

**Antología comentada
y traducción:
Bill Manhire**

Carlos Ulecia Martínez

Tutor: Damià Alou Ramis
Seminario 206: Traducción literaria

Curso 2017-2018



ABSTRACT

This essay is born out of two main reasons: the opportunity to study and translate Bill Manhire's work, one of the most relevant figures in New Zealand poetic scene, and the professional challenge and opportunity it represents, since his work has not been translated into Spanish yet. Therefore, this essay seeks to fulfil the following objectives: first, to establish a theoretical framework in order to obtain the necessary academic background regarding the theory and practical approach on poetic translation, taking into consideration the work and investigation of several authors that have worked on this topic. Secondly, based on the knowledge obtained through the first objective, to analyse Bill Manhire's oeuvre to settle some basic considerations about his writing style and cultural background. This analysis on the author allows for a selection of poems that exemplify the stages of his poetry and its most distinctive features. After settling a theoretical framework on poetic translation, both for the author's work and in general, every selected poem is analysed in detail, paying attention to individual cases and translation difficulties. Based on this analysis, the whole anthology is then translated into Spanish.

Keywords: Bill Manhire, New Zealand, poetry, anthology, literary translation.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Motivación.....	1
1.2 Objetivos.....	1
1.3 Estructura y metodología.....	2
2. MARCO TEÓRICO.....	3
3. DESARROLLO PRÁCTICO	7
3.1 Breve biografía del autor.....	7
3.2 Consideraciones generales sobre su poesía	7
3.3 Antología comentada y traducción.....	10
3.3.1 <i>Poem</i>	10
3.3.2 <i>On Originality</i>	11
3.3.3 <i>Wingatui</i>	14
3.3.4 <i>Declining the Naked Horse</i>	16
3.3.5 <i>Zoetropes</i>	17
3.3.6 <i>Jalopy: the end of love</i>	19
3.3.7 <i>Erebus Voices</i>	22
3.3.8 <i>Kevin</i>	24
3.3.9 <i>The Polar Explorer's Love Song</i>	26
3.3.10 <i>Toast</i>	27
3.3.11 <i>Pussy</i>	29
3.3.12 <i>My Childhood in Ireland</i>	30
3.3.13 <i>The Oral Tradition</i>	32
3.3.14 <i>Old Man Puzzled by His New Pyjamas</i>	42
4. CONCLUSIONES.....	43
5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	44

"Mystery is the big thing. If poets aren't exploring their way forward into mystery, they might as well give up completely."

Bill Manhire

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación

La motivación para hacer este trabajo recibe su impulso de una relación cercana entre poesía y traductor. Lector habitual de poesía y autor en ocasiones más contadas, al llegar a mis últimos años de carrera he descubierto, para decepción mía, que la traducción de poesía a menudo se deja de lado en la enseñanza y apenas se contempla en el mundo profesional, y es que esta es una de las disciplinas que pasan más desapercibidas dentro de la traducción. Esto puede deberse a la poca repercusión que la poesía tiene hoy en día a nivel editorial y de mercado, o bien a la dificultad que a menudo entraña la traducción del verso. No obstante, el proceso de *transcreación* que se lleva a cabo y la dedicación que esta disciplina implica dan como resultado un producto especialmente gratificante para el traductor y, en caso de ser realmente un buen trabajo, también para el lector.

La elección del autor a analizar y traducir para este trabajo, Bill Manhire, responde a dos motivos principales: el gusto personal del traductor por la obra y el estilo del poeta, y el hecho de que su poesía aún no se haya traducido al español. La posibilidad de ser la primera persona en estudiar y traducir a uno de los autores más influyentes de una escuela poética tan poco explotada como es la neozelandesa supone a la vez un reto y una satisfacción personal y profesional.

1.2 Objetivos

Los objetivos de este presente trabajo son los siguientes: en primer lugar, establecer un marco teórico en lo que respecta a la traducción lírica, en especial a la traducción poética. En segundo lugar, realizar una selección de poemas representativos de la obra de Bill Manhire, comentar los aspectos teóricos de cada texto y traducirlos. Mediante estas dos metas se pretende llegar a desarrollar un mayor entendimiento por la técnica

poética, el estilo y el trasfondo de la obra del poeta en cuestión, a fin de lograr la traducción más eficaz y profesional posible de esta.

1.3 Estructura y metodología

El primer paso, ya dispuesto en los objetivos del trabajo, es la enmarcación y cimentación de una base teórica de la práctica final a llevar a cabo, la traducción poética. Con esta base teórica dispuesta, se procede a realizar un análisis de la obra completa de Bill Manhire a través de dos de sus antologías, *Collected Poems* (Manhire, 2001) y *Selected Poems* (Manhire, 2014). Este análisis da como resultado material una contextualización biográfica del poeta, una explicación de los rasgos fundamentales de su obra y la enumeración y clasificación de los poemas elegidos como representativos en base a los criterios analizados en este apartado. El tercer punto dentro del desarrollo práctico del poema es el análisis teórico individual de cada uno de los poemas y su traducción. En estos análisis se presta especial atención a los aspectos formales y literarios de la versión original de cada poema y a las dificultades de traducción que se hayan podido plantear.

2. MARCO TEÓRICO

La traducción ha sido objeto de debate en muchos estudios, en especial la cuestión de la intraducibilidad. Este debate se acentúa aún más cuando se habla de traducción poética, en la que, para algunos, el verso, por definición, resulta un elemento intraducible. Por esto debemos primero acercarnos a qué es el poema en su calidad de texto, y qué lo diferencia de otras formas de literatura.

El elemento más característico de un poema, y que le es inherente a todos ellos, es el espacio en el que se encuadra. El poema es un texto que destaca por tener forma, por enmarcarse en unas líneas dibujadas sobre el blanco de la hoja, por mantener unas distancias entre sus versos y con respecto a los márgenes del papel. Brogan hace una reflexión acertada sobre el espacio físico en el que se encuentra el poema:

“Prose is cast in sentences; poetry is cast in sentences cast into lines. Prose syntax has the shape of meaning, buy poetic syntax is stretched across the frame of meter or the poet’s visual space” (Brogan, 1993, 938-939)

Otro factor a tener en cuenta, y al que se suele aludir de forma recurrente al hablar de poesía o textos líricos es su “fin” o finalidad como elemento definitorio del verso. Sin embargo, en el siglo XX surge una cierta crítica que desmerece el estudio por la finalidad del texto poético y varía el foco de atención, situándolo sobre el lector como constructor del sentido del poema, en lugar de dar como único sentido posible y finalidad la que tiene en mente el poeta en el momento de escribir el texto.

Lo único que se antoja innegable es que la poesía no es un arte “neutro”, pues su causa material, la palabra, es un elemento *semantizado*, según declara Brogan:

The webs of meaning which words create naturally when brought into conjunction with each other are compressed and given additional order when subject to verseform, effects which are also semantic, increasing the semantic density in poetry over prose. (1993, 939)

Es por tanto la forma física, el conjunto de las palabras que forman un poema lo da también una densidad semántica mayor a la de otras tipologías textuales. Pero también

dentro del poema hay otro elemento más a tener en cuenta como portador de significado: el sonido. Machado sostiene que

Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significación de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación (...) Entre la palabra usada por todos y la poesía lírica existe la misma diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. (Machado, 1973, 244-245)

En resumen, podría decirse que el poema se caracteriza por la semantización de todos sus elementos: por la semantización del espacio físico, mediante la cual el texto atrae la atención sobre su propia forma, y por la densidad especial del conjunto de palabras que lo forman, a cuya semantización individual y colectiva como forma se añade la semantización del sonido en un plano únicamente fónico.

Al acercarnos por tanto a si el poema es un elemento traducible o intraducible encontramos diversas opiniones al respecto. Vladimir Nabokov (Nabokov, 1955, 512) sostiene que el poema en sí mismo resulta intraducible, y que la única solución a este problema consiste en la elaboración de una glosa revestida de notas explicativas. Esta visión refleja una tremenda desconfianza por la labor del traductor, lo que se evidencia en sus palabras sobre dicho agente:

O bien desconoce el idioma original y se fía tranquilamente de la traducción hipotéticamente “literal” que le hace otra persona menos brillante pero un poco más enterada, o bien, conociendo el idioma, le faltan la precisión del erudito y la experiencia del traductor profesional. En ese caso, en cambio, el principal inconveniente está en que cuanto mayor sea su talento personal más tenderá a ahogar la obra maestra extranjera en el oleaje de su propio estilo. En vez de disfrazarse del autor original, lo que hace es disfrazar al autor de sí mismo (Nabokov, 1984, 460).

