plantea la posibilidad de una esperanza:

Forget all that, I think as I pass, make it
a marvellous house; music should roam the corridors,
joy readily occur, St Valentine's
stubborn heart come floating from Whitefriar Street

(vv. 12-15)

La música, la alegría y el amor crean un tono casi festivo, en donde no hay más restos de dolor o soledad. Todos estos referentes suponen el regreso de la vida y se ligan a la última estrofa, en donde se descubre el verdadero fin de todo ese cambio: “to lift my father from his bed [...] /and run with his life in his hands”.

En la última estrofa se presentan todas aquellas marcas del pasado, la enfermedad, la decrepitud o la construcción desgastada como elementos que por medio del amor pueden ser restaurados. La voz poética contrapone los pensamientos agradables como un intento de olvidar o superar aquellos recuerdos de decrepitud y muerte, y con esto devolverle al padre su libertad y bienestar.

Con base en esto, intenté que mi traducción del poema reflejara los contrastes que surgen entre la realidad y la añoranza; que mantuviera el tono de nostalgia y orfandad, pero también un tono más ligero y esperanzador que está presente en las dos últimas estrofas. También intenté que las imágenes fueran claras, pues el edificio, la casa y otros

elementos del poema cuentan con descripciones muy particulares que contribuyen a la creación del tono.

En primer lugar, debo mencionar que no cambié el título del poema porque, aunque existen algunas teorías que sugerirían castellanizarlo por ser un nombre propio, personalmente me resulta desagradable encontrar traducciones que se inclinen por dicha elección¹⁷. Aunado a esto, en *La traducción de los nombres propios* Virgilio Moya señala que:

Por lo que respecta a los nombres de calles, avenidas, plazas, etc., lo que impera es la vacilación en las técnicas traslatorias empleadas [...] Nombres que unos transfieren íntegros, otros *traducen* total o parcialmente y finalmente otros —sobre todo si hay connotaciones de por medio—, además de transferir o *traducir*, explican o dan equivalencias funcionales o culturales.¹⁸

Esto me dio cierta libertad de elegir, ya que al no existir una regla fija, no me veía forzada a traducir algo como “Galle Pedro” o “Galle Peter”. Igualmente, encontré otras referencias como “Oxford Street” o el “West End” que no suelen ser traducidas al español y que me permitieron justificar mi elección.

Pero más allá de seguir una regla o no, me parece importante mantener aquellos detalles que reflejen la presencia de ‘lo extranjero’ en el poema y que como lectores, a pesar de la diferencia de la lengua, a través del contexto del poema lleguemos a inferir aquella información que no conocemos totalmente, pero que nos remite a la otra cultura¹⁹.

Estos elementos se convierten en pequeñas marcas que nos recuerdan como lectores

¹⁷ He llegado a encontrar en fuentes serias a Johannes Kepler traducido como Juan Keplero, o nombres como Carlos Darwin o Juan Sebastián Bach. Aun cuando algunas reglas de traducción sugieren traducir los sustantivos propios, considero que castellanizarlos es desagradable por la forzada mezcla de idiomas.

¹⁸ Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, p. 59.

¹⁹ Esto también me hizo recordar la cita de George Moore con la que inicia el ensayo “De la traducción” de Alfonso Reyes. Aún con la “ralia en la elección de los casos citados por Moore”, como menciona Reyes, es una bella manera de justificar la permanencia de ciertas palabras en su idioma original: “Ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse exactamente como el original; no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o en francos. Yo no sé lo que es una versta o un rublo, pero cuando leo estas palabras me siento en Rusia”, p. 130.

que estamos leyendo un texto traducido, es decir, la obra de un autor manifestada a través de la interpretación del traductor. Por lo anterior, tanto “Peter Street” como “Whitefriar Street” (v. 13), por ser nombres propios, decidí dejarlos en el idioma original. Aunque una parte del referente se pudiera perder, es posible que al leer el poema se entienda la referencia a la que se alude desde el primer verso: la calle.

En la primera estrofa traduje “I’d grown almost to love this street” como: “Llegué casi a querer esa calle”. Aquí tuve un poco de duda con el verbo “to love”, pues aunque significa “querer” o “amar”, también puede usarse con el sentido de “gustar”. Al final consideré que tanto por el tono como por el registro, “querer” resultaba la mejor opción para conservar el efecto de *in crescendo* que está en el texto original. Aunque “amar” podría expresar este sentimiento profundo que la voz siente por la calle, la carga era demasiada para un primer verso. Además se crea una sinalefa muy larga: “casi a amar”, que no me gusta del todo. Por otra parte, “gustar” no llenaba la carga emotiva que requiere el poema ya que la relación voz poética–calle se presenta como algo más intenso.

