

*Tesina*

*La traducción de las metáforas, el  
problema de la ambigüedad léxica y la  
rima en los poemas de Maya Angelou*

Bambara Maria Agostina  
(0110209037)

19/03/2021

Trabajo Final de Carrera

Traductorado Público, Literario y Científico-Técnico de Inglés



## Resumen

Reconocida como una gran escritora estadounidense y una respetada portavoz de la cultura afroamericana, Maya Angelou, aunque más conocida por sus novelas autobiográficas, fue también una prolífica poeta. Su obra se estudia en escuelas y universidades de todo el mundo y ha sido traducida a muchos idiomas. Sin embargo, su poesía ha recibido relativamente poca atención y muchos de sus poemas no han sido traducidos, aún cuando se los ha descrito como himnos de la comunidad afroamericana. Su gran talento como escritora se ve plasmado en su inteligente uso del lenguaje y de diversos recursos literarios, como la metáfora y la ambigüedad léxica. Asimismo, la rima, la repetición, la aliteración y el ritmo le permiten dotar a sus poemas de musicalidad. Angelou escribió sus poemas como objetos sonoros, solía recitarlos con su voz tan singular e incluso grabó un disco de hip hop, en el cual entona algunos de sus poemas. Es por ello que la cadencia y el sonido de las palabras es de vital importancia en el análisis y la traducción de los poemas de la autora. En pos de llenar un vacío en el estudio de los poemas de Maya Angelou y analizar los problemas que surgen de su traducción, el presente trabajo tiene por objetivo presentar una traducción del inglés al español de diez poemas de Maya Angelou, además de la traducción de un texto introductorio a la vida de la autora y un análisis de cada uno de los poemas. Con el fin de ofrecer una traducción que respete los matices de los poemas en su idioma original, tanto desde el punto de vista simbólico, cultural y de la musicalidad que los caracteriza, se estudiarán los siguientes problemas: la traducción de las metáforas, haciendo una diferenciación entre metáforas originales y congeladas, la desambiguación de aquellas palabras que presentan un problema de ambigüedad léxica y la posibilidad de traducir la rima.

**Palabras clave:** poesía, metáforas, ambigüedad léxica, polisemia, rima.

## **Abstract**

Maya Angelou was recognized as a great American writer and a respected spokeswoman for African-American culture. Although best known for her autobiographical novels, she was also a prolific poet. Her work is studied in schools and universities throughout the world and has been translated into many languages. Nevertheless, her poetry has attracted relatively little attention and many of her poems have never been translated, even though they have been described as hymns for the African-American community. Angelou's talent as a writer is reflected in her intelligent use of language and literary resources, such as metaphors and lexical ambiguity. Moreover, through rhyme, repetition, alliteration and rhythm she endows her poems with musicality. Angelou wrote her poems as sounding objects, she used to recite them with her unique voice and even released a hip-hop record with some of her poems. Therefore, the cadence and the sound of words is of vital importance in the analysis of the author's poems and in their translation. In order to fill a gap in the study of Maya Angelou's poems and analyze the problems that arise from their translation, the aim of this dissertation is to offer a Spanish translation of ten poems written by Maya Angelou, an introductory text about the life of the author and an analysis of each poem. So as to obtain a translation that respects all the nuances of the original text, both from the symbolic and the cultural point of view as well as the musicality that characterizes them, the following problems are considered throughout this dissertation: the translation of metaphors, distinguishing between original and frozen metaphors, the disambiguation of words that present a problem of lexical ambiguity and the possibility of translating rhyme.

**Key words:** poetry, metaphors, lexical ambiguity, polysemy, rhyme.

# Índice

Introducción .....	7
Encargo de traducción .....	9
- <i>Cliente</i> .....	10
- <i>Descripción del encargo</i> .....	10
- <i>Texto origen</i> .....	10
- <i>Texto meta</i> .....	11
- <i>Descripción del destinatario</i> .....	11
Traducción .....	12
- <i>Maya Angelou's poetry</i> .....	13
- <i>La poesía de Maya Angelou</i> .....	14
- <i>Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diie</i> .....	15
PART ONE: WHERE LOVE IS A SCREAM OF ANGUISH .....	15
o <i>Remembering</i> .....	15
o <i>On Diverse Deviations</i> .....	17
o <i>How I Can Lie to You</i> .....	19
o <i>The Mothering Blackness</i> .....	21
PART TWO: JUST BEFORE THE WORLD ENDS .....	23
o <i>We Saw Beyond Our Seeming</i> .....	23
o <i>My Guilt</i> .....	25
- <i>Oh Pray My Wings Are Gonna Fit Me Well</i> .....	27
o <i>Song for the Old Ones</i> .....	27
- <i>And Still I Rise</i> .....	31
PART ONE: TOUCH ME, LIFE, NOT SOFTLY .....	31
o <i>My Arkansas</i> .....	31
- <i>I Shall Not Be Moved</i> .....	33
o <i>Our Grandmothers</i> .....	33
o <i>Equality</i> .....	41

-	<i>Solo dame un sorbo de agua fría ante' de morir</i> .....	16
	PRIMERA PARTE: DONDE EL AMOR ES UN GRITO DE ANGUSTIA .....	16
o	<i>Recordando</i> .....	16
o	<i>Sobre diversas desviaciones</i> .....	18
o	<i>Cómo puedo mentirte</i> .....	20
o	<i>La maternal negrura</i> .....	22
-	SEGUNDA PARTE: JUSTO ANTES DE QUE EL MUNDO SE ACABE .....	24
o	<i>Vimos más allá de lo que mostramos</i> .....	24
o	<i>Mi culpa</i> .....	26
-	<i>Oh, reza que mis alas me queden bien</i> .....	28
o	<i>Canción para los ancestros</i> .....	28
-	<i>Y aun así, me levanto</i> .....	32
	PRIMERA PARTE: TÓCAME, VIDA, NO SUAVEMENTE .....	32
o	<i>Mi Arkansas</i> .....	32
-	<i>No me estremeceré</i> .....	34
o	<i>Nuestras abuelas</i> .....	34
o	<i>Igualdad</i> .....	42
	<b>Análisis</b> .....	45
-	Problemas de traducción .....	46
1)	<u>LA METÁFORA</u> .....	46
o	INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y SU EVOLUCIÓN EN LOS ESTUDIOS DE TRADUCTOLOGÍA .....	46
o	LA METÁFORA EN LOS POEMAS DE MAYA ANGELOU .....	48
2)	<u>LA AMBIGÜEDAD LÉXICA</u> .....	59
o	INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y SU USO EN LITERATURA .....	59
o	LA AMBIGÜEDAD LÉXICA EN LOS POEMAS DE MAYA ANGELOU.....	60
3)	<u>LA RIMA</u> .....	71
o	INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA LÍRICA .....	71
o	LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA DE MAYA ANGELOU.....	71
o	LA RIMA EN LOS POEMAS DE MAYA ANGELOU .....	72

Conclusión ..... 92

Bibliografía ..... 95

## Introducción

Testigo excepcional de su tiempo, Maya Angelou fue una escritora estadounidense especialmente conocida por su serie de siete autobiografías, la primera de las cuales, *Sé por qué canta el pájaro enjaulado* (1969), en la que la autora describe el peso de la segregación racial en su infancia y adolescencia, le valió el reconocimiento internacional. Su legado es considerado uno de los más importantes de la cultura afroamericana y del mundo, dado que logró transformar sus experiencias personales en testimonios de una realidad colectiva y universal. Durante su carrera, Angelou escribió 36 libros, en los que no solo denunció la segregación racial, la discriminación, la marginalidad y la pobreza que sufrió en carne propia sino también las atrocidades que padecieron sus ancestros, víctimas de la esclavitud. Casi todas sus obras exaltan el valor de la valentía, la supervivencia y el autoestima de cara a las injusticias sociales. Es por ello que, además de su valor como literatura de denuncia social, su obra acarrea un mensaje ecuménico, una enseñanza acerca de cómo enfrentar las peores adversidades y hallar la luz en medio de la oscuridad.

Además de ser escritora, Maya Angelou fue poeta, actriz, bailarina, cantante, compositora, cocinera, periodista, conductora de tranvías, prostituta, profesora universitaria, fue una de las primeras mujeres afroamericanas en poder discutir públicamente acerca de su vida personal y publicar su autobiografía, fue la primera mujer y el segundo poeta en la historia en recitar su trabajo en una inauguración presidencial y la primera directora de cine negra de Hollywood. También fue una férrea activista por los derechos civiles y trabajó estrechamente con Malcolm X y Martin Luther King. Su exitosa y multifacética trayectoria profesional le reportó tres premios Grammy, un Tony, un Emmy, una nominación al premio Pulitzer de Literatura y más de 30 títulos honorarios en varias universidades del mundo. En 2011, Barack Obama le otorgó la Medalla de la Libertad, la condecoración civil más prestigiosa de los Estados Unidos, en reconocimiento a su carrera. El entonces presidente la describió como "una de las luces más brillantes de nuestro tiempo".

Aunque Angelou recibió decenas de reconocimientos a lo largo de su vida y sus novelas fueron traducidas a varios idiomas, su poesía ha sido poco estudiada. Muchos de sus poemas no han sido traducidos, a pesar de su valor como testimonios históricos y manifiestos que denuncian las injusticias sufridas por la comunidad afroamericana en los Estados Unidos, y de su valor estético intrínseco como piezas literarias en las que se ve plasmada la destreza e inteligencia de la autora en su uso del lenguaje y de diversos recursos literarios como la metáfora, la ambigüedad léxica y la rima. Mediante la metáfora, Angelou logra potenciar la expresividad de sus versos y transmitir ideas complejas a través de la creación de imágenes alegóricas para abordar temas complejos como la esclavitud, la segregación racial, la discriminación, la pobreza y la marginalidad. La ambigüedad léxica le permite generar asociaciones e interpretaciones múltiples en la mente de los lectores y la rima le permite dotar a sus poemas de musicalidad. Todos estos matices se combinan en la obra de Maya Angelou, dotándola de mucha complejidad y riqueza poética. El hecho de que sus poemas no hayan sido traducidos formalmente al español constituye, a nuestro parecer, una deuda que debe subsanarse para acercar la obra de la autora a los lectores de habla hispana, en especial, debido a que los temas que aborda forman parte de la historia de muchos otros países de América latina.