Ante una visión tan pesimista de la práctica traductora, que ni tan siquiera se aproxima a esbozar una posible metodología desde la que enfocar dicha labor, aparece en contraste la opinión de otros estudiosos del tema, como es Burton Raffel, quien en *The Art of Translating Poetry* (Raffel, 1988) al menos da unas guías sobre las competencias que el traductor debe poseer para poder traducir poesía: sostiene que el traductor debe poder

to reproduce in the new language the peculiar force and strength, the inner meaning as well as the merely outer ones, of what the original writer created solely and exclusively for and in a different language and a different culture. (Raffel, 1988, 157)

No obstante, esta meta sigue quedando en cierto modo como algo inalcanzable ante la falta de una metodología específica para llevarla a cabo. En esta misma disyuntiva encontramos la propuesta de Barjau, que incorpora un nuevo elemento a tener en cuenta en la traducción, la “fidelidad”: “La fidelidad, en una traducción, es el ateniimiento escrupuloso a estas dimensiones del texto, *lo que este dice y el modo como lo dice*” asegurando que el “equilibrio entre estos dos vectores del imperativo de fidelidad es la clave de toda buena traducción”, llegando a la conclusión de que “El traductor está obligado a reproducir *lo esencial* de un texto” (1995, 66).

En definitiva, para Barjau, “El traductor de un poema debe crear, con medios distintos, un producto artístico análogo al poema con el que se enfrenta; debe reproducir, con las palabras de otra lengua, las virtualidades del original” (1995, 67).

Ante estas aportaciones, que intentan ahondar en el problema planteado pero no consiguen dar una solución clara, se rescata el enfoque de Robert de Beaugrande (Beaugrande, 1978), quien nos presenta el intento hasta ahora más sistemático y sólido de elaborar una teoría de la traducción poética.

En su teoría se contemplan cinco hipótesis principales necesarias para abordar la práctica traductora (1978, 13): primera, la observación de que la unidad relevante de traducción no recae sobre el verso o la palabra individual, sino sobre el propio texto como conjunto; segunda, que la traducción se debe estudiar en tanto supone un proceso cooperativo entre tres unidades: el autor, el traductor y el lector; tercera, que no se

deben estudiar los fenómenos lingüísticos individuales del texto como rasgos definatorios del poema, sino ir más allá y comprender estos elementos como manifestaciones del uso subyacente que el autor hace del lenguaje; cuarta, que se debe tener en cuenta el contexto comunicativo en el que enmarca el mensaje poético; y quinta, que la traducción debe realizarse ateniéndose a una serie de estrategias definidas por las directrices que nos brinda el propio texto a la hora de traducirlo.

3. DESARROLLO PRÁCTICO

3.1 Breve biografía del autor

Bill Manhire nació el 27 de diciembre de 1946 en Ivercargill, una localidad de Nueva Zelanda y estudió en la Universidad de Otago (Otago University) y en la Universidad de Londres (London University). En la actualidad dirige el Instituto Internacional de Letras Modernas en la Victoria University, en Wellington, donde dirige un prestigioso programa de escritura creativa.

Ha publicado numerosos libros de poesía (siendo galardonado en cuatro ocasiones con el New Zealand Book Award), así como varias publicaciones de ficción. Ha editado algunas antologías de poesía neozelandesa que se han convertido en grandes éxitos dentro del mercado, y una colección de sus ensayos y entrevistas, titulada *Doubtful Sounds*.

3.2 Consideraciones generales sobre su poesía

La obra poética de Bill Manhire puede desglosarse en tres etapas fundamentales: desde su primera publicación de poesía, *The Elaboration* (Manhire, 1972) hasta *Zoetropes* (Manhire, 1981) se observa una primera etapa con claras influencias del simbolismo, escrita en un verso a menudo oscuro e inaccesible para el lector por las imágenes que utiliza el poeta, con una estructura formal dispersa y ausente de coherencia en aspectos como la rima o el ritmo. De esta primera etapa se han escogido los siguientes poemas: *Poem, On Originality, Wingatui, Declining the Naked Horse* y *Zoetropes*.

Desde su siguiente publicación, *Milky Way Bar* (Manhire, 1991) su poesía comienza a evolucionar hacia un estilo más limpio, aún cargado de misterio y de cierta simbología personal, pero más abierto y entendible de cara al público. Cerrando esta etapa se encuentra una colección particularmente especial del autor, compuesta por poemas inspirados en su estancia en la Antártida. Los poemas elegidos de esta segunda etapa son: *Jalopy: the end of love, Erebus Voices, Kevin* y *The Polar Explorer's Love Song*.

La última etapa de la poesía de Manhire se recoge en sus publicaciones *The Victims of Lightning* (Manhire, 2010) y en los poemas recogidos como *New poems*, publicados en la antología *Selected Poems* (Manhire, 2014). En esta etapa Bill Manhire alcanza su máximo esplendor como poeta, produciendo algunas de sus obras más conocidas como *The Oral Tradition* o *The Ruin*. Su estilo se vuelve marcadamente más extenso y narrativo en muchos poemas, pero conserva aún gran parte de su simbología. Pese a ello, sus poemas, debido en parte a su mayor extensión y trayectoria, se vuelven más comprensibles y accesibles. Los poemas elegidos para comentar y traducir de esta etapa son: *Toast*, *Pussy*, *My Childhood in Ireland*, *The Oral Tradition*, *The Ruin* y *Old Man Puzzled by His New Pyjamas*.

Por tanto, durante toda su obra y en lo que respecta a la técnica lírica de Bill Manhire se pueden identificar tres constantes principales: la primera, una marcada influencia simbolista. El simbolismo es una corriente artística que nace en Francia a finales del siglo XIX, y su influencia se ha extendido a lo largo del tiempo por toda la obra lírica. Ateniéndonos a las palabras de Charles Chadwick, el simbolismo puede describirse de la siguiente manera:

Symbolism can therefore be defined as the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them through overt comparisons with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by re-creating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols. (Chadwick, 1971, 2-3)

Esta definición parece encajar a la perfección con el uso que Manhire hace de su simbología particular desde su obra más temprana hasta sus últimos poemas. La concepción de la poesía como un medio no de difusión de una idea de modo unívoco sino como un diálogo subjetivo entre autor y lector también se corresponde con la propia idea que Manhire sostiene sobre la poesía. Para el poeta neozelandés, la lectura poética debe ser un proceso inmediato que despierte en un primer momento cualquier sensación en el lector (bien se corresponda enteramente o no con la que el autor tiene en mente al escribir, por ejemplo, una imagen o un símbolo con el que transmitirla), las cuales no deben estudiarse en exceso o darles demasiadas vueltas, ya que se pierde la propia esencia de la poesía y del primer contacto con el lector. En sus propias palabras,

“I don't like that high cultural view of poetry at all, where it becomes a vehicle whereby people offer their superior wisdom to the world”
(Wilson, 2007)

Su desdén hacia la lectura sobre-estudiada de la poesía, la preferencia por el diálogo rápido y cercano con el lector llevan al siguiente rasgo fundamental de su obra, el estilo sencillo e intimista. A primera vista puede parecer que la influencia del simbolismo y un estilo sencillo choquen ya que el primero disfraza el contenido del poema y el segundo busca simplificar el modo de hacer llegar la idea al lector. No obstante, el uso de símbolos aislados, difícilmente comprensibles si se observan de forma individual y no a lo largo del contexto de su obra, y su consiguiente opacidad significativa se ven reforzados por una estructura del poema sencilla y en muchos casos apenas explicativa. En sus primeras etapas este rasgo se aplica por lo general a todo el poema, desde la forma y el estilo oral a la elección del vocabulario, plano y accesible, que en contraposición con su imaginario oscuro crean una laguna explicativa en torno a su trasfondo y a lo que busca transmitir el autor.

Y es aquí donde se llega al tercer elemento central de su poesía: el misterio. Bill Manhire ha declarado en numerosas ocasiones de forma abierta que este es una de las arterias de su poesía y un rasgo al que tiende intencionadamente. Sostiene que, en su juventud, al leer las obras de otros poetas disfrutaba con el misterio que las inundaba: “*somewhere inside my head I also wanted a sense of mystery*”, (Manhire, Bill Manhire Interviewed by Iain Sharpe, 2000) sostiene en una entrevista. Este elemento es la última pieza dentro del rompecabezas, la intención activa del autor por cautivar la mirada y la mente del lector en su propio laberinto de imágenes.

3.3 Antología comentada y traducción

3.3.1 Poem

Poem

Poema

When we touch,

Al tocarnos,

Forests enter our bodies.

bosques entran en nuestros cuerpos.

The dark wind shakes the branch. El viento oscuro agita la rama.

The dark branch shakes the wind. La rama oscura agita el viento.