En el tercer verso resultó difícil encontrar un verbo que se adecuara a “to pin my father's face to a window”. Al buscar el significado en español de “to pin”, encontré significados como: prender con alfileres, sujetar, coger con un alfiler, colgar, enclavijar o incluso enchavetar. Aunque me hubiera gustado encontrar algún verbo que creara una imagen visual mucho más específica, que denotara cierto cuidado e implicara el uso de algún objeto para sujetar, tampoco me convencía algo tan literal como “prender con alfileres el rostro de mi padre”. Debido a esto, pensé como una primera opción “colgar”. Sin embargo, creaba una imagen que podría interpretarse de muchas maneras y se habría perdido la acción tan concreta que se describe en el texto de Sirt. Finalmente, me decidí por “fijar”, que significa: “hincar, clavar, asegurar un cuerpo con otro”, como con los carteles. Consideré que esta última elección me permitía crear una escena clara en donde

la imagen del padre, simulando un retrato, apareciera casi pegada a la ventana. Por esto, la versión final de mi traducción fue: ~~para~~ fijar en una ventana el rostro de mi padre y sentirme /atrapado en su mirada”.

En la cuarta estrofa, en el verso doce, Sirm escribe: ~~Forget all that, I think as I pass, make it /a marvellous house”~~, que en un principio traduje como: ~~Olvida todo eso, pienso al pasar, hazlo /una casa maravillosa”~~. En mi versión final preferí utilizar el verbo ~~enviértelo”~~, para introducir esa idea de cambio y renovación que se plantea la voz poética. Al elegir ~~enviértelo”~~ no se perdía la idea de transformación de los pensamientos del yo lírico acerca del lugar en donde la alegría, la música, la risa y el amor se mezclaran para cambiar la pena en felicidad y la muerte en vida, tal como se desarrolla en las siguientes estrofas.

Olvida todo eso, pienso al pasar, conviértelo en

una casa maravillosa; la música debe rondar por los pasillos,
la alegría surgir libremente y el necio corazón
de San Valentín venir flotando desde Whitefriar Street

para prevalecer, deshacer las heridas, levantar a mi padre de su cama,
para dejarlo bajar el opaco ladrillo rojo, sin esfuerzo,
y escapar con su vida en las manos.

(vv. 12-18)

Finalmente, en la última estrofa también fue difícil traducir ~~dull brick”~~, pues los significados en inglés de ~~dull”~~, además de ser vastos, no se relacionaban, a mi parecer, con ninguna característica del ladrillo. Como ejemplo, cito del *Webster's Dictionary*: ~~Mentally slow; stupid. Physically slow; sluggish. Boring; tedious. Not sharp; blunt”~~. En español, el panorama no mejoraba: ~~Leardo, torpe. Lento, tardo. Monótono, insulso. Sin sabor, sin vida. Apagado, mate, pálido, sin relieve, triste...”~~. Entre estos resultados, encontré ~~opaco”~~, que me pareció que podía relacionarse con el contexto y decidí traducir: ~~dejarlo bajar el opaco ladrillo rojo, sin esfuerzo”~~. Aunque al principio no me encontraba tan convencida de esta selección, al final creo que me permite caracterizar de

manera adecuada el hospital y continuar con esta serie de imágenes que hablan de la decadencia. Igualmente, “opaco” implica algo que no deja pasar la luz; algo oscuro, sombrío, triste y melancólico. Esto funciona bastante bien ya que en esta última estrofa se da una especie de conclusión de todo lo que implicó el pasado y lo que puede llegar a ser. Las heridas, el padre en su cama o el ladrillo opaco y viejo se presentan por última ocasión como un recuento de los recuerdos dolorosos a los que la voz poética permanecía aferrado. Ante esto se opone la alegría, la vida, el movimiento y, finalmente, la libertad.

Considero que esta última elección funciona bien para matizar la idea más importante del poema. El hecho de que el padre baje por los ladrillos opacos también implica dejar un lugar de oscuridad e ir hacia la luz, un símbolo que es utilizado para referirse al descanso de las almas. De esta manera se cierra el ciclo del duelo y Surr concluye la serie de poemas que dedica a su padre.

Conclusión

Una traducción trata de crear en otra lengua un texto análogo al original. En el caso de la traducción de poesía, la tarea es especialmente compleja, pues en un plano ideal se debería poder mantener cada elemento que constituye el poema, ya que tanto la forma, como las figuras retóricas, el ritmo, la rima, las palabras y el contexto emotivo crean una unidad que le otorga toda su fuerza. Durante el desarrollo de las versiones que conforman este trabajo, tuve siempre presente la idea de provocar en el lector un efecto similar a aquél que experimenté al leer el texto original. Para lograr esto, busqué dar prioridad a la conservación de ciertos elementos del discurso poético de Sirr que personalmente me parecieron fundamentales para intentar conseguir una respuesta emotiva en el receptor del texto meta. En este proceso también amplí mi concepto de traducción, considerándola tanto una manera de enriquecer mi comprensión de estos poemas, como un medio para poder tener un acercamiento más completo a las composiciones, ya que al desarticular un texto para pasarlo a la lengua meta es posible encontrar diversos aspectos que estaban presentes en la fuente original y cuya importancia no había sido apreciada anteriormente.