Por lo tanto, en pos de llenar un vacío en el estudio de los poemas de Maya Angelou y en el análisis de los problemas que surgen de la traducción del género poético en particular, el presente trabajo tiene por objetivo presentar una traducción del inglés al español de diez poemas de la autora, un texto introductorio a su vida y un análisis de cada uno de los poemas seleccionados. En primer lugar, describiremos el encargo de traducción para poder abordar la traducción desde un enfoque funcionalista. Para ello, definiremos quién es el cliente, cuáles son los textos que componen el texto origen, qué finalidad tendrá el texto meta y quiénes serán sus destinatarios. A continuación, presentaremos la traducción del texto origen en formato espejo, para poder contrastar la versión original en idioma inglés con su traducción al idioma español. Con el fin de ofrecer una traducción que respete los matices de los poemas en su idioma original, estudiaremos algunos problemas de traducción: las metáforas, la ambigüedad léxica y la rima. En primer lugar, abordaremos el problema de la traducción de las metáforas, para lo cual haremos una breve introducción al concepto y a su evolución histórica en los estudios de traductología, haciendo una diferenciación entre una metáfora original y una metáfora congelada y las formas posibles de traducir una u otra, y luego pasaremos a analizar los ejemplos que surjan de la traducción de los poemas. En segundo lugar, trataremos el problema de la desambiguación de aquellas palabras que presenten un problema de ambigüedad léxica, comenzando por una introducción al concepto, su uso en literatura y la posibilidad de que la transposición exacta de la pluralidad de significados no sea posible en el texto meta, para luego pasar al análisis de los ejemplos propiamente dichos. En último lugar, analizaremos la posibilidad de traducir la rima, empezando por una definición del concepto y su uso en la poesía lírica, luego trataremos el tema de la influencia de la música en la vida de Maya Angelou y, por último, analizaremos la rima en los poemas de la autora y la inevitable pérdida que se produce, muchas veces, en el texto meta al no poder reproducir de manera exacta los sonidos o el esquema de rima del texto origen.

## *Encargo de traducción*

## Encargo de traducción

### Ciente:

Una profesora a cargo de la materia Literatura Norteamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cuyo programa incluye una unidad destinada a la literatura afroamericana.

### Descripción del encargo:

La profesora utiliza material de diversos autores, algunos ya traducidos al español, pero busca incluir también una sección de poesía, por lo cual, encarga la traducción de algunos poemas seleccionados de Maya Angelou, además de una breve introducción a la vida de la autora y un análisis de cada poema seleccionado. Los poemas abarcan distintas facetas de la vida de Angelou y diversas temáticas en relación a su experiencia personal y a la experiencia afroamericana en los Estados Unidos.

### Texto origen:

El cliente solicita la traducción de:

- Un texto introductorio acerca de la autora y su poesía, adaptado a partir de un artículo publicado en internet (Williams, 2008).
- Diez poemas de Maya Angelou (Angelou, 1994).
  - *Remembering*
  - *On Diverse Deviations*
  - *How I Can Lie to You*
  - *The Mothering Blackness*
  - *We Saw Beyond Our Seeming*
  - *My Guilt*
  - *Song for the Old Ones*
  - *My Arkansas*
  - *Our Grandmothers*
  - *Equality*
- Un análisis corto de cada poema, que la profesora extrajo de un blog de literatura (Ayearofangelou, 2015).

Texto meta:

Se traducirá el texto, de aproximadamente 2750 palabras, compilado por la profesora, para su distribución entre los estudiantes de la materia Literatura Norteamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La profesora ha dado clases como invitada en distintas universidades de Latinoamérica, por lo cual solicita se utilice una variedad de español neutro para la traducción.

Descripción del destinatario:

Los destinatarios de la traducción serán estudiantes universitarios de la carrera de Letras, tanto de la universidad de Buenos Aires como de otras carreras de grado y posgrado afines de otras universidades de Latinoamérica, por lo que se supone un lector culto y con conocimiento de literatura.

## *Traducción*

## *Maya Angelou's poetry*

Maya Angelou was an African American poet, writer, dancer, singer, actor and civil rights activist. She wrote a total of seven autobiographies, which narrate her story of survival in the face of racial segregation, sexism and multiple traumatic experiences. Although better known as an autobiographer, Angelou was first and foremost a poet.

Angelou's poetry occupies a special position in her development as a writer. As a child, Angelou went through five years of self-imposed silence after she was raped at the age of seven by her mother's boyfriend, who was subsequently killed by her uncles. The loss of her voice was a result of the trauma (she imagined that her voice could kill). Thanks to her teacher, Angelou started writing poetry and overcame her trauma. Poetry thus played an essential part in the recovery of her voice.

Angelou's commitment to be a writer began at the age of about thirty. By the time she started publishing, she had gone through a number of dramatic turns in her personal life, and had held a variety of jobs, including fry cook, sex worker, nightclub dancer and performer, cast member of an opera, and journalist in Egypt and Ghana during the decolonization of Africa. The pattern emerging from these events is that of a person's struggle to relate her personal experience to the general condition of African Americans, so that the individual's chaotic life is given order through the awareness of being related to the communal experience.

## *La poesía de Maya Angelou*

Maya Angelou fue una poeta, escritora, bailarina, cantante, actriz y activista por los derechos civiles afroamericana. Publicó un total de siete autobiografías, que narran su historia de supervivencia, de cara a la segregación racial, el sexismo y diversas experiencias traumáticas que tuvo que enfrentar a lo largo de su vida. Aunque Angelou es más conocida por sus autobiografías, antes que nada, fue una poeta.

La poesía de Angelou ocupa un lugar especial en su desarrollo como escritora. Cuando era una niña, Angelou atravesó un período de silencio autoimpuesto que duró cinco años, tras ser violada a los siete años por el novio de su madre, quien fue posteriormente asesinado por sus tíos. La pérdida de su voz se produjo a causa del trauma (la pequeña Angelou creyó que su voz tenía el poder de matar). Gracias a su profesora, Angelou comenzó a escribir poesía y logró superar su trauma. Por este motivo, la poesía desempeñó un papel decisivo en la recuperación de su voz.

Angelou se dedicó a la escritura cuando tenía alrededor de treinta años. Para el momento en que empezó a publicar sus trabajos, ya había atravesado por varios cambios drásticos en su vida personal y había pasado por distintos puestos de trabajo: cocinera de frituras, trabajadora sexual, bailarina en un club nocturno, cantante, miembro del elenco de una ópera y periodista en Egipto y Ghana durante el proceso de descolonización de África. A partir de estos eventos, surge un patrón que se ve plasmado en el esfuerzo de la autora por relacionar su experiencia personal con la situación general de la comunidad afroamericana. De esta manera, el caos de la vida individual halla orden en su relación con la experiencia comunitaria.

*Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diie*

PART ONE: WHERE LOVE IS A SCREAM OF ANGUISH

*Remembering*

Soft grey ghosts crawl up my sleeve  
to peer into my eyes  
while I within deny their threats  
and answer them with lies.

Mushlike memories perform  
a ritual on my lips  
I lie in stolid hopelessness  
and they lay my soul in strips.

The eerie imagery in this poem, of almost occult “rituals” and “soft grey ghosts” crawling and rendering apart Maya’s soul, reveals a terrifying and monstrous force in her life.

In this poem collection about love, there’s almost no denying the reading of rape hidden in here. Whether done by a previous lover or not, Angelou remains stagnant as her body feels like it is being ripped asunder without care. Flesh torn from bone and she painlessly stifles her cries. Here are men wicked. Here is the cycle of relationships evil. Here men lie, cause harm, and destroy. With her soul ripped apart, Angelou doesn’t have the strength to fight back.

Yet telling this in the present, it seems the violence is nonchalant. How horrifying that these atrocities have become commonplace to the point of worthlessness. This trauma produces almost quiet horror for the reader who knows nothing about Angelou. Her disheveled soul is heaped out in front of her with no care, only cold hard pain in its place.

With the soul torn apart so violently, there’s no hope for fixing it. Angelou seems content and aware of this fact. She has accepted these memories as creating her present form. Acceptance that they happened does not mean she accepts them happily. Rather, it seems to be a coming to terms moment. Angelou forgives nothing, but instead makes stronger efforts to become stronger in order to handle these atrocious feelings and memories that hurt her at every corner. She does not accept pity, she accepts survival.

*Solo dame un sorbo de agua fría ante' de morir*

PRIMERA PARTE: DONDE EL AMOR ES UN GRITO DE ANGUSTIA

*Recordando*

Fantasmas de suave gris suben reptando por mi manga  
para mirarme a los ojos  
mientras por dentro rechazo sus amenazas  
y con mentiras respondo.

Recuerdos cual suave pulpa llevan a cabo  
un ritual en mis labios  
me tiendo con impasible desesperanza  
y ellos dejan mi alma en pedazos.

Las inquietantes imágenes de este poema, de “rituales” casi ocultos y “fantasmas de suave gris” reptando y destrozando su alma, revelan una fuerza aterradora y monstruosa en la vida de Maya Angelou.