En el primer poema de la antología a analizar se observan claramente dos de los pilares fundamentales de la obra más temprana de Bill Manhire: el estilo intimista de su poesía y, reforzando este propio aspecto, la influencia del Simbolismo, materializada en la utilización de una imaginería cerrada y personal que acaba siendo recurrente e identitaria a lo largo de toda su trayectoria.

Dentro de las imágenes utilizadas en este poema, la más importante a comentar es la del bosque, que aparece en varios poemas del autor como un símbolo de intimidad, lo personal y lo privado. El conjunto del estilo tan breve e íntimo del autor con el uso de una imaginería personal y opaca hace que la traducción deba ser especialmente cuidadosa en la elección de palabras, procurando no caer en ornamentos o en un alejamiento del original. Esto dificulta por tanto el mantener elementos como la rima o la estructura métrica del verso. Sin embargo, en la traducción se ha decidido mantener un enfoque más literal por el peso que tiene un elemento y otro dentro del poema, siendo la rima en este caso un mecanismo de musicalidad y de ritmo, mientras que el estilo conciso y simple del autor en este poema representan una marca clara de identidad que debe conservarse.

El texto tiene su mayor peso en la segunda estrofa, que da ritmo al poema utilizando dos trímetros yámbicos en los que se encuentran un paralelismo y un retruécano. Pese a no poder replicar la métrica por completo, el ritmo conseguido en la traducción no se aleja demasiado del original y se mantiene gracias a los demás recursos estilísticos. Además, el uso del retruécano da lugar también a una continuidad en los dos últimos versos por producirse a su vez una anadiplosis con “*the branch*” / “la rama”.

3.3.2 *On Originality*

On Originality

Sobre la originalidad

Poets, I want to follow them all,

Poetas, quiero seguirlos a todos,

out of the forest into the city

desde el bosque a la ciudad

or out of the city into the forest.

desde la ciudad al bosque.

The first one I throttle.

Al primero lo estrangulo.

I remove his dagger

Le quito su cuchilla

and tape it to my ankle in a shop door-way.

y me la guardo en el tobillo bajo el umbral
de una librería.

Then I step into the street

Salgo a la calle

picking my nails.

mordiéndome las uñas.

I have a drink with a man

Me tomo una copa con un hombre

who loves young women.

amante de las mujeres jóvenes.

Each line is a fresh corpse.

Cada verso es un cadáver tibio.

There is a girl with whom we make friends.

As he bends over her body

to remove the clothing

I slip the blade between his ribs.

Humming a melody, I take his gun.

I knot his scarf carelessly at my neck,

and

I trail the next one into the country.

On the bank of a river I drill

a clean hole in his forehead.

Moved by poetry

I put his wallet in a plain envelope

and mail it to the widow.

I pocket his gun.

This is progress.

For instance, it is nearly dawn.

Now I slide a gun into the gun

and go out looking.

Entablamos amistad con una mujer.

Mientras él se inclina sobre su cuerpo

para quitarle la ropa

deslizo la hoja entre sus costillas.

Tarareando, cojo su arma.

Me anudo su bufanda

y

rastreo al siguiente tierra adentro.

A la orilla de un río abro

un agujero perfecto en su frente.

En un afán poético

meto su cartera en un sobre blanco

y se lo envío a la viuda.

Enfundo su arma.

Esto es un avance.

Por ejemplo, ya despunta el alba.

Deslizo un arma dentro de otra

y salgo de caza.

It is a difficult world.

Es un mundo complejo.

Each word is another bruise.

Cada palabra es un nuevo rasguño.

This is my nest of weapons.

Este es mi nido de armas.

This is my lyrical foliage.

Este es mi arsenal poético.

Este segundo poema se incluye en la presente analogía por tratar un tema inusual dentro de la obra del poeta, pero que resulta muy relevante de cara a su estudio: la originalidad dentro de la teoría poética. Bill Manhire ilustra a través de una serie de escenas narradas con una voz poética de primera persona cómo adquiere su bagaje poético de otros autores.

En la primera escena, que se corresponde con la primera estrofa del poema, se plantea la cuestión poética, en la que el poeta parece admirar y querer emular al resto de poetas. En esta primera estrofa el autor hace uso de un retruécano, además de una simbología concreta, en parte ya comentada. Hace referencia a *forest* y a *city*, que según parece indicar el idiolecto del poeta, se corresponden con lo privado e íntimo y con lo público, respectivamente.

La segunda estrofa del poema comienza con un hipérbaton (“*The first one I throttle*”) y continua en el verso siguiente con la primera de una serie de metáforas que conforman el hilo del poema. El autor habla de la cuchilla (“*dagger*”) que arrebató a otro autor, aludiendo a cómo se apropia de un rasgo, técnica o estilo ajeno, y lo incorpora a su propio estilo.

En las dos siguientes estrofas se describe la siguiente escena, un nuevo “robo”. La figura estilística más interesante se encuentra al final de la última estrofa, con un verso únicamente compuesto por *and*, que da lugar a un encabalgamiento con la siguiente estrofa. Al producirse entre dos estrofas claramente separadas, el encabalgamiento produce una cesura natural, y la mayúscula obligada del inicio del verso siguiente

plantea la ambigüedad de si el verso se ha dejado inacabado intencionadamente o si realmente está encabalgado con el siguiente.

Las tres siguientes estrofas reproducen la tercera escena en la que la voz poética asesina a un nuevo poeta y se adueña de algo que le pertenece, de nuevo representado como un arma. Entre los versos *On the bank of a river I drill / a clean hole in his forehead* también hay un encabalgamiento, pero no parece tener más relevancia que la que da a la propia estructura del poema.

En la penúltima estrofa del poema se encuentra una comparación (“*Each word is another bruise*”) y, entre los dos últimos versos del poema, una anáfora (“*This is my nest of weapons. / This is my lyrical foliage*”).

3.3.3 *Wingatui*

Wingatui

Wingatui

Sit in the car with the headlights off.

Te sientas en el coche con las luces apagadas.

Look out there now

Mira allí

Where the yellow moon floats silks across
the birdcage.

donde la luna dorada hace flotar las sedas sobre
los caballos.

You might have touched that sky you lost.

Pudiste haber tocado el cielo con las manos.

You might have split that azure violin in
two.

Pudiste haber oído tañer la gloria.

El tercer poema de la obra es revelador: bajo la apariencia de un estilo plagado de símbolos propios del idiolecto del poeta, en numerosas ocasiones se trata de referencias y términos culturales que dificultan aún más el entendimiento del poema. La diferencia cultural, la lejanía y el desconocimiento sobre la tierra del autor desde nuestra

perspectiva se pone de manifiesto en numerosas ocasiones durante su obra. Este puede ser uno de los poemas más representativos de este aspecto.

En este caso, el título del poema resulta fundamental para entender el contenido del mismo, ya que sin comprender el marcador cultural que supone, difícilmente llega a ser más que un simple dibujo inconexo. Wingatui es una localidad de Nueva Zelanda famosa por sus carreras de caballos. A partir de esta información, el lector puede comenzar a comprender el sentido del poema, aunque más adelante el problema del distanciamiento cultural reaparece. *Silks* es el término utilizado para denominar a los trajes de los jinetes de caballos, y *birdcage* hace referencia a el espacio en el que se exhiben los caballos antes de la carrera. La última línea supone un desafío por la imagen tan enigmática con la que cierra el poema, una técnica que el autor utiliza en otros muchos poemas de su obra, contribuyendo al misticismo y al misterio que la caracterizan.

El poema se escribe desde una segunda persona que invita al lector a situarse en el punto de vista de la voz poética. La utilización de un tetrametro yámbico para el penúltimo verso juega con la musicalidad del poema al iniciar el siguiente del mismo modo. Esta sensación de continuidad se refuerza con la presencia de una anáfora entre los dos versos. Sin embargo, a mitad del último verso el ritmo se pierde y transmite una sensación turbadora y de incompletitud que plasma el momento en el que la voz poética ve sus anhelos truncados.

Por lo que respecta a la traducción, los aspectos culturales del poema se han mantenido en la mayoría de las ocasiones, ya que incluso un lector angloparlante tendría dificultades para acercarse al significado del poema en caso de no conocer qué es Wingatui o la jerga propia de las carreras de caballos. Así pues, se ha mantenido el título original y el elemento de las sedas como metáfora para las ropas de los jinetes. No obstante, ante la imposibilidad de dar con un término verdaderamente equivalente para *birdcage* en español, se ha optado por utilizar una metonimia en la traducción, aludiendo a los caballos que se encuentran en el recinto en lugar de al espacio en sí.