Al traducir estos poemas de Peter Sirr quise que mis versiones fueran consistentes con el tono, registro, léxico, campos semánticos, articulación de las ideas y creación de figuras retóricas del original. Lo que más me interesaba era que las palabras no sólo trasladaran ideas, sino que la carga emotiva pudiera compartirse más allá de la barrera del idioma y la cultura. En *Traducción: literatura y literalidad*, Octavio Paz menciona: “por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos

hablan y piensan de un modo distinto al nuestro”²⁰, o no tan distinto, agrego yo, pues hay ciertas situaciones, ciertos sentimientos que son comunes a los seres humanos. Estos poemas hablan de pérdida, de dolor y también de búsqueda de consuelo y al leerlos, la muerte del padre del poeta irlandés resulta ser tan dolorosa como la que reflejan los poemas de diversos autores de la tradición literaria hispanoamericana.

Intenté que mis textos fueran capaces de mostrar aquellos elementos particulares en la poesía de este escritor. En mi opinión, una parte muy importante de una traducción, lo que determina si funciona o no, es en gran medida la capacidad que tenga el texto de provocar una respuesta intelectual y emocional en el lector. Por este motivo, intenté que los poemas fueran claros, pero que esto no implicara la desaparición de juegos léxicos o figuras retóricas, o más aún, del ritmo.

En el caso de la poesía, puede no existir la rima, pero el ritmo siempre está presente. Busqué que el efecto de oralidad no estuviera dado sólo por el tipo de léxico, sino que se hiciera evidente en el ritmo en que se desenvuelve cada verso. También intenté dar gran peso a la sonoridad, ya que como hemos podido ver, los poemas de Sirm están llenos de aliteraciones. Diversos sonidos se repiten, se entrelazan y crean todo un juego sonoro que enmarca las ideas que se van desarrollando en cada texto. En mi traducción traté de rescatar estas repeticiones para trasladar parte del efecto que se percibe en el original, aunque no siempre fue posible.

La lectura en voz alta de cada traducción se convirtió entonces en una prueba contundente: hay estructuras que parecen buenas al tenerlas sobre el papel, pero al momento de leerlos, si algo no funciona, se nota inmediatamente, pues se corta la lectura y se entorpece el ritmo. En mi caso, el oído también fue una herramienta importante en la toma de decisiones.

²⁰Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, p. 12.

Las traducciones que presento en el trabajo *Peter Sirr, traducción de cuatro poemas sobre la muerte de su padre* son el reflejo de mi lectura e interpretación de la obra poética de Sirr. Son versiones que surgieron tras un largo proceso de cambios, ajustes y matices, así como de la constante búsqueda de usos, significados y contextos de elementos léxicos y gramaticales, además de la discusión de diversas ideas. En estas traducciones intento conjuntar mi perspectiva de la obra de Sirr con mi visión del proceso de traducción en donde más que traducir palabras con exactitud, sea posible recuperar aquellos efectos textuales que generan emociones en el lector. Las presento como un buen acercamiento a la obra de Peter Sirr.

Bibliografía

Bibliografía directa

Campbell, Matthew (ed.), *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Clearly, Joe y Claire Connolly (eds.), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Fallon, Peter y Derek Mahon (eds.), *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry*, Penguin Group, Londres, 1990.

López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson, *Manual de traducción inglés /castellano*, Gedisa, Barcelona, 1997.

Moya, Virgilio. "Topónimos" en *La traducción de nombres propios*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 57–62.

Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990.

Quinn, Justin, *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry, 1800 – 2000*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Reyes, Alfonso, "De la traducción" en *La experiencia literaria*, FCE, México, 1983, pp. 130-144.

Sirr, Peter,

Marginal Zones, The Gallery Press, Dublín, 1984.

Talk Talk, The Gallery Press, Dublín, 1987.

The Ledger of Fruitful Exchange, The Gallery Press, Dublín, 1995.

Bring Everything, The Gallery Press, Dublín, 2000.

Bibliografía complementaria

Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), “El cuerpo, apariencia y sexualidad” en *Historia de las mujeres*, tomo 3 Del Renacimiento a la Edad Moderna. Marco Aurelio Galmarini (trad.), Taurus, Madrid, 1993, pp. 75-121.