En esta colección de poemas de amor, es casi imposible negar que la violación se esconde entre líneas. Ya sea que ésta hubiere sido perpetrada por un amante previo o no, Angelou yace paralizada mientras siente como su cuerpo está siendo desgarrado en pedazos, sin cuidado alguno. La carne es desgarrada del hueso y ella sofoca sus gritos de dolor. Aquí, hay hombres malvados. Aquí, hay un ciclo de relaciones perversas. Aquí, los hombres mienten, dañan y destruyen. Con su alma destrozada, Angelou no tiene fuerzas para defenderse.

Sin embargo, al narrar el poema en presente, parece que su actitud ante la violencia fuera indiferente. Qué terrible que estas atrocidades se hayan naturalizado hasta el punto de volverse insignificantes. Este trauma produce un horror casi silencioso en el lector que no sabe nada acerca de la vida de Angelou. Su alma desaliñada se apila en pedazos, sin cuidado, frente a ella. En su lugar, solo queda un crudo dolor.

Cuando el alma es destrozada tan violentamente, no queda esperanza de sanarla. Angelou parece ser consciente de ello y conformarse con esa realidad. Acepta que estos recuerdos son parte constitutiva de quien es ahora. Pero aceptar que sucedieron no significa que los acepte felizmente. Más bien, parece que se trata de un momento en el que la autora logra hacer las paces con estas vivencias de su pasado. Angelou no perdona, en su lugar, se esfuerza aún más en fortalecerse y así poder controlar esos sentimientos y recuerdos atroces que la lastiman en cada rincón de su ser. No acepta tenerse lástima, solo acepta sobrevivir.

*On Diverse Deviations*

When love is a shimmering curtain  
Before a door of chance  
That leads to a world in question  
Wherein the macabrous dance  
Of bones that rattle in silence  
Of blinded eyes and rolls  
Of thick lips thin, denying  
A thousand powdered moles,  
Where touch to touch is feel  
And life a weary whore  
    I would be carried off, not gently  
    To a shore,  
    Where love is the scream of anguish  
    And no curtain drapes the door.

Here, love forces her acceptance. When this draped curtain meant to beguile her is at last removed, the door to love is no longer “of chance.” While the curtain originally appears to create an illusionary world of wonder, the macabre and dreadful imagery it hides equivalent to rotting and deceased corpses increases the presence of the sinister intents. Yet because the door drags her into this desolate and decrepit world, Angelou was already aware about these intents. Clinging onto every limb of her body, this savage world demands she accept her fate unwillingly thrust upon her.

Here, the world is unforgiving and demanding. It is not “in question” when Angelou knew exactly what to expect behind its cold confines. Here, the final resources available are being used as others dance to this harmful melody. Her nonchalant approach in this topic denotes the extent to which she has relinquished her reins on this topic.

She must get through this door. She cannot avoid this door. She has a “choice” necessarily to accept it and be drawn in by the illusions that entice her or to be forcibly dragged in relentlessly. These confines of intimacy refuse her any chance to say no. Here she is violently taken in and here she stays.

*Sobre diversas desviaciones*

Cuando el amor es una cortina resplandeciente  
Ante una puerta de azar  
Que lleva a un mundo dudoso  
En donde el macabro danzar  
De huesos que se sacuden en silencio  
De ojos cegados y pliegues  
De gruesos labios delgados, negando  
Mil lunares empolvados,  
Donde tocar por tocar es sentir  
Y la vida, una puta cansada  
    Me dejaba llevar, sin delicadeza  
    A una orilla,  
    Donde el amor es el grito de angustia  
    Y sobre la puerta no hay cortina.

Aquí, el amor se fuerza sobre ella. Cuando finalmente se corre esta cortina que pretende hechizarla, la puerta hacia el amor ya no es más “una puerta de azar”. Originalmente, la cortina parece crear la ilusión de un mundo de maravillas, pero lo que en realidad oculta son imágenes macabras y horrorosas de cadáveres putrefactos y difuntos. Con ello, se intensifica la presencia de intenciones siniestras. Pero Angelou ya conoce estas intenciones, porque sabe que la puerta la arrastra hacia este mundo decrepito y desolado. Un mundo brutal que se aferra a cada extremidad de su cuerpo y le exige que acepte un destino impuesto a la fuerza, contra su voluntad.

Aquí, el mundo es implacable y demandante. No se trata de un mundo “dudoso” porque Angelou sabe perfectamente lo que le espera más allá de sus fríos confines. Aquí, hace uso de los últimos recursos que tiene disponibles, mientras otros bailan al son de esta nociva melodía. El desapego con el que Angelou aborda este tema deja entrever hasta qué punto ha soltado las riendas.

Debe atravesar la puerta. No puede evitarla. Tiene la “posibilidad” de elegir, inevitablemente, entre aceptarlo y dejarse llevar por las ilusiones que la hechizan o ser arrastrada a la fuerza despiadadamente. En estos confines de intimidad, se le coarta cualquier posibilidad de decir que no. Aquí, se la arrastra violentamente y, aquí dentro, se queda.

*How I Can Lie to You*

now thread my voice  
with lies  
of lightness  
force within  
my mirror eyes  
the cold disguise  
of sad and wise  
decisions.

In this poem, Angelou might be explaining how she lies to a man, the process by which she conscientiously buries her own feelings behind a mask. While she lies, Angelou's "mirror eyes" lack any soul. Her hard-cold truth is hidden behind those eyes, her "sad and wise decisions" disguised with lies. Her mind outperforms her heart. Unfeeling, cold, and logical.

*Cómo puedo mentirte*

enhebra ahora mi voz  
con mentiras  
de levedad  
impón dentro de  
mis pupilas espejadas  
el frío disfraz  
de tristes y sabias  
decisiones.

En este poema, Angelou podría estar explicando cómo le miente a un hombre, el proceso mediante el cual oculta sus sentimientos detrás de una máscara, escrupulosamente. Cuando miente, sus “pupilas espejadas” carecen de alma. Detrás de esas pupilas se oculta su dura verdad, sus “tristes y sabias decisiones” disfrazadas con mentiras. Su mente domina a su corazón. Impasible, fría y lógica.

*The Mothering Blackness*

She came home running  
back to the mothering blackness  
deep in the smothering blackness  
white tears icicle gold plains of her face  
She came home running

She came down creeping  
here to the black arms waiting  
now to the warm heart waiting  
rime of alien dreams befrosts her rich brown face  
She came down creeping

She came home blameless  
black yet as Hagar's daughter  
tall as was Sheba's daughter  
threats of northern winds die on the desert's face  
She came home blameless

In this cruel world that Angelou describes (one marked by abuse and hardship), the comfort and serenity she finds in this “mothering blackness” causes Angelou to return time and time again, “smothering” herself in its presence. Here can safety proliferate where it is necessary. Her stealth though suggests thievery or wrongdoing as if this girl had some blame to share. In this regard, the mothering blackness provides a relief from this burden and guilt. Here, the mothering darkness reassures this girl that nothing wrong has happened as the cold northern winds wind down across her face.

*La maternal negrura*

Ella vino a casa corriendo  
de vuelta a la maternal negrura  
en lo profundo de la sofocante negrura  
lágrimas blancas carámbanos rostro de doradas llanuras  
Ella vino a casa corriendo

Ella se vino arrastrando  
aquí a los brazos negros esperando  
ahora al corazón cálido esperando  
rocío de sueños ajenos escarcha su rostro moreno intenso  
Ella se vino arrastrando

Ella vino a casa irrepreensible  
negra aún como la hija de Agar  
alta como era la hija de Saba  
amenazas de vientos norte mueren frente al rostro del desierto  
Ella vino a casa irrepreensible

En este mundo cruel que Angelou describe (signado por el abuso y la adversidad), la comodidad y la serenidad que encuentra en esta “maternal negrura” hace que regrese una y otra vez a ella, “sofocándose” en su presencia. Aquí, la protección puede proliferar siempre que se necesita. Sin embargo, como si fuera una niña, su sigilo sugiere que es culpable de alguna travesura o fechoría y que tiene algo que confesar. En este sentido, la maternal negrura proporciona un alivio a su carga y a su sentimiento de culpa. Aquí, la maternal negrura tranquiliza a la niña asegurándole que no ha ocurrido nada malo, mientras los fríos vientos del norte se debilitan sobre su rostro.

PART TWO: JUST BEFORE THE WORLD ENDS

*We Saw Beyond Our Seeming*

We saw beyond our seeming  
    These days of bloodied screaming

Of children dying bloated  
    Out where the lilies floated

Of men all noosed and dangling  
    Within the temples strangling

Our guilt grey fungus growing  
    We knew and lied our knowing

Deafened and unwilling  
    We aided in the killing

And now our souls lie broken  
    Dry tablets without token.

A frequent aspect of many groups of oppression include those individuals who seek to ignore their reality or remain oblivious to the illusionary placidity established around them. As a result of this ignorance, Angelou explains that black people are complicit to their own murders by remaining complacent.

This poem is a mix between a call to action and a recollection. Angelou recognizes these patterns as they happen, but she also encourages a disintegration of the attitudes that allow these thoughts to surface and develop within these oppressed communities.

SEGUNDA PARTE: JUSTO ANTES DE QUE EL MUNDO SE ACABE

*Vimos más allá de lo que mostramos*

Vimos más allá de lo que mostramos  
Estos días de gritos ensangrentados

De niños que mueren abotagados  
Allí afuera donde los lirios flotan

De hombres ahorcados y colgados  
Dentro de los templos estrangulados

Hongos grises de nuestra culpa brotan  
Sabíamos y nuestro saber ocultamos

Ensordecidos y reacios  
En la masacre colaboramos

Y ahora nuestras almas yacen rotas  
Lápidas ajadas y anónimas.

Una característica frecuente de muchos sectores oprimidos es la existencia de individuos que intentan ignorar su realidad o permanecer indiferentes ante la ilusoria placidez que los rodea. Como resultado de esta ignorancia, Angelou plantea que la comunidad negra termina siendo cómplice de su propia masacre al adoptar una actitud autocomplaciente.