Del mismo modo, la estructura métrica de los dos últimos versos y los recursos estilísticos se han conservado, en cierta medida, por la importancia que juegan dentro del poema. El ritmo, si bien no se conserva la estructura del tetrametro yámbico, se mantiene, especialmente para poder romperlo en el último verso. El paralelismo y la

consiguiente anáfora también se utilizan en la traducción, ayudando a replicar la sensación original de continuidad y a crear el *crescendo* para la ruptura final.

3.3.4 *Declining the Naked Horse*

Declining the Naked Horse	Declinando al caballo desnudo
The naked horse came into the room.	El caballo desnudo entró en la habitación.
The naked horse comes into the room.	El caballo desnudo entra en la habitación.
The naked horse has come into the room.	El caballo desnudo ha entrado en la habitación.
The naked horse will be coming into the room.	El caballo desnudo habrá entrado en la habitación.
The naked horse is coming into the room.	El caballo desnudo está entrando en la habitación.
The naked horse does come into the room.	El caballo desnudo hubo entrado en la habitación.
The naked horse had come into the room.	El caballo desnudo había entrado en la habitación.
The naked horse would of come into the room	El caballo desnudo habría entrado en la habitación
Again if we hadn't of stopped it.	de nuevo, si no se lo hubiéramos impedido.

Este poema es un juego de humor en el que el título juega un papel fundamental. Estas dos características son recurrentes en la obra de Manhire. Más adelante se observará cómo, a medida que su poesía madura hacia otras etapas, el humor y la reducción a lo absurdo en ocasiones va cobrando más peso en su obra, siendo este un pequeño ejemplo en sus comienzos.

En el poema se utiliza el doble sentido del verbo “declinar” como enumeración de todas las posibles declinaciones de una palabra y el sentido de rechazar algo. Se declina el caballo y, al haberlo declinado, el poema concluye con el caballo siendo rechazado a consecuencia.

No hay un esquema métrico intencionado y la rima es continua por la utilización del paralelismo hasta el último verso. En el poema se encuentran esta figura retórica y el uso constante del pleonasma “*naked horse*”. Dentro del propio ideario del poeta se desconoce, por ser la única alusión a este elemento en su poesía, si el “caballo desnudo” supone un símbolo de alguna idea en particular o si es una figura aleatoria, que favorece que el lector la impregne con su propia visión subjetiva.

3.3.5 Zoetropes

Zoetropes

El Zoótrofo

A starting. Words which begin

Así comienza. Un vuelco bajo el pecho

with Z alarm the heart:

por cada Z sobre el texto:

the eye cuts down at once

la vista acude rauda

then drifts across the page

y deambula entre las páginas

to other disappointments.

de una a otra decepción.

*

*

Zenana: the women’s apartments

Zenana: donde viven las mujeres

In Indian or Persian houses.

en las casas indias y persas.

Zero is nought, nothing,

Zero es cero, ausencia,

nil – the quiet starting point
of any scale of measurement.

*

The land itself is only
smoke at anchor, drifting above
Antarctica's white flower,

tied by a thin red line
(5000 miles) to Valparaiso.

London 29.4.81

nada – el mudo comienzo
de cualquier escala de medida.

*

Tierra que no es más
que humo anclado a la deriva
sobre la blanca flor antártica,

hay tendido un hilo rojo
(5000 millas) desde allí a Valparaíso.

Londres 29.4.81

En este poema Bill Manhire habla sobre un tema que no supone un elemento recurrente dentro de su escritura, pero que sí caracteriza buena parte de su obra: la nostalgia por el hogar. En numerosas ocasiones el autor recuerda y dibuja paisajes y escenas propias de su niñez o de su tierra natal, sin nunca hacer una referencia concreta a lo que él siente por estos retazos de su pasado. Este poema es la excepción a este distanciamiento emocional. Manhire deliberadamente cuenta al lector lo que siente al encontrarse alejado de su hogar, ávido de noticias de su tierra.

El poema se estructura sobre tres estrofas. El título requiere la imagen completa del poema para funcionar, ya que si no es difícil relacionarlo, funcionando en cierto modo a la inversa que en otras ocasiones que ya se han comentado. En los primeros cinco versos se presenta al poeta en una situación en la que lee un periódico y va buscando palabras que comienzan con la letra Z. En los dos primeros versos se aprecia un juego con el comienzo del primer verso con “A” y la utilización de la “Z” justo después, en el verso siguiente. Entre el tercer y el cuarto verso se produce una cesura que responde a un dramatismo intencionado por parte del autor, en el momento en que la voz poética

detecta una letra que comienza por Z y el instante después, en el que se decepciona por no ser lo que esperaba.

En la segunda parte del poema, que el autor divide claramente con un “*”, comienza a enumerar algunas palabras que comienzan por Z, además de describir su significado. Al hablar de “Zero” (cero), parece que el autor hace referencia a lo insignificante que resulta su tierra natal para el resto del mundo. De cara a la traducción, se ha optado por mantener el anglicismo en un primer momento para traducirlo internamente dentro del poema. De otro modo, se había de buscar otra palabra castellana que comenzase con Z, lo que suponía modificar todo el resto de la estrofa a su vez.

En la tercera parte del poema, Manhire deja de lado el misterio y describe Nueva Zelanda en una voz poética (sin hacer referencia directa al nombre). El decimoprimer verso se encabalga con el decimosegundo para dar intensidad al “only”, creando una pausa entre ello y la descripción que le sigue. En el penúltimo verso el autor se vale de una metáfora (“*tied by a thin red line*”) para dibujar la idea de la línea de latitud que une Nueva Zelanda con Valparaíso en un mapa o en un globo terráqueo.

El poema se cierra con una fecha y un lugar “Londres 29.4.84”, con lo que el autor da la pista final de que el poema lo escribe alejado del hogar, invadido por la nostalgia. El título se desvela en este punto como la forma de ver una imagen en pequeños fotogramas o por las pequeñas rendijas de un Zoótopo, que se identifica con la forma del autor de buscar noticias sobre su tierra a través de las pequeñas palabras y señales de los diarios londinenses.

3.3.6 *Jalopy: the end of love*

Jalopy: the end of love

Antigualla: el final del amor

Do you drive an old car?

¿Conduces un coche viejo?

Or a Jalopy?

¿O una antigualla?

Now where could that word come from?

¿Quién usa ya esa palabra?

Somewhere in the world

En algún lugar del mundo

someone you know

alguien a quien conoces

must be driving a jalopy.

conduce una antigualla.

As for you, one day you are out

Y tú, un día te encuentras

on a country road

en una carretera

miles from the sort of place

a kilómetros del lugar

that might be miles from anywhere

más cercano a ninguna parte

and your car breaks down.

y tu coche se para.

Well, it's an old car.

Lógico, es un coche viejo.

And somewhere in the world

Y en algún lugar del mundo

someone you used to love

alguien a quien solías amar

has that ancient photograph of you

aún conserva esa vieja fotografía tuya

sitting behind the wheel

sentado tras el molino

high on the Coromandel.

en lo alto de Coromandel.

It's a jalopy.

Es una antigualla.

Just at the moment though

En ese preciso instante

it doesn't want to start.

ya no vuelve a funcionar.

Whatever it is, it is finished.

Sea lo que sea, se ha acabado.

El poema *Jalopy: the end of love* es un nuevo ejemplo de cómo el título es un elemento imprescindible para interpretar el contenido del poema. *Jalopy* es un término cultural que hace referencia a un vehículo viejo o destartalado. No obstante, en este caso se utiliza una analogía durante todo el poema para comparar lo que realmente es un coche viejo con un *Jalopy*, que en el poema el autor explica en el título como el fin de un amor. La traducción del término ha resultado problemática ya que es el elemento central del poema además de una palabra tremendamente específica. En un principio había optado por traducirlo como “tartana”, que mantiene el significado exacto, pero se pierde la sonoridad de la palabra original en la lengua inglesa. Al final he decidido traducirlo como “antigualla”, que aporta una mayor musicalidad y no se aleja demasiado del significado, especialmente al mantenerlo en el contexto del poema, con la analogía constante con el coche viejo.

El poema se compone de siete estrofas de tres versos cada una. La métrica es aleatoria ya que parece responder a un estilo más conversacional que intencionadamente ornamentado y lírico. La primera estrofa del poema plantea la comparativa ya mencionada. Cada uno de los tres versos que la componen formula una pregunta retórica. El tercer verso plantea una cierta dificultad de traducción por la propia pregunta que se hace el autor sobre el origen de la palabra “*jalopy*”. Incluso para un lector angloparlante este término puede resultar desconcertante y poco habitual, mientras que la palabra utilizada en la traducción, “antigualla”, no presenta el mismo grado de rareza, además de que en castellano es fácilmente identificable de dónde proviene la palabra (“antiguo”) y se puede inferir su significado rápidamente en caso de desconocerlo. Sin embargo, la palabra en cuestión es un término en desuso hoy en día, por lo que he optado por traducir la pregunta haciendo referencia a si alguien utiliza ya esta palabra, que conserva la idea de desconexión con el vocabulario actual.