Este poema es una combinación entre un llamado a la acción y un recuerdo. Angelou reconoce la existencia de estos patrones, pero también promueve un desmoronamiento de las actitudes que hacen aflorar estos pensamientos dentro de estas comunidades oprimidas.

*My Guilt*

My guilt is "slavery's chains," too long  
the clang of iron falls down the years.  
This brother's sold, this sister's gone,  
is bitter wax, lining my ears.  
My guilt made music with the tears.

My crime is "heroes, dead and gone,"  
dead Vesey, Turner, Gabriel,  
dead Malcolm, Marcus, Martin King.  
They fought too hard, they loved too well.  
My crime is I'm alive to tell.

My sin is "hanging from a tree,"  
I do not scream, it makes me proud.  
I take to dying like a man.  
I do it to impress the crowd.  
My sin lies in not screaming loud.

Through some twisted pressure of racism, Angelou expresses her fear at embracing her blackness and fighting against the system that keeps her chained down. Hearing others sacrifice themselves to further the cause is the pinnacle of devotion that she has yet to reach. The great minds of her time and before cry out at this torture, but Angelou seems frightened. The repercussions are obviously death if she contributes to the movement.

Who is to say that these great individuals did not also have these concerns though? Even then, here is Maya Angelou commentating on this shared "guilt." Angelou, a pioneer of human and civil rights for black people, expresses her fear. This powerful sentiment could not have been dismissed by other leaders of the time or even now.

### *Mi culpa*

Mi culpa está en "las cadenas de la esclavitud", demasiado tiempo se perpetuó el traqueteo del hierro.  
Una hermana desaparecida, un hermano vendido,  
cera amarga que me recubre los oídos.  
Mi culpa hizo música del llanto.

Mi crimen son los "héroes, muertos y desaparecidos",  
muerto Vesey, Turner, Malcolm,  
muerto Gabriel, Martin King, Marcus.  
Muy duro lucharon, demasiado bien amaron.  
Mi crimen es estar viva para contarlo.

Mi pecado está "colgado de un árbol",  
no grito, eso me enorgullece.  
Me dispongo a morir como un hombre.  
Para impresionar a la gente.  
Mi pecado es no haber gritado fuerte.

Como resultado de la perversa presión que ejerce el racismo, Angelou manifiesta su miedo a aceptar y abrazar su negrura y a luchar contra el sistema que la mantiene sometida. Escuchar que otros se sacrifican a sí mismos para impulsar la causa es, para Angelou, el cenit de la devoción, algo que ella todavía no ha alcanzado. Las mentes brillantes de su época y del pasado clamaron en contra de esta tortura, pero Angelou parece estar asustada. Si contribuye al movimiento, la consecuencia es claramente la muerte.

¿Quién puede afirmar que esos individuos excepcionales no tuvieran las mismas preocupaciones? Aun así, aquí está Maya Angelou reflexionando acerca de esta "culpa" compartida. Angelou, una pionera en la defensa de los derechos humanos y civiles de la comunidad negra, expresa su miedo. Los líderes de esa época difícilmente puedan haber escapado a ese poderoso sentimiento, así como los líderes de la actualidad probablemente tampoco puedan.

*Oh Pray My Wings Are Gonna Fit Me Well*

*Song for the Old Ones*

My Fathers sit on benches  
their flesh counts every plank  
the slats leave dents of darkness  
deep in their withered flanks.

They nod like broken candles  
all waxed and burnt profound  
they say "It's understanding  
that makes the world go round."

There in those pleated faces  
I see the auction block  
the chains and slavery's coffles  
the whip and lash and stock.

My Fathers speak in voices  
that shred my fact and sound  
they say "It's our submission  
that makes the world go round."

They used the finest cunning  
their naked wits and wiles  
the lowly Uncle Tomming  
and Aunt Jemimas' smiles.

They've laughed to shield their crying  
then shuffled through their dreams  
and stepped 'n' fetched a country  
to write the blues with screams.

I understand their meaning  
it could and did derive  
from living on the edge of death  
They kept my race alive.

*Oh, reza que mis alas me queden bien*

*Canción para los ancestros*

Mis Padres se sientan en bancos  
en su piel se ve cada madera  
los tablones dejan oscuros surcos  
hundidos en sus arrugados flancos.

Asienten como velas gastadas  
derretidas y consumidas en lo profundo  
dicen "Es el entendimiento mutuo  
lo que hace girar al mundo".

Allí en esos rostros plisados  
veo el bloque de subastas  
las cadenas y las filas de esclavos  
los cepos, azotes y látigos.

Mis Padres hablan en voces  
que desgarran mi realidad y mi razón  
dicen "Es nuestra sumisión  
la que hace girar al mundo".

Utilizaron la más sofisticada astucia  
sus trucos e ingenio al desnudo  
del tío Tom, la actitud sumisa  
y de la tía Jemima, la sonrisa.

Se han reído para ocultar su llanto  
luego hurgaron entre sus sueños  
y, dando un paso adelante, un país asieron  
donde el blues con alaridos escribieron.

Yo entiendo su significado  
de vivir al borde de la muerte  
puede haber y ha derivado  
Mi raza con vida preservaron.

In 1975, Angelou declared “Song for the Old Ones” her favorite poem. Her celebration of those who kept her race alive remained a favorite theme. In this poem, Angelou manifests her pride in her ancestors and explores themes such as oppression, slavery and sacrifice.

En 1975, Angelou declaró que el poema “Canción para los ancianos” era su preferido. Uno de los temas que se mantiene a lo largo de su obra es conmemorar a aquellos que hicieron posible que su raza se mantuviera con vida. En este poema, Angelou manifiesta su orgullo por sus ancestros y explora temas como la opresión, la esclavitud y el sacrificio.

*And Still I Rise*

PART ONE: TOUCH ME, LIFE, NOT SOFTLY

*My Arkansas*

There is a deep brooding  
in Arkansas.  
Old crimes like moss pend  
from poplar trees.  
The sullen earth  
is much too  
red for comfort.

Sunrise seems to hesitate  
and in that second  
lose its  
incandescent aim, and  
dusk no more shadows  
than the noon.  
The past is brighter yet.

Old hates and  
ante-bellum lace are rent  
but not discarded.  
Today is yet to come  
in Arkansas.  
It writhes. It writhes in awful  
waves of brooding.

As an African American, Angelou experienced firsthand racial prejudices and discrimination in Arkansas, where she lived with her father's mother, after her parents split up. In her poem, "My Arkansas", she portrays the sadness and despair among African Americans in Arkansas and describes the city as being stuck in the past, its memories of hatred and crime from ante-bellum days hindering the progression towards Civil Rights.

*Y aun así, me levanto*

PRIMERA PARTE: TÓCAME, VIDA, NO SUAVEMENTE

*Mi Arkansas*

Hay una profunda pesadumbre  
en Arkansas.  
Viejos crímenes penden cual musgo  
de los álamos.  
La tierra mustia  
es demasiado  
roja para ser confortable.

El amanecer parece titubear  
y en ese segundo  
perder su  
incandescente propósito, y  
no arrojar más sombras  
que el mediodía.  
El pasado es más brillante todavía.

La vieja aversión y  
el encaje prebélico se rentan  
pero no se tiran.  
El hoy está aún por llegar  
a Arkansas.  
Se retuerce. Se retuerce en horribles  
olas de pesadumbre.

Como afroamericana, Angelou experimentó prejuicio y discriminación racial de primera mano en Arkansas. Vivió allí, con la madre de su padre, después de que sus padres se separaron. En su poema, "Mi Arkansas", retrata la tristeza y la desesperación que sufrían los afroamericanos en Arkansas y describe una ciudad estancada en el pasado y en sus recuerdos de días prebélicos llenos de odio y crímenes, que no le permiten avanzar hacia los derechos civiles.

*I Shall Not Be Moved*

Our Grandmothers

She lay, skin down on the moist dirt,  
the canebrake rustling  
with the whispers of leaves, and  
loud longing of hounds and  
the ransack of hunters crackling the near branches.

She muttered, lifting her head a nod toward freedom,  
I shall not, I shall not be moved.

She gathered her babies,  
their tears slick as oil on black faces,  
their young eyes canvassing mornings of madness.  
Momma, is Master going to sell you  
from us tomorrow?

Yes.

Unless you keep walking more  
and talking less.

Yes.

Unless the keeper of our lives  
releases me from all commandments.

Yes.

And your lives,  
never mine to live,  
will be executed upon the killing floor of innocents.

Unless you match my heart and words,  
saying with me,

I shall not be moved.

In Virginia tobacco fields,  
leaning into the curve  
of Steinway  
pianos, along Arkansas roads,

## *No me estremeceré*

Nuestras abuelas

Ella yacía, con la piel sobre la tierra húmeda,  
el cañaverol murmuraba  
con el susurro de las hojas, y  
el ávido aullido de los sabuesos y  
el tumulto de los cazadores que hacía crujir las ramas cercanas.

Murmuró entre dientes, levantando la cabeza con un gesto hacia la libertad,  
no lo haré, no me estremeceré.

Ella tomó a sus bebés,  
sus lágrimas resbaladizas como aceite en rostros negros,  
sus jóvenes ojos como lienzos que retratan albores de locura.  
Mamá, ¿el Amo te va a vender mañana  
y ya no estarás con nosotros?

Sí.

A menos que caminen más  
y hablen menos.

Sí.

A menos que el propietario de nuestras vidas  
me libere de todo mandamiento.

Sí.

Y sus vidas,  
nunca mías para vivirlas,  
serán extinguidas sobre el suelo donde se mata a los inocentes.  
A menos que imiten mi corazón y mis palabras,  
y repitan conmigo,

no me estremeceré.

En los campos de tabaco de Virginia,  
apoyándose en la curvatura  
de los pianos  
Steinway, por las carreteras de Arkansas,

in the red hills of Georgia,  
into the palms of her chained hands, she  
cried against calamity,  
You have tried to destroy me  
and though I perish daily,

I shall not be moved.

Her universe, often  
summarized into one black body  
falling finally from the tree to her feet,  
made her cry each time in a new voice,  
All my past hastens to defeat,  
and strangers claim the glory of my love,  
Iniquity has bound me to his bed,

yet, I must not be moved.

She heard the names,  
swirling ribbons in the wind of history:  
nigger, nigger bitch, heifer,  
mammy, property, creature, ape, baboon,  
whore, hot tail, thing, it.  
She said, But my description cannot  
fit your tongue, for  
I have a certain way of being in this world,

and I shall not, I shall not be moved.

No angel stretched protecting wings  
above the heads of her children,  
fluttering and urging the winds of reason  
into the confusion of their lives.  
They sprouted like young weeds,  
but she could not shield their growth  
from the grinding blades of ignorance, nor  
shape them into symbolic topiaries.  
She sent them away,  
underground, overland, in coaches and  
shoeless.

en las colinas rojas de Georgia,  
en las palmas de sus manos encadenadas, ella  
lloró su desgracia,  
Ustedes han intentado destruirme  
y aunque me muera a diario,

no me estremeceré.

Su universo, a menudo  
resumido en un cuerpo negro  
cayendo al fin del árbol a sus pies,  
la hacía llorar con una voz nueva cada vez,  
Todo mi pasado se precipita a la derrota,  
y los extraños reclaman la gloria de mi amor,  
La iniquidad me ha atado a su cama,

sin embargo, no debo estremecerme.

Ella escuchó los insultos,  
listones arremolinándose en el viento de la historia:  
negra, perra negra, vaca,  
mamita, propiedad, animal, mono, mandril,  
puta, yegua, cosa, eso.  
Ella dijo, Pero mi descripción no  
se ajusta a tu lengua, porque  
tengo una cierta forma de ser en este mundo,

y no lo haré, no me estremeceré.

Ningún ángel extendió sus alas protectoras  
sobre las cabezas de sus hijos,  
revoloteando e instando a los vientos de la razón  
a ingresar en la confusión de sus vidas.  
Brotaron como maleza joven,  
pero ella no pudo proteger su crecimiento  
de las cuchillas moledoras de la ignorancia, ni  
podarlos como topiarias simbólicas.  
Ella los mandó lejos por  
vía terrestre, subterránea, en vagones y  
descalzos.

When you learn, teach.  
When you get, give.  
As for me,

I shall not be moved.

She stood in midocean, seeking dry land.  
She searched God's face.  
Assured,  
she placed her fire of service  
on the altar, and though  
clothed in the finery of faith,  
when she appeared at the temple door,  
no sign welcomed  
Black Grandmother. Enter here.

Into the crashing sound,  
into wickedness, she cried,  
No one, no, nor no one million  
ones dare deny me God. I go forth  
alone, and stand as ten thousand.

The Divine upon my right  
impels me to pull forever  
at the latch on Freedom's gate.

The Holy Spirit upon my left leads my  
feet without ceasing into the camp of the  
righteous and into the tents of the free.  
These momma faces, lemon-yellow, plum-purple,  
honey-brown, have grimaced and twisted  
down a pyramid of years.  
She is Sheba and Sojourner,  
Harriet and Zora,  
Mary Bethune and Angela,  
Annie to Zenobia.

She stands  
before the abortion clinic,  
confounded by the lack of choices.

Cuando aprendes, enseña.  
Cuando recibes, da.  
En cuanto a mí,

no me estremeceré.

Ella se puso de pie en medio del océano, buscando tierra firme.  
Buscó el rostro de Dios.  
Segura,  
orientó su fuego de servicio  
al altar, y aunque  
se vistió con las galas de la fe,  
cuando ella apareció en la puerta del templo,  
ningún cartel le dio la bienvenida a la  
Abuela Negra. Entre aquí.

Ante el sonido de choque,  
ante la maldad, ella gritó,  
Nadie, no, ni un millón de personas  
se atreverán a negarme a Dios. Avanzo  
sola, pero equivalgo a diez mil.

Dios a mi derecha  
me impulsa a tirar siempre del cerrojo  
que traba la puerta de la Libertad.

El Espíritu Santo a mi izquierda guía mis  
pies sin descanso al campamento de la  
honradez y a las carpas de los libres.  
Estas caras de madres, amarillo limón, púrpura ciruela,  
marrón miel, han hecho muecas y se han retorcido  
por una pirámide de años.  
Ella es la reina de Sabá y Sojourner,  
Harriet y Zora,  
Mary Bethune y Angela,  
de Annie a Zenobia.

Ella está parada  
frente a la clínica de abortos,  
confundida por la falta de opciones.

In the Welfare line,  
reduced to the pity of handouts.  
Ordained in the pulpit, shielded  
by the mysteries.  
In the operating room,  
husbanding life.  
In the choir loft,  
holding God in her throat.  
On lonely street corners,  
hawking her body.  
In the classroom, loving the  
children to understanding.

Centered on the world's stage,  
she sings to her loves and beloveds,  
to her foes and detractors:  
However I am perceived and deceived,  
however my ignorance and conceits,  
lay aside your fears that I will be undone,  
  
for I shall not be moved.

This poem introduces the firm creed that Angelou is commonly cited as having created: I shall not be moved (which is also the name of the collection this poem appears in). The repetition of “I shall not” serves to solidify the themes of defiance and will.

This poem has seen a woman evading slavers and telling her children the worst that could happen; it has included enduring gross injustices — and yet, at its conclusion, the woman sings for all the world to hear that she will not be broken... and shall not be moved.

En fila para recibir un subsidio estatal,  
reducida a la compasión de una limosna.

Discípula del púlpito, protegida  
por los misterios.

En la sala de operaciones,  
dosificando la vida.

En la sala de coro,  
con Dios en su garganta.

En esquinas solitarias,  
vendiendo su cuerpo.

En el aula, amando a los  
niños hasta la comprensión.

En el centro del escenario del mundo,  
ella les canta a sus amores y a sus seres queridos,  
a sus enemigos y a sus detractores:  
Sin importar cómo me perciban y engañen,  
independientemente de mi ignorancia y mi vanidad,  
dejen de lado sus miedos de que me destruirán,

porque no me estremeceré.

En este poema aparece una frase, cuya autoría se atribuye a Angelou, que se suele citar y que hace referencia a una fe inamovible: no me estremeceré (que también es el nombre de la colección en la que aparece este poema). La repetición de "no lo haré" sirve para solidificar la actitud desafiante y la fuerza de voluntad, que son temas centrales del poema.

Este poema describe a una mujer que escapa de sus esclavistas y le dice a sus hijos lo peor que puede pasar; incluye también la descripción de grandes injusticias, y, aun así, al final, la mujer canta para que todo el mundo sepa que no podrán quebrarla...y que ella no se estremecerá.

*Equality*

You declare you see me dimly  
through a glass which will not shine,  
though I stand before you boldly,  
trim in rank and marking time.

You do own to hear me faintly  
as a whisper out of range,  
while my drums beat out the message  
and the rhythms never change.

Equality, and I will be free.  
Equality, and I will be free.

You announce my ways are wanton,  
that I fly from man to man,  
but if I'm just a shadow to you,  
could you ever understand?

We have lived a painful history,  
we know the shameful past,  
but I keep on marching forward,  
and you keep on coming last.

Equality, and I will be free.  
Equality, and I will be free.

Take the blinders from your vision,  
take the padding from your ears,  
and confess you've heard me crying,  
and admit you've seen my tears.

Hear the tempo so compelling,  
hear the blood throb in my veins.  
Yes, my drums are beating nightly,  
and the rhythms never change.

Equality, and I will be free.  
Equality, and I will be free.

## *Igualdad*

Declaras que me ves tenuemente  
en un espejo que no resplandece,  
aunque esté parada frente a ti valiente,  
con mi jerarquía mermada, impaciente.

Admites que me escuchas débilmente  
como un susurro fuera de alcance,  
mientras con mis tambores toco el mensaje  
de un ritmo que es inmutable.

Igualdad, y seré libre.

Igualdad, y seré libre.

Dices que es lascivo mi proceder,  
que de un hombre a otro revoloteo,  
pero si solo como una sombra me ves,  
¿podrías alguna vez entender?

Una dolorosa historia hemos atravesado,  
conocemos el ignominioso pasado,  
pero hacia delante sigo marchando,  
y tú en último lugar sigues llegando.

Igualdad, y seré libre.

Igualdad, y seré libre.

Quítate las vendas de los ojos,  
quítate los tapones de los oídos,  
y confiesa que me has escuchado llorando,  
admite que mis lágrimas has visto.

Escucha el tempo, tan atrapante,  
escucha en mis venas latir la sangre.  
Sí, mis tambores suenan cuando la noche cae,  
con un ritmo que es inmutable.

Igualdad, y seré libre.

Igualdad, y seré libre.

In the poem 'Equality' by Maya Angelou the themes of equality, racism and discrimination are conveyed through the use of repetition and metaphors. The phrase 'equality and I will be free' is repeated throughout this poem six times, emphasizing the idea of drums 'beating out' the message. The meaning behind the words is simple enough to decipher—equality is equated with freedom.

The repetition of the line, as well as the way the two lines separate similarly-structured verses has a strong influence on the pace of the poem. It breaks up the verses and cuts through the atmosphere as well, by introducing a hopeful, almost idealistic (which is a sad commentary in itself, as yearning for equality should never be an idealistic thing to do) element to the poem following a verse that has its own darker and more downcast atmosphere.