En la segunda estrofa se observa una anáfora al utilizar en los dos primeros versos *somewhere* y *someone*. Esta figura se mantiene en cierta medida en la traducción mediante el uso de “algún” y “alguien”. En esta misma estrofa, así como de forma recurrente a lo largo del poema, el autor utiliza encabalgamientos, tanto abruptos como suaves para dotar de ritmo al poema y reforzar algunos elementos o producir pausas

dramáticas. Un claro ejemplo de esto último se encuentra en la división entre las dos siguientes estrofas: “*miles from the sort of place / that might be miles from anywhere*”. En este caso, la pausa sirve para dramatizar la imagen de distanciamiento que el poeta describe dentro del texto.

3.3.7 *Erebus Voices*

Erebus voices

Las voces de Érebo

The Mountain

La Montaña

I am here beside my brother, Terror.

Soy quien está junto a mi hermano, Terror.

I am the place of human error.

Soy el lugar del humano y su error.

I am beauty and cloud, and I am sorrow;

Soy belleza y nube, y el pesar;

I am tears which you will weep tomorrow.

Soy las lágrimas que mañana vas a llorar.

I am the sky and the exhausting gale.

Soy el cielo y el cruel vendaval.

I am the place of ice. I am the debris trail.

Soy la cuna del hielo. Soy el rastro de metal.

I am still a hand, a fingertip, a ring.

Soy la mano, la huella, el anillo.

I am what there is no forgetting.

Soy aquello que no es olvido.

I am the one with truly broken heart.

Soy de verdad el del corazón roto.

I watched them fall, and freeze, and break apart. Los he visto caer, helarse, perecer todos.

The Dead

Los muertos

We fell.

Caímos.

Yet we were loved and we are lifted.

Pero nos amaron y nos elevamos.

We froze.

Nos helamos.

Yet we were loved and we are warm.

Pero nos amaron y aún quedan ascuas.

We broke apart.

Perecimos.

Yet we are here and we are whole.

Pero estamos aquí y no claudicamos.

El poema *Erebus Voices* supone un ejemplo perfecto para analizar un rasgo no excesivamente marcado dentro de la poesía de Manhire. En su obra más temprana la rima no supone un elemento central del poema, no obstante, esta se va reforzando en algunas ocasiones conforme su lírica avanza hacia una etapa más madura, siendo este poema en el que tiene un peso más relevante. Esto se debe al contenido del poema. En la primera parte de este, cada verso tiene una rima con el siguiente, ya que simula el eco que se produce en la montaña. En la segunda parte del poema, sin embargo, son los muertos los que hablan, cuya voz poética no tiene eco, por lo que no hay rima que responda en los versos. Cabe destacar que el poema fue una obra especial de Bill Manhire, escrita para ser pronunciada públicamente en homenaje a las víctimas de la tragedia de Érebo, hecho que confiere una mayor solemnidad al poema.

El poema se compone de dos partes: en la primera parte, la voz poética se sitúa en el propio personaje de la montaña, produciéndose una personificación extendida a todo el poema. La estructura formal de este primer fragmento se compone de cinco estrofas de dos versos cada una, con métrica variable y rima consonante entre cada par de versos. Además de esto, se produce una anáfora y un paralelismo recurrente durante la primera

parte del poema con la estructura *I am* + SN, que únicamente se abandona en la última línea, la cual sirve de unión con la segunda parte del poema.

En esta segunda parte, *The Dead*, se recupera el último verso de la primera parte y se desglosa en una estrofa de seis versos. Las figuras retóricas más relevantes de este fragmento son el paralelismo que se produce entre los versos impares y el paralelismo que también se da entre los versos pares. Además de esto, se utilizan varias antítesis (“*We fell*” / “*we are lifted*”, “*We froze*” / “*we are warm*” y “*We broke apart*” / “*we are whole*”) para dotar de continuidad y de un hilo conductor al poema.

3.3.8 Kevin

Kevin

Kevin

I don't know where the dead go, Kevin.

No sé a dónde van los muertos, Kevin.

The only place I know

Solo sé del lugar

is inside the heavy radio. If I listen late at night, dentro la pesada radio. Si escucho a altas horas de la noche,

there's that dark, celestial glow,

se oye un brillo oscuro y celestial,

heaviness of the cave, the hive.

pesadez de la cueva, la colmena.

Music. Someone warms his hands at the fire,

Música. Alguien calienta sus manos junto al fuego,

breaking off the arms of chairs,

arrancando los brazos de las sillas,

breaking the brute bodies of beds, burning his comfort

quebrando los toscos cuerpos de las camas, quemando su consuelo

surely to keep alive. Soon he can hardly see,

para así sentirse vivo. Pronto casi no ve,

and so, quietly, he listens: then someone lifts him y en silencio escucha: alguien lo eleva
and it's some terrible breakfast show. y nos desayunamos un terrible espectáculo.

There are mothers and fathers, Kevin, who we Kevin, hay padres y madres a los que
barely know. apenas conocemos.

They lift us. Eventually we all shall go Nos elevan. Al final todos acabaremos
into the dark furniture of the radio. deslizándonos al oscuro mobiliario de la
radio.

En el poema de Kevin, Manhire comienza a dar muestras de cómo su obra avanza hacia un estilo más extenso, más narrativo, pero que aún conserva su aura simbolista e intimista, utilizando metáforas e imágenes potentes, aunque aún en ocasiones difícilmente accesibles a primera vista para el lector.

Este texto está compuesto por tres estrofas, en las cuales se observa claramente una estructura narrativa de presentación, nudo y desenlace, respectivamente. Todo el poema está escrito desde una primera persona, haciendo interlocución con un personaje llamado *Kevin*, que presumiblemente se antoja como el hijo de la voz poética o tal vez del propio autor.

La primera estrofa comienza con un apóstrofe en el primer verso, que plantea el diálogo entre la voz poética y su interlocutor, Kevin. En el tercer verso se observa también un oxímoron en la utilización de *dark* y *glow*.

En la segunda estrofa, entre los versos siete y ocho se produce una anáfora con la repetición de *breaking* al comienzo de dichas líneas. Además, en el verso ocho se produce una aliteración ("*breaking the brute bodies of beds, burning...*"), seguida de un encabalgamiento de dicho verso con el siguiente. Pese a que la anáfora comentada se haya omitido en la traducción, se mantiene un sentido de continuidad entre ambos versos mediante la utilización de dos gerundios al comienzo de cada línea, reforzado por un campo semántico cercano entre ambos. En el verso once el autor se vale de la metáfora "*someone lifts him*" para indicar el momento de la muerte, y cierra la estrofa

en el siguiente verso con una clara imagen metafórica en la que se presenta el descubrimiento del cadáver como un amargo desayuno.

La tercera estrofa cierra el poema volviendo a interpelar a Kevin de un modo similar al que se había hecho al comienzo, lo que confiere un final redondo y cerrado al poema. Asimismo, en los dos últimos versos se produce un encabalgamiento que tiene como fin separar la idea de la muerte retratada de una forma sencilla (“*Eventually we all shall go*”) con la alegoría que el autor utiliza a lo largo del poema (“*Eventually we all shall go / into the dark furniture of the radio.*”). Este encabalgamiento se ha resuelto en la traducción utilizando una paráfrasis verbal, con la que en el primer verso se da el mismo sentido crudo de terminación que se completa en el verso siguiente: “Al final todos acabaremos / deslizándonos al oscuro mobiliario de la radio.”.

3.3.9 *The Polar Explorer’s Love Song*

The goddess Hypothermia

came and held me tight

and as we kissed we drifted

in the pale, pure light.

Antarctica was in her heart

and ice lay on her breast;

she was the warmest lover

and the best.

She made the glaciers advance,

she made the ice shelf shine,

La diosa Hipotermia

me abrazó con ternura

y entre besos nos deslizamos

hacia la luz blanca y pura.

Llevaba en su alma la Antártida

y el hielo sobre su pecho latente

fue de entre todas las amantes

la mejor, la más ardiente.

Hizo avanzar los glaciares,

del hielo un brillo invernal,

she made the skua bird take flight	alzó el vuelo del ave skúa
above her love and mine.	sobre nuestro amor terrenal.

Este poema se recoge en la antología por ejemplificar el conjunto de imágenes y de motivos que caracterizan una de las etapas de la obra de Bill Manhire. Tras su viaje a la Antártida escribe toda una serie de poemas que tienen en común la simbología y la imaginería propia del lugar: el hielo, el color blanco, el frío e incluso la soledad y el miedo a la muerte.