En el poema de Maya Angelou, "Igualdad", se tratan los temas de la igualdad, el racismo y la discriminación, a través del uso de la repetición y las metáforas. La frase "Igualdad, y seré libre" se repite seis veces a lo largo del poema. El efecto que logra esta repetición es acentuar la idea de que se está tocando el mensaje con tambores. El significado detrás de las palabras es fácil de descifrar: la igualdad es sinónimo de libertad.

La repetición de esta línea, así como la forma en que las dos líneas separan estrofas que están estructuradas de forma similar, tiene una fuerte influencia en el ritmo del poema. Separa las estrofas y corta el clima de oscuridad y abatimiento preponderante, intercalando un elemento de esperanza, casi idealista (lo cual es un comentario triste en sí mismo, dado que el deseo de alcanzar la igualdad no debería ser una meta idealista).

## *Análisis*

## Problemas de traducción

### 1) LA METÁFORA

#### INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y SU EVOLUCIÓN EN LOS ESTUDIOS DE TRADUCTOLOGÍA

La metáfora es una figura retórica que permite trasladar el significado de un concepto a otro, estableciendo una relación de semejanza entre ambos términos. La palabra procede del latín *metaphōra*, que deriva del griego *μεταφορά* que significa «traslación», «desplazamiento». En otras palabras, puede decirse que la metáfora es un tipo de analogía o asociación entre elementos que comparten alguna similitud de significado para sustituir a uno por el otro en una misma estructura. Richards (1965) plantea que las metáforas operan en tres niveles: el objeto real que es convocado de manera literal (tenor), el concepto figurativo donde yace la fuerza expresiva de la metáfora (vehículo) y la relación entre el tenor y el vehículo (fundamento). Así, en la predicación metafórica «Tus ojos son el mar», el sintagma «los ojos» es el tenor; «el mar» es el vehículo y el fundamento es el color azul oscuro de los ojos. La metáfora se diferencia del símil (que también asocia dos términos en función de su semejanza) porque en vez de relacionar dichos términos mediante verbos que indican semejanza («Tus ojos se parecen al mar») u oraciones comparativas («Tus ojos como el mar»), los une sólo mediante el verbo ser («Tus ojos son el mar») o convirtiendo el vehículo en complemento («El mar de tus ojos») o en una aposición («Tus ojos, el mar»). Es decir, un símil establece que A es como B; una metáfora dice que A es B o sustituye B por A. Cuando aparecen tanto el tenor como el vehículo (A es B), se trata de una metáfora impura o simple; cuando no aparece el tenor o el término real (no aparece A), sino solo el vehículo o término irreal (B) y el lector debe descubrir cuál es el tenor y reponer la relación metafórica, se trata de una metáfora pura o implícita. Cuando la relación explícita entre el tenor y el vehículo se realiza a través de una comparación (A es como B), se trata de un símil.

En la literatura, y especialmente en la poesía, la metáfora es muy recurrente. La metáfora es una poderosa herramienta que permite potenciar la expresividad y enriquecer un texto. Su gran poder evocativo permite a los escritores generar asociaciones innovadoras en la mente del lector. La creación de imágenes conceptuales que se logra a través de la metáfora permite sintetizar las ideas de manera muy poderosa y transmitir ideas complejas en pocas palabras. Yeats (1900) describe a la metáfora como una herramienta que permite:

«(...) evocar emociones que son imposibles de provocar con otros recursos».

Dagut (1976) es el primero en aseverar que la metáfora tiene un poder creador casi ilimitado, que trasciende el plano meramente semántico para dar vida a una nueva comprensión, más profunda y enriquecedora, del mensaje:

«Toda metáfora es, en el sentido propio y estricto, un destello individual de una comprensión profunda e imaginativa (...), una repentina “observación de afinidades” (...) que trasciende los límites semánticos existentes de la lengua y, por lo tanto, amplía la conciencia emocional e intelectual del lector o del oyente».

Según Nida y Taber (1969/1982), la metáfora presenta un alto grado de dificultad para su traducción. Dagut (1976) coincide en que la opacidad metafórica es un problema complejo:

«(...) la metáfora (...) es un fenómeno impredecible que no puede reducirse a “reglas”. No se las puede encontrar en un repertorio de “competencia” semántica, como el diccionario (...) Esta elusividad de la metáfora, es decir, la dificultad que puede generar su comprensión, se deriva del hecho de que ésta se encuentra en la frontera entre el cambio lingüístico y la fluidez».

Para Dagut, la metáfora presenta al lector un desafío para su interpretación. Incluso si se trata de una metáfora en nuestra lengua, podemos no comprenderla si desconocemos los campos figurativos con los que juega el autor. El problema, entonces, recae primero en su interpretación dentro de la lengua origen.

A todo esto se suma un factor tan complejo como su estrecha relación con el sistema cultural e idiosincrático de la civilización de origen. Dagut explica que, en cada metáfora, hay un mundo de asociaciones culturales implícitas que hay que tratar de reproducir en la lengua meta:

«(...) toda lengua se encuentra enmarcada por una combinación de la experiencia cultural acumulada por los miembros de esa comunidad lingüística y las asociaciones semánticas “institucionalizadas” en el léxico de esa lengua».

Es decir que, luego del proceso interpretativo dentro de la lengua origen, debemos preguntarnos si la metáfora puede traducirse de manera literal o si hay que recurrir a algún tipo de adaptación mediante el uso de su equivalente en la lengua meta, algo que cumpla exactamente la misma función. En este sentido, Dagut es de la opinión de que la función primordial del traductor es explicar, y que por ello se ha de dejar intacta la metáfora o, en todo caso, añadir una explicación de ésta. Autores como Nida (1964) o Vinay y Darbelnet (1958) plantean que en la mayoría de los casos no es viable la traducción literal y hay que sustituir el término metafórico por uno no metafórico. Para Gerardo Vazquez Ayora (1977), hay tres maneras de traducir una metáfora: mediante una metáfora, bien equivalente o bien adaptada, o mediante una explicación.

Por otra parte, Newmark (1988) considera que es importante tener en cuenta el tipo de traducción para definir si se ponderará un mayor acercamiento al texto origen o al texto meta. Según el autor, cuanto más original sea la metáfora, más razón habrá para una traducción semántica (que se acerque al texto origen), puesto que ésta se alejará de las asociaciones culturales institucionalizadas compartidas por los hablantes de esa lengua. Las metáforas originales tienen menos componente cultural que las expresiones idiomáticas.

Van Den Broeck (1981), distingue las metáforas que han perdido su excepcionalidad y se han visto lexicalizadas hasta formar parte del inventario semántico de una lengua de aquellas que surgen de la creatividad innovadora de los poetas o de los particulares. Bajo la primera categoría se clasificaría toda metáfora congelada, como las expresiones idiomáticas, mientras que bajo la segunda categoría se clasificaría toda metáfora original.

Larson (1989) presenta cinco formas posibles de traducir la metáfora («*no man is an island*»):

1. mantener la metáfora si la lengua receptora lo permite («ningún hombre es una isla»),
2. traducir la metáfora por el símil correspondiente («ningún hombre es como una isla»),
3. sustituir la metáfora del texto original por otra de la lengua receptora que tenga el mismo significado («ningún hombre es un pico de la montaña»),
4. mantener una metáfora original agregando una explicación del significado («ningún hombre está totalmente aislado, como una isla»),
5. traducir el significado directamente sin mantener la imagen metafórica («ningún hombre está aislado de todos los demás»).

La autora plantea que existen varias razones por las que es difícil traducir las metáforas. Muchas veces, la imagen empleada en la metáfora puede ser desconocida en la lengua receptora o, a veces, el tópico de la metáfora no está expresado claramente o el punto de semejanza queda implícito. Uno de los problemas más graves es si en la lengua origen y en la lengua meta se atribuyen significados distintos a una misma imagen.

## LA METÁFORA EN LOS POEMAS DE MAYA ANGELOU

En el poema *Remembering*, la primera línea del poema comienza con una metáfora.

*«Soft grey ghosts crawl up my sleeve/ to peer into my eyes/ while I within deny their threats/ and answer them with lies.// Mushlike memories perform/ a ritual on my lips/ I lie in stolid hopelessness/ and they lay my soul in strips».*

Mediante el uso de una figura retórica, Angelou busca comparar sus recuerdos con fantasmas, esos «*Soft grey ghosts*» que suben reptando por su manga, la miran a los ojos, la amenazan y, finalmente, dejan su alma en pedazos. En este caso, se establece una relación de semejanza entre los recuerdos y los fantasmas, que es frecuente en muchos textos literarios (incluso llevados a la personificación en *A Christmas Carol* de Charles Dickens) e incluso fosilizadas en la lengua origen en expresiones como «*haunted by memories*». En ese sentido, la interpretación de la metáfora tiene un cierto grado de asociación cultural, en la cultura origen, que capaz no tenga exactamente la misma resonancia para un lector de la cultura meta. Sin embargo, si consideramos el encargo de traducción, los lectores a los cuales irá destinada la traducción son estudiantes

avezados en el estudio de la Literatura Norteamericana, quienes no deberían tener ningún problema en realizar esas mismas asociaciones.

En esta metáfora, el tenor serían los recuerdos, el vehículo, los fantasmas, y el fundamento, la cualidad intangible que ambos comparten. Estamos en presencia de una metáfora pura, dado que se sustituye un término real por otro irreal. No aparece el tenor (A), sino solo el vehículo (B). Hubiera sido impura si la autora hubiera optado por decir «*My memories are soft grey ghosts that crawl up my sleeve*» (A es B), pero esa relación se deja implícita y solo se puede reconstruir en la mente del lector. En este sentido, el nombre del poema nos da una pista (“*Remembering*”) para poder descubrir cuál es el tenor y reponer la relación metafórica.