Por lo que respecta a las figuras literarias que aparecen en el poema y que se deben tener en cuenta de cara a la traducción, en el texto encontramos alguna antítesis y paradoja, utilizando como elemento central la dualidad entre el frío y el calor. Por lo que respecta a la rima, el poema tiene una rima consonante marcada en los versos pares de cada estrofa. Esta rima se consigue mantener en la traducción y junto con el ritmo interno del poema se conserva la musicalidad original.

3.3.10 *Toast*

Toast	Tostada
There were too many feathers in the portrait.	Había demasiadas plumas en la imagen.
My wife wasn't a bird!	¡Mi mujer no era ningún pájaro!
I spoke to the artist, and once I had said my bit	Hablé con el artista, y tras unas pocas
	palabras
he removed the things I found absurd.	retiró todo aquello que me parecía absurdo.
Now I could see the electric toaster in her lap.	Ahora podía ver la tostadora eléctrica en su
	regazo.
There was smoke, and she was stroking it.	Había humo, y lo acariciaba.

Este poema de la obra de Bill Manhire se recoge en esta analogía por dos motivos principales: junto con el poema que lo sigue, *Pussy*, forman el ejemplo más claro en el que el poeta utiliza el texto para recrear una imagen como si de una obra pictórica se tratase. Además, es el único ejemplo en que dos de sus poemas están tan conectados el uno con el otro, teniendo en cuenta que todos ellos suelen ser elementos aislados si bien comparten de vez en cuando temática o estilo y forma. La segunda razón es que es otro ejemplo perfecto del uso de la simbología dentro de un poema para crear una atmósfera densa y confusa a primera vista, cuya interpretación se puede resolver mediante la identificación de dichos elementos.

Los dos primeros versos dan forma una imagen que en un principio puede parecer ridícula, al caracterizar a la mujer llena de plumas, comparándola con un ave. No obstante, ambas figuras suponen dos metáforas profundamente caladas dentro del imaginario del poeta. Durante toda su obra, Bill Manhire identifica la figura del pájaro con la de la mujer joven, grácil, risueña y alegre, llegando a acercarse a una caricatura ingenua e infantil. Las plumas del pájaro son, por lo tanto, aquellas características propias de este arquetipo de mujer, de acuerdo con la visión del autor. Se presenta por tanto una analogía entre el ornamento de su concepción de la figura femenina con el plumaje que adorna la figura del pájaro.

En la quinta línea del poema Manhire recurre de nuevo a un elemento simbólico como metáfora: la tostadora eléctrica. Este elemento, en relación con el sentido del poema, se muestra como algo que estaba escondido bajo aquello que caracterizaba a su mujer como la ya descrita figura femenina alegre y risueña. La tostadora actúa por tanto como un elemento turbador, negativo, y que además revela el significado del título del poema: la tostada que se esconde dentro de la tostadora.

3.3.11 *Pussy*

Pussy

Coño

The smoke seemed feline

El humo parecía felino

and so I spoke to him again.

con él hablé otra vez.

Remove the toaster, I instructed.

Quita la tostadora, dije.

Think of something else.

Y déjalo correr.

I gestured with the gun.

Con el arma le hice seña.

Her feet were too far from her body.

Los pies tan lejos del cuerpo.

The hay was tidy, and the sky was black.

Recogido el heno, el cielo en oscuridad.

I gestured with the gun.

Con el arma le hice seña.

He took it out and asked me for his fee.

Lo cambió y dijo págame.

Then he left our part of the country.

Nunca más supimos de él.

El poema *Pussy* continúa el argumento de *Toast*. En este poema el principal aspecto a tener en cuenta en su traducción es el ritmo interno del poema, que se refuerza en algunos de los versos con rima final. Por lo que respecta a las figuras retóricas, el autor sigue valiéndose en especial de metáforas. En este caso encontramos que “*hay*” se refiere al cabello de la mujer, que se representa como recogido. También se vale de la repetición del verso “*I gestured with the gun*”, que dota de cierto rimo al poema. En la traducción se ha alejado del sentido original más de lo habitual en el resto de la analogía a fin de conservar el ritmo o de reproducir la rima, como es el caso de “*and so I spoke to him again*”, donde en la traducción, “con él hablé otra vez”, se introduce un hipérbaton ausente en el original a fin de dotar al verso de ritmo y de rimarlo con “*Think of*

something else” / “Y déjalo correr”. Ocurre lo mismo con el último verso del poema, donde el sentido original se trastoca a fin de conseguir un ritmo más elaborado para cerrar la obra.

3.3.12 *My Childhood in Ireland*

My Childhood in Ireland

Mi infancia en Irlanda

I never climbed the hill

Nunca subí a lo alto de la colina

or strolled to the end of the pier

ni paseé hasta el final del puerto

to see what the walkers in the rain

para ver qué buscaban

might be finding out there.

quienes caminaban bajo la lluvia.

Nor did the book fall open

Tampoco se abrió el libro

where Maeve had secretly signed it.

por donde había escondido Maeve su nombre.

In fact, it never fell open.

De hecho, nunca se abrió.

Not that I minded: the world

Tampoco me importó: el mundo

streamed away

se alejaba a la deriva

wherever the great ships

hacia donde los grandes barcos

were going. Far away

se dirigiesen. Muy lejos

there were ways beyond knowing.

el horizonte se volvía desconocido.

I walked back to the house,

Volví a casa,

my sister's new child was chained el hijo de mi hermana estaba encadenado
to her breast. She drifted a su pecho. Se deslizaba
inside a dark forest. al interior de un bosque oscuro.

My father opined while the dog whined. Mi padre opinaba mientras el perro lloraba.
The television did its best. La televisión hacía lo que podía.
While my father opined Mientras mi padre opinaba
the dog licked itself. el perro se lamía.

Well, you manage to find Al final encuentras
what might make you happy. lo que te hace feliz.
I went on the Net. I wandered. Entré en Internet. Deambulé.
Asian bukkake. Bukkake asiático.

My Childhood in Ireland es un poema que, perteneciendo a la etapa más elaborada de Bill Manhire, aúna casi todos los elementos que de los que hace gala a lo largo de su obra. En primer lugar, se observa una estructura claramente narrativa dentro del poema, uno de los rasgos fundamentales de la obra más tardía del autor. De cara a la traducción del poema y como elementos que se deben tener en cuenta, la primera figura retórica que se observa es un encabalgamiento entre los versos “*Not that I minded: the world*” y “*streamed away*”. En este caso el encabalgamiento materializa la distanciaci3n que la voz poética sentía con el mundo (“*the world*”) mientras lo veía alejarse a la deriva (“*streamed away*”). El encabalgamiento que se produce después, entre los versos “*were going. Far away*” y “*there were ways beyond knowing.*” provoca un diálogo interno dentro del propio verso, en el que el autor se cuestiona hacia dónde se dirigen los barcos, y se responde inmediatamente después con “*Far away*”.

En la siguiente estrofa reaparece la simbología como elemento central, volviendo a hacer uso de “*forest*” como sinónimo de algo privado y, en este caso, con connotaciones

negativas explicitadas por la caracterización con “*dark*”. Asimismo, se vuelve a encontrar dos encabalgamientos seguidos que es necesario respetar en la traducción: “*my sister’s new child was chained*” y “*to her breast. She drifted*”, y este último con “*inside a dark forest.*”.

La siguiente estrofa del poema resalta por un uso marcado de la rima, algo poco habitual dentro de la poesía de Manhire. Se produce una rima consonante A, B, A, B, con una rima interna dentro del primer verso. Esto se reproduce con facilidad en la traducción mediante la utilización de verbos en pretérito imperfecto, que riman entre ellos por pertenecer a la misma conjugación.

La estrofa final del poema es un claro ejemplo de una técnica que Manhire utiliza en ocasiones para cerrar un poema. En vez de dotar al texto de un final redondo y que dé cierre al poema, acaba con una línea lapidaria o enigmática para dejar una sensación turbadora al final del poema.

3.3.13 *The Oral Tradition*

The Oral Tradition	La tradición oral
The oral tradition tore us apart.	La tradición oral nos desgarró.
It sang in the heart, it chanted of the sun.	Canción del alma, elegía al sol.
It knew the attributes of gods, naming their triumphs one by one.	Conocedora de los dioses narraba triunfos en su honor.
We looked far out: that ship was like a bird!	Alzamos la vista: ¡aquel barco parecía un pájaro!
Its sails were wings beneath the stars.	Sus velas eran alas bajo las estrellas.
And kennings like swans would visit from afar	Y de lejanos relatos seguimos las

to teach us to be travellers.	huellas que nos enseñaron a viajar.
Such noise, so many voices!	¡Tanto ruido, tantísimas voces!
The oral tradition was absurd.	La tradición oral no tenía sentido.
It knew where killings had occurred.	Recordaba cada guerra y el lugar de sus caídos.
It said it could cure the damaged sky.	Decía que podía al cielo enfermo curar.
It poured a Scotch, and made the roofbeams sigh.	Se servía un whisky, y hacía a las vigas suspirar.
It always knew which horse to back.	Siempre sabía por qué caballo apostar.
It loved the work of Kerouac.	Amaba la obra de Jack Kerouac.
It said that we would die.	Decía que la muerte era algo que esperar.
And always it tore us two apart.	Y siempre a ambos nos separó.
It gathered on the terraces and in the stands	Se arremolinaba en las gradas y en las plateas
– we lingered on the stairwells of the heart –	– nos demorábamos en las escaleras del corazón –
and true to form the game went on.	y fiel a su esencia el partido siguió.
Someone was carded, another player scored.	Tarjeta para uno, otro aumenta el marcador.
The oral tradition roared and roared	La tradición oral rugió y rugió

– such noise! so many voices! –

then left to join the fighters at the Ford.

Soon it returned with iceplant for a wart.

It passed some comments on my school report.

It sang of the kayak and the waka,

it chanted above the creatures of the water;

it gossiped, and stank of honeydew,

and sniggered whene'er I spoke of you.

It said it knew a man who knew a man who
said.

It placed this dark caesura in my head.

At night we heard it make lament.

It summoned the battlefields of France,

and killing fields in Africa and Spain,

the topless and the falling towers,

– ¡Tanto ruido! ¡Tantísimas voces! –

después puso rumbo a la batalla de
Ford.

Volvió pronto con remedios para
verrugas fatales.

Difundió rumores sobre mis notas
escolares.

Compuso canciones sobre el kayak y
la waka,

sus cantos se alzaban por encima del
agua;

avanzó entre susurros, entre el olor del
jasmín,

y esbozaba una sonrisa cuando
hablaba de ti.

Dijo que conocía a alguien que
conocía a alguien que dijo.

Dejó en mi mente un espacio fijo.

Un lamento nocturno en la distancia.

Invocó los campos de batalla de
Francia,

y las fosas de matanzas en África y
España,

las torres desdentadas y en ruinas,

and armies marching over damp terrain,
and suicidal men who flew from shore to
shore,
who could not think in metaphor,
and I believe we wept full sore.

We turned to books and parchment then,
touching a word to turn the page.
The oral tradition grew enraged.

Carving the eagle! A bright blade rose
and now some poor scribe's lungs
lay there beside his bare elbows.

The oral tradition loved such woes.

It called a dozen talkback shows.

Such noise! So many voices!

The oral tradition crept from tree to tree.

It sat small children on its knee.

It held out its glass, and said, When I say

y los ejércitos marchando sobre tierra
ennegrecida,
y aquellos hombres suicidas que
volaron sobre el mar,
desprovistos de toda poesía,
no pudimos dejar de llorar.

Llegaron los libros y el pergamino,
tocando palabras al pasar la página.

La tradición oral hirvió de rabia.

¡Tallad el águila! Una hoja brillante se
alza

y los pulmones de un pobre escriba
ahora cuelgan sobre su espalda.

La tradición oral adoraba estos
calvarios.

Anunciaba una docena de tertulias de
radio.

¡Tanto ruido! ¡Tantísimas voces!

La tradición oral reptaba entre árbol y
ortiga.

A los niños más pequeños sentaba en
su rodilla.

Señalaba su copa y decía, Hasta donde

when.	yo diga.
And then, and then, and then, and then –	Y luego, y luego, y luego, y luego –
it whispered that you betrayed me with my friend;	susurró que a tu traición yo había estado ciego;
then warbled about the afterlife	después trinoó sobre la otra vida
and said that you would never be my wife ...	y dijo que jamás te desposaría...
Thus we awoke in the smoky hall at dawn,	Y así, entre el humo despertamos con el alba,
and there I assailed you loud and long.	y allí te acometí durante horas.
You wept and wailed, and the oral tradition	Lloraste y gemiste, y la tradición oral
chanted on,	cantaba,
building its blind and paratactic song.	dando forma a una canción ciega y encadenada.
I walked away. The oral tradition	Me fui. La tradición oral
offered up a prayer; I heard it cry: <i>We're out of here!</i>	lanzó una plegaria; oí su grito: <i>¡Nos vamos de aquí!</i>
Such noise, so many voices... I think I heard	Tanto ruido, tantísimas voces... Creo que oí
you calling, but I could not hear.	que me llamabas, pero ya no pude oír.

The Oral Tradition es una de las mayores obras dentro de la poesía de Bill Manhire. Este poema de corte épico narra diferentes escenas sobre la tradición oral, haciendo un uso del lenguaje que recuerda al utilizado en las historias y en los poemas de épica clásica. El autor se vale durante todo el poema de un ritmo interno incesante y de un uso de la rima casi omnipresente. Este uso particular de la rima en conjunto con la longitud y el ritmo del poema plantean una dificultad de traducción escabrosa: la rima dentro del

poema inglés confiere una musicalidad al poema que no resulta recargada. No obstante, al traducir rimas consonantes al castellano se puede caer en una suerte de cacofonía que ridiculiza el poema, más aún si el poema ya cuenta con un ritmo interno que dota de musicalidad al texto. A fin de evitar esto, y como se comentará a continuación en algunos casos particulares, se ha intentado centrar el peso de estos versos en cambios de ritmo o bien se ha optado por cambiar la rima, ya sea transformándola en asonante o alterando la estructura de esta entre los versos. Con estas consideraciones como base, el poema requiere un estudio más detenido por la dificultad que entraña.

Haciendo hincapié en la importancia del ritmo y de la métrica del poema, debido a su extensión y a la variabilidad de ambos elementos en el texto no se comentará de forma individual su estructura en cada verso o estrofa, sino solo en aquellos casos que resulte especialmente significativa bien para el análisis del texto original o de cara a la traducción. No obstante, sí que se pueden analizar las estrategias y las figuras retóricas más destacadas del poema.

Todo el poema consigue una continuidad mediante varios elementos, siendo uno de ellos la anáfora que se encuentra ya en esta primera estrofa, al iniciar varios versos con “*it*”, haciendo referencia a la propia tradición oral. Esta estrategia se repite a lo largo de todo el poema, no solo al principio de verso sino también de modo interno en algunas líneas, como es el caso del segundo verso, “*It sang in the heart, it chanted of the sun.*” De este modo, atribuyendo acciones constantemente a un elemento abstracto el autor llena el texto de personificaciones.

También en la primera estrofa se encuentran dos comparaciones, una en “*that ship was like a bird!*” y otra en “*kennings like swans*”. La primera se mantiene en la traducción parcialmente, ya que se nombran ambos elementos pero se utiliza un verbo de semejanza, “parecer”, en vez de la estructura “como...”. Sin embargo, la segunda comparación se pierde al traducir el verso.

La segunda estrofa comienza con el gancho que el autor utiliza durante todo el poema para dar continuidad, una exclamación que repite a lo largo del texto: “*Such noise, so many voices!*”. Es imprescindible mantener una coherencia al traducir este verso ya que su efecto es precisamente el de crear un estribillo repetido para dar musicalidad al texto y asemejarlo a las canciones épicas.

En la siguiente estrofa, el autor se vale de un paralelismo en el primer verso, “*And always it tore us two apart*” que conecta con el primer verso del poema “*The oral tradition tore us apart*”. Además, también aquí se pronominaliza el nombre para seguir con la estrategia descrita en el anterior párrafo. De nuevo, en el penúltimo verso de la estrofa se repite el estribillo para mantener el ritmo y la cohesión.

En la cuarta estrofa se siguen utilizando las figuras del paralelismo (“*it returned*”, “*It sang*”, “*It chanted*”...) y la consiguiente anáfora incluida en el paralelismo con el uso inicial del “*it*”, que en la traducción se resuelven usando tiempos verbales coincidentes. Esta estrategia hace que se pierda la anáfora pero mantiene el ritmo de igual modo por el paralelismo. También en esta estrofa Manhire introduce dos nuevas figuras, cuando escribe “*It said it knew a man who knew a man who said.*”: se observan aquí también las dos figuras ya comentadas antes y además las dos nuevas, una epanadiplosis producida al repetir “*said*” al comienzo y al final del verso, y una suerte de reduplicación en el interior del verso.

Entre el segundo y el tercer verso de la siguiente estrofa, aparece una paranomasia entre “*battlefields*” y “*killing fields*”. Por lo que respecta a su traducción, la sensación de unión que crea entre ambos elementos en el original se atenúa al traducirse mediante un paralelismo de sintagmas pero no se pierde totalmente.