Al tratarse de un poema, un texto de tipo expresivo en el cual la forma y la estructuración es de igual importancia que el contenido, y, en este caso particular, al tratarse de una metáfora original, más allá de las asociaciones culturales que pueda despertar en el lector, se optó por realizar una traducción lo más literal posible. Se tradujo así una metáfora pura por otra metáfora pura. No se traspuso como un símil («Cual fantasmas de suave gris») ni se realizó ningún tipo de explicación.

Asimismo, se recurrió a una transposición del sintagma adjetival que premodifica a «*ghosts*» en el texto original para que en la traducción se convierta en una posmodificación (la cual denota una cualidad en español). Y en lugar de utilizar un sintagma adjetival, se optó por uno preposicional para mejorar el estilo (en lugar de «Fantasmas gris suave», se optó por «Fantasmas de suave gris»).

En la segunda estrofa, aparece un símil («*Mushlike memories*»), el cual también se traduce sin modificar la estructura, respetando que se trata de un símil (se traduce símil por símil, mediante la palabra «cual») y no una metáfora impura (que sería si se hubiera traducido por «Recuerdos de suave pulpa»).

En esa misma estrofa, sin embargo, también aparece una metáfora fosilizada, o como hemos visto, un tipo de expresión idiomática: «*they lay my soul in strips*», cuya traducción requerirá un abordaje diferente. Al tratarse de una frase idiomática que guarda una estrecha relación con el sistema cultural, se optó por una opción que resultara idiomática en el idioma meta (en lugar de mantener la imagen de las tiras, se optó por la imagen de pedazos).

En el poema *On Diverse Deviations*, aparecen otras metáforas que relacionan al amor con distintas características macabras y a la vida, con una puta cansada.

«*When love is a shimmering curtain/ Before a door of chance/ That leads to a world in question/  
Wherein the macabrous dance/ Of bones that rattle in silence/ Of blinded eyes and rolls/ Of thick  
lips thin, denying/ A thousand powdered moles,/ Where touch to touch is feel/ And life a weary*»

*whore/ I would be carried off, not gently/ To a shore,/ Where love is the scream of anguish/ And no curtain drapes the door».*

En este caso, las metáforas son impuras, ya que el concepto real se identifica con el concepto imaginario mediante el verbo «ser» (A es B). El amor como concepto es equiparado mediante el verbo «*is*» a una serie de objetos, lugares y situaciones. Se dice que el amor es una cortina resplandeciente detrás de la cual hay un mundo horroroso, es como un velo que esconde una realidad terrible. El amor es el objeto convocado de manera literal (tenor) mientras que el concepto figurativo (vehículo) es la cortina y todo lo que oculta, allí yace la fuerza expresiva de la metáfora. Pero la palabra «amor» parece, a su vez, ser en sí misma una metáfora de algo muy distinto, de una situación en la cual el amor no es verdaderamente protagonista. Podemos decir, en este caso, que la habilidad expresiva de la autora recae en expresar mediante una relación metafórica lo que realmente es una antinomia.

Nuevamente, debido a la originalidad de la metáfora y el tipo de texto, se optó por una traducción lo más literal posible. Se tradujo así la metáfora impura por otra metáfora impura («*When love is a shimmering curtain*») se convierte en «Cuando el amor es una cortina resplandeciente», y «*Where love is the scream of anguish*», en «Donde el amor es el grito de angustia»).

En el caso de la metáfora «*life [is] a weary whore*», tenemos un matiz idiomático cultural, ya que la expresión «*life is a whore*» es utilizada ampliamente tanto en el ámbito de la literatura como en el habla cotidiana en la cultura de origen. Podemos citar, por ejemplo, a Charles Bukowski:

*«This life is a whore and she'll probably break my heart, but shit, I'm in love. This is how it works, rhum and pear, because there are some strong moments that leave a sour flavour in the mouth, and others that are so nice to make you forget that bad back-flavour that life has».*

En el habla cotidiana, se utiliza como frase idiomática para referirse a esa cualidad agridulce de la vida que describe Bukowski, o bien para referirse a que la vida es dura. En español, se podrían buscar frases idiomáticas equivalentes (como que «la vida es un subibaja») o trasponer el significado mediante una explicación («la vida es agridulce» o, en el otro caso, «la vida es difícil»). Pero en este texto, al ser un texto poético, y teniendo en cuenta la atmósfera creada en el poema mediante el campo semántico evocativo de un burdel y la vida de la propia autora (que fue trabajadora sexual durante una parte de su vida), se decidió que una traducción literal sería lo más adecuado, ya que es importante mantener la imagen metafórica de la «puta cansada».

En el poema *The Mothering Blackness*, Maya Angelou utiliza una metáfora extendida en la que yuxtapone lo «cálido» de la «maternal negrura» con lo «frío».

*«She came home running/ back to the mothering blackness/ deep in the smothering blackness/ white tears  
icicle gold plains of her face/ She came home running// She came down creeping/ here to the black arms  
waiting/ now to the warm heart waiting/ rime of alien dreams befrosts her rich brown face/ She came down  
creeping// She came home blameless/ black yet as Hagar's daughter/ tall as was Sheba's daughter/ threats  
of northern winds die on the desert's face// She came home blameless».*

Ella encuentra la paz en la «negrura», que relaciona siempre con lo «cálido» y que describe como «*smothering*» (por esta razón se decidió trasladar como «sofocante» en lugar de «asfixiante»), la relaciona a un «corazón cálido» y al cálido «desierto». Y a esto contrapone sus «lagrimas blancas» como «carámbanos», el «rocío», la «escarcha» y los «vientos norte» (que son los vientos fríos del hemisferio norte). Lo frío está relacionado con lo helado y, por lo tanto, con lo blanco, mientras que lo cálido se asocia a la madre y a lo negro.

El «rostro de doradas llanuras» y el «rostro del desierto» también podrían aludir a los desiertos del norte de África, donde Angelou vivió durante muchos años (tanto en Ghana como en Egipto). La maternal negrura podría ser una metáfora extendida de este continente y Angelou, la hija, que regresa al hogar y al amor incondicional de una madre, que la recibe con brazos abiertos. Esta interpretación se ve fortalecida por la alusión a «*Sheba*» y a «*Hagar*», dos figuras bíblicas originarias del norte de África. En este sentido, cuando se tradujo «*alien dreams*», se tuvo en cuenta esta posible interpretación (geográfica). «*Alien*» tiene diferentes significados: «alienígena/extraterrestre», «extraño/raro», «extranjero/foráneo» o «ajeno». Angelou utiliza este adjetivo para dar cuenta de sueños que no son propios y que provienen de otro lugar (esos sueños podrían aludir metafóricamente al comercio de esclavos y a la colonización de África por parte de varios países europeos, que dejaron asentamientos «blancos» como «escarcha» en el rostro de África). En virtud de estas posibles interpretaciones, se descartaron las primeras dos definiciones y se optó por la traducción «sueños ajenos», ya que se consideró que es un término más abarcativo, pero que engloba el sentido de «extranjero/foráneo».

En el análisis de este poema, podemos ver como una metáfora extendida y la relación de un término con un campo semántico determinado pueden influenciar las decisiones del traductor. Es importante señalar la importancia del análisis del poema y de la investigación terminológica, para que la traducción de cuenta, en la medida de lo posible, de todos estos matices semánticos, que aportan una gran riqueza metafórica al poema.

En el poema *My guilt*, Maya Angelou utiliza varias imágenes metafóricas, generando una asociación entre diversas penurias sufridas por la comunidad negra en los Estados Unidos y su propia culpa. El poema es como una confesión, en la que Maya Angelou reconoce su culpa, sus crímenes y sus pecados.

*«My guilt is "slavery's chains," too long/ the clang of iron falls down the years./ This brother's sold, this  
sister's gone,/ is bitter wax, lining my ears./ My guilt made music with the tears».*

En la primera estrofa, Maya Angelou utiliza una metáfora para equiparar su culpa a la esclavitud. Se trata de una metáfora impura, ya que el tenor («*my guilt*»), evocado de manera explícita, es equiparado mediante el verbo «*is*» a un objeto: «*slavery's chains*» (vehículo). Asimismo, las cadenas son en sí mismas una metáfora pura para la esclavitud, así como el sonido que producen al golpearse («*the clang of iron*»). De esta manera, Angelou logra expresar de manera simbólica el gran peso de la culpa que debe soportar su comunidad y todos los que permitieron e hicieron posible que la esclavitud se perpetuara durante tantos años.

En este caso, se optó por cambiar el verbo «ser» por «estar», dado que la primera opción podría dar lugar a una interpretación errónea. Si se hubiera traducido la frase como «Mi culpa son las cadenas de la esclavitud», se podría entender como «*slavery's chains are my fault*», que no es lo que expresa el original. Por este motivo, se optó por la opción «Mi culpa está en las cadenas de la esclavitud», que mantiene el contenido semántico y no da lugar a que se interprete que la culpa es atribuible únicamente a una persona o, en particular, a Angelou.

En esta estrofa, Angelou también utiliza otra metáfora para indicar que las injusticias que sufrieron los esclavos (expresadas como noticias: «una hermana desaparecida», «un hermano vendido») son como «cera amarga» en sus oídos. La cera de los oídos se suele considerar un elemento indeseable y repulsivo, pero es una secreción del cuerpo que siempre está presente. De esta forma, Angelou describe esas iniquidades (el hecho de que las familias fueran separadas y las personas tratadas como propiedad o asesinadas) como un tormento constante en su mente.

Las metáforas puras «*slavery's chains*» y «*bitter wax*» se tradujeron de forma literal, mientras que la imagen metafórica «*the clang of iron*» no se tradujo literalmente. Dado que no existe una palabra específica para el sonido metálico de las cadenas, se cambió el enfoque del sonido al movimiento («el traqueteo»), que lleva implícito el sonido que se produce por el golpe entre los eslabones de las cadenas de hierro.