Estas estrategias se suceden hasta el final del poema, que cierra con un encabalgamiento en sus dos últimos versos que cabe comentar. El autor juega de nuevo con la ambigüedad de significado que se crea al dividir una frase entre dos versos, dejando como resultado una primera mitad que puede encajar con el verso en el que se encuentra, y también con el verso que la prosigue: si interpretamos el primer verso del encabalgamiento de forma aislada se entiende que lo que oye la voz poética es el ruido y las voces (*I think I heard / such noise, so many voices*). Del otro modo, el encabalgamiento tan solo crea una cesura entre el verbo y aquello que oye.

3.3.14 *The Ruin*

The Ruin

Storm roared in the roof: a rocking of towers.

Giants stood then stumbled.

Once they strode into weather and wind.

Where stairs went down, only these mounds.

Then more is missing.

Walk toward the baths: they are missing.

Toward ramparts and ring-halls: missing.

Toward Romans and Saxons:

missing and missing.

Each man under-taken.

Generation and generation.

Here is a gate made of Frost,

Here tiles were torn away and [missing].

Here was fire. Here was [lost]

La Ruina

La tormenta rugía sobre el tejado: un crepitar de torres.

Gigantes se alzaron y cayeron.

Antaño enfrentaron la lluvia y el viento.

Donde hubo escaleras, tan solo escombros.

Algo más ha desaparecido.

Ve hacia los baños: han desaparecido.

Hacia las murallas y los grandes salones: desaparecidos.

Hacia los romanos y los sajones:

desaparecidos y desaparecidos.

Todo hombre enterrado.

Generación tras generación.

He aquí una puerta de Escarcha,

Aquí un tejado destrozado y [desaparecido].

Aquí hubo fuego. Aquí algo se ha [perdido]

And here is the true charred text. y aquí queda el texto calcinado.
See how the ruin rides among riddles La ruina avanza entre acertijos
– anchor and inkhorn and loom – – ancla y tintero y telar –
bumping against whatever happens next. chocando contra todo lo que aún está por
pasar.

Oh earth went over them all: La tierra los cubrió a todos:
chalice and harp, husband and wife, cáliz y arpa, marido y mujer,
palace and tented place. palacio y pocilga.

Grey moss on the red Stone ... *Musgo gris sobre la Piedra roja...*

And here and there a glance, a gleam Aquí y allá un vistazo, un destello
a home [but missing] un hogar [pero desaparecido]
dwelling we almost glimpse across the water. algo se vislumbra en la otra orilla.

En este poema Bill Manhire vuelve a utilizar una estructura más extensa que en sus primeras etapas, pero que no se acerca tanto al estilo narrativo sino que más bien dibuja una serie de escenas más o menos abstractas para ilustrar un tema elevado y existencialista: el paso del tiempo.

El poema no presenta una rima formal o estructurada, salvo en algunas ocasiones que se produce de forma interna o por la repetición de una palabra al final de varios versos. El recurso más destacable de este poema es el uso que el autor hace de la palabra *missing*.

Al hablar del paso del tiempo enumera aquellas cosas que han ido desapareciendo con esta palabra. Sin embargo, en el verso trece es la propia palabra la que desaparece. El autor simula esto colocando la palabra *missing*, o “desaparecido” en la traducción, entre corchetes. Este juego de palabras y escritura se refuerza en el verso 14, donde se replica la estructura de que la palabra en cuestión no está, pero en este caso en vez de usar *missing*, el autor utiliza *lost*. Esto puede deberse al significado del verso, en el que las cosas que ya no están por el paso del tiempo se consideran *desaparecidas*, y aquellas que se *pierden* por la mano del hombre (“*Here was fire. Here was [lost] / And here is the true charred text*” parece hacer referencia a una quema de documentos o textos, de ahí el sentido de pérdida sobre el de mera desaparición).

En la estrofa siguiente a estos versos se produce una aliteración en “*anchor and inkhorn and loom*”, además de un polisíndeton que añade rapidez al verso y liga los sonidos de la primera figura, aumentando su efecto. Otro recurso que se observa, esta vez una estrofa más adelante, es una paranomasia, que además se refuerza al ser también una antítesis (“*palace*” y “*tented place*”).

3.3.14 *Old Man Puzzled by His New Pyjamas*

Old Man Puzzled by His New Pyjamas

Señor mayor desconcertado por su pijama
nuevo

I am the baby who sleeps in the drawer.

Soy el bebé que duerme en el cajón.

Blue yesterday, and blue before –

Azul ayer, y azul antes de este –

and suddenly all these stripes.

y de repente todas estas rayas.

Este último poema recogido en la antología sirve como ejemplo de varios aspectos del autor que, a pesar de pertenecer a su obra más tardía, se han conservado desde sus inicios. El primer elemento que se observa es el estilo sencillo, casi oral del texto, que recuerda al estudiado en el primer poema del presente trabajo. El estilo enigmático y difícilmente accesible a primera vista se resuelve en este poema también gracias a la ayuda del título, ya que de otro modo el poema no es comprensible. Sin embargo, la simbología tan marcada que caracteriza sus primeras etapas se va desprendiendo hacia el final de su trayectoria, en pos de un uso más cotidiano y en cierto modo humorístico del lenguaje.

4. CONCLUSIONES

Ateniéndonos a los objetivos propuestos para el trabajo que, recapitulando, eran la profundización en la teoría de la traducción y en el propio estilo del autor a fin de lograr la mejor traducción posible, el desarrollo del trabajo se ha cumplido satisfactoriamente. El marco teórico sienta unas bases necesarias para el posterior análisis de la obra poética de Manhire: en especial se ha tenido en cuenta las cinco consideraciones que Beugrande realiza en su análisis de la traducción teórica por el acierto que suponen en el enfoque teórico y práctico. No obstante, queda evidenciado el aún inexistente consenso sobre cómo afrontar la traducción lírica, debido a la dificultad que supone aislar los elementos y aquellos rasgos que realmente conforman la esencia del texto y lo diferencian de otras tipologías textuales.

En lo que respecta a la obra del autor, el estudio de su obra enfocado en sus etapas y en la evolución que muestra su estilo ha permitido una selección acertada de textos, que se ha traducido en una antología completa. Esta colección ha conseguido recoger todos los rasgos principales de la obra del autor, ejemplificándolos a través de cada uno de los poemas. El consiguiente análisis de cada uno de los textos ha permitido ahondar en las cuestiones particulares que pueden plantearse como dificultades de traducción y, apoyándose en las consideraciones del marco teórico, se han resuelto de modo que el resultado final es profesionalmente satisfactorio y efectivo.

Como comentario personal, y en apreciación a la obra del autor, he disfrutado especialmente con la traducción y el análisis de un poema en concreto: *The Oral Tradition*. Este poema supone una cumbre en su obra, elevando su estilo y aunando la mayoría de los rasgos distintivos de su obra. El haber sido capaz de traducir todo el poema y, además, haberlo hecho con gusto y orgulloso del resultado, supone para mí un logro y una satisfacción personal y profesional que ha empujado este trabajo desde el principio.

5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Barjau, E. (1995). “La traducción de textos poéticos: dificultades y Estrategias”, en Marco Borrillo (ed) (págs. 59-79).
- Beaugrande, R. (1978). *Factors in a Theory of Poetic Translation*. Assen: Van Gorcum.
- Brogan, T. V. (1993). Poetry. En T. V. Brogan, *Preminger y Bogan (eds.)* (págs. 938-939).
- Chadwick, C. (1971). En C. Chadwick, *Symbolism* (págs. 2-3). Londres: Methuen.
- Machado, A. (1973). *Poesías completas*. Madrid: Espasa - Calpe.
- Manhire, B. (1972). *The Elaboration*. Wellington: Square & Circle.
- Manhire, B. (1981). *Zoetropes*. Londres: Murihiku Press.
- Manhire, B. (1991). *Milky Way Bar*. Wellington: Victoria University Press.
- Manhire, B. (2000). Bill Manhire Interviewed by Iain Sharpe. En B. Manhire, *Doubtful Sounds: Essays and Interviews* (pág. 82). Wellington: Victoria University Press.
- Manhire, B. (2001). *Collected Poems*. Wellington: Victoria Press University.
- Manhire, B. (2010). *The Victims of Lightning*. Wellington: Victoria University Press.
- Manhire, B. (2014). *Selected Poems*. Manchester: Carcanet Press.
- Nabokov, V. (1955). Problems of Translation: *Onegin* in English. En V. Navokob, *Partisan Review*, 22 (4) (págs. 496-512).
- Nabokov, V. (1984). *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Bruguera.
- Raffel, B. (1998). *The Art of Translating Poetry*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Wilson, E. (2007). Axel's Castle. En E. Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 190s and 30s* (pág. 658). Nueva York: Library of America.