*«My crime is "heroes, dead and gone,"/ dead Vesey, Turner, Gabriel,/ dead Malcolm, Marcus, Martin King/ They fought too hard, they loved too well./ My crime is I'm alive to tell».*

En la segunda estrofa, se utiliza nuevamente una metáfora impura para generar una asociación entre lo que la autora describe como su crimen y la muerte de muchas figuras emblemáticas que participaron activamente en el movimiento por los derechos civiles. Su crimen es equiparado mediante el verbo «*is*» a personas que murieron por la causa. Angelou menciona a Malcolm X y a Martin Luther King, Jr., que fueron sus amigos, y los retrata como símbolos de fortaleza y resistencia. Se entiende por esta metáfora que la autora se siente culpable de no haber luchado tan arduamente como esos «héroes, muertos y desaparecidos» que dejaron su vida en el duro camino hacia la igualdad, mientras ella sigue viva.

En este caso, la traducción se mantiene lo más literal posible («Mi crimen son los «héroes, muertos y desaparecidos»). En el caso del inglés, la frase nominal plural es tomada como un todo, y se utiliza el verbo en singular, mientras que en la traducción optamos por considerar «los héroes, muertos y desaparecidos» como sujeto y cambiar el verbo «*is*» por «*son*» para respetar la concordancia.

*«My sin is "hanging from a tree,"/ I do not scream, it makes me proud./ I take to dying like a man./ I do it to impress the crowd./ My sin lies in not screaming loud».*

En la tercera y última estrofa, la autora utiliza la misma estructura para equiparar su pecado (tenor) con el cuerpo de una persona que ha sido linchada y que está «colgad[a] de un árbol» (vehículo). La autora lamenta el hecho de que no se haya protestado más vehementemente en contra de las atrocidades que padeció su comunidad, como los linchamientos. La metáfora que utiliza es impura, dado que se menciona el tenor («my sin»). Sin embargo, en este caso, en inglés, el verbo «is» funciona más bien como auxiliar en la construcción verbal «is hanging». Es por ello que se tradujo como «está colgado».

En el poema *Song for the Old Ones*, Angelou utiliza metáforas muy potentes para exponer los efectos de la esclavitud en sus ancestros.

*«My Fathers sit on benches/ their flesh counts every plank/ the slats leave dents of darkness/ deep in their withered flanks.// They nod like broken candles/ all waxed and burnt profound».*

Los «oscuros surcos» que quedan marcados sobre la piel de los «Padres» al sentarse en bancos, representan las cicatrices emocionales y físicas que les ha dejado la esclavitud. Esta metáfora es una metáfora pura, en la cual la imagen figurativa de los «*dents of darkness*» (vehículo) representa las heridas de la esclavitud (tenor). El tenor no se menciona directamente pero puede inferirse de las imágenes descritas en las siguientes estrofas («*the auction block*», que era un bloque de piedra o madera donde se subía a los esclavos para exhibirlos y subastarlos al mejor postor, «*the chains and slavery's coffles*», las cadenas que se usaban para mantenerlos cautivos y las filas de esclavos encadenados, «*the whip and lash and stock*», los métodos de tortura que se usaban para infundirles temor y sofocar insubordinaciones, «*our submission*», «*the lowly Uncle Tomming*», que hace referencia a un personaje, el tío Tom, un esclavo obediente y complaciente de una novela de la escritora Harriet Beecher Stowe, «*Aunt Jemimas' smiles*», que hace referencia a la cara sonriente de una mujer negra que aparecía en la etiqueta de una botella de jarabe de la época y que representaba a la esclava sumisa).

Para la traducción de esta metáfora, no se realizó una traducción literal, pero sí se buscó transmitir la misma idea. En inglés, se habla de «*dents*», cuya traducción literal sería «abolladuras» o «melladuras». Pero, de una forma más general, podría hablarse de «hendiduras». Dado que las marcas que dejan las tablas de un banco sobre la piel pueden asimilarse más a surcos o cauces (como los que dejan los ríos luego de mucha corrosión sobre las montañas), en un principio, optamos por «cauces oscuros», que nos parecía se ajustaba bien a la idea de heridas antiguas. Sin embargo, terminamos inclinándonos por «oscuros surcos», para poder trasladar mejor el esquema de rima y aliteración del original.

En la siguiente estrofa, Angelou compara a sus ancestros con «velas gastadas», «derretidas» y «consumidas en lo profundo». Esta metáfora sirve para representar el espíritu del esclavo negro, consumido por la

opresión que tuvo que enfrentar en su vida. Se trata de un símil («*They nod like broken candles/ all waxed and burnt profound*»), ya que utiliza la comparación explícita mediante el uso del conector «*like*». A la hora de traducir esta metáfora, se utilizó también un símil («Asienten como velas gastadas») y se mantuvo la imagen del original.

En el poema *My Arkansas*, la autora utiliza varias metáforas y símiles para describir la ciudad. En la primera estrofa nos encontramos con el siguiente símil: «*Old crimes like moss pend/ from poplar trees*». En este caso, el tenor son los viejos crímenes, mientras el musgo que cuelga de los álamos es el vehículo o concepto figurativo donde yace la fuerza expresiva de la metáfora. La imagen del musgo aferrado al árbol de álamo permite visualizar a los «viejos crímenes» como un musgo viscoso que se aferra al árbol de álamo, que simboliza el frágil intento de crecimiento y de un nuevo pero débil comienzo. Dada la originalidad de la relación metafórica, la traducción de este símil se abordó de forma literal y se traspuso el conector «*like*» como «cual» («Viejos crímenes penden cual musgo/ de los álamos»). Es importante recalcar que Angelou utiliza imágenes muy sugestivas y un campo semántico cargado de imágenes que hacen referencia a la historia de violencia racial del sur de los Estados Unidos, por lo cual es muy importante tener en cuenta las asociaciones que la autora busca provocar en la mente de los lectores y procurar que ninguno de estos matices de sentido se pierda en la traducción. No resulta casual que la autora haya optado por el término «*pend*», que nos retrotrae a la imagen de un linchamiento. Por lo cual, a pesar de que el verbo tenga otra acepción («quedar pendiente»), las elecciones del traductor deben tener en cuenta la totalidad de la atmósfera creada por el poema y tratar de reproducirla lo más fielmente posible.

En esa misma estrofa, se utiliza otra metáfora para aludir a las masacres que tiñieron el suelo de Arkansas de color rojo con la sangre de las personas que fueron violentamente asesinadas. «La tierra mustia / es demasiado / roja para ser confortable» describe la abrumadora cantidad de sangre que se derramó sobre su suelo. En este caso, es el color el que funciona como vehículo de una metáfora pura, en la que lo rojo hace referencia a la sangre de las víctimas de la brutal persecución racial. Aquí también se toma una decisión de traducción en virtud de esta relación metafórica: traducir «*comfort*» como «confortable», dado que ambas palabras conjugan los siguientes significados: 1) que conforta o consuela, 2) cómodo, que produce comodidad. Se entiende que ambos significados pueden adecuarse a la situación que se describe a través de la metáfora, dado que la cantidad de sangre derramada hace que no exista consuelo posible y torna imposible sentirse cómodo en ese lugar.

En las siguientes estrofas, aparecen otras metáforas puras que hacen alusión a la lucha por la igualdad de la comunidad afroamericana. El «amanecer» que titubea y que no tiene suficiente fuerza, perdiendo su «incandescente propósito», y el «hoy [que] está aún por llegar / a Arkansas» simbolizan la dificultad de dejar un pasado tormentoso atrás y avanzar hacia los derechos civiles. Angelou nos dice que Arkansas tiene un largo camino por recorrer en materia de eliminar el odio, el racismo y la desigualdad. La lucha de Arkansas hacia el futuro "se retuerce en horribles / olas de pesadumbre".

En el poema *Our Grandmothers*, Angelou también utiliza muchas imágenes para generar una metáfora extendida de los distintos roles que las mujeres negras ocuparon a lo largo de la historia.

El poema comienza con una «ella», sin nombre, acostada sobre la tierra, que está siendo perseguida por sabuesos y por humanos. Angelou utiliza una gran abundancia de detalles para realzar el realismo del verso, pero aun así no está del todo claro lo que sucede, el inteligente uso del lenguaje le permite a la autora sugerir que «ella» podría no ser humana, sino un ciervo o un zorro, la presa de una cacería. Sin embargo, en la segunda estrofa, se da a entender que la «ella» que se describe es una esclava que está escapándose. Mediante la deshumanización de la protagonista, la autora logra describir a la esclava desde el punto de vista de los cazadores. Esta metáfora es implícita y parangona a la esclava con un animal, en los ojos de quienes la persiguen.

En la tercera estrofa, aparecen los hijos pequeños de la protagonista e, inmediatamente, el aspecto que se destaca son las lágrimas en sus rostros. Aquí, Angelou utiliza un símil (*«their tears slick as oil on black faces»*), comparando sus lágrimas con aceite, dando cuenta del llanto que se desliza copiosamente por sus caras. Nuevamente nos encontramos ante una metáfora original, por lo que optamos por una traducción literal y mantuvimos el símil («sus lágrimas resbaladizas como aceite en rostros negros»). Luego, se compara a los ojos de los niños con lienzos (*«their young eyes canvassing mornings of madness»*). La autora utiliza la aliteración para lograr un efecto dramático (el sonido /m/ aparece al inicio de las palabras *«mornings»* y *«madness»*). En la traducción se optó por utilizar un símil («sus jóvenes ojos como lienzos que retratan albos de locura») y se transpuso la aliteración mediante la repetición de otro sonido (/l/, que aparece al inicio de las palabras «lienzo» y «locura», y en medio de la palabra «albos»). Angelou nos sugiere, mediante esta metáfora, que los eventos de este poema ocurren alrededor del amanecer, lo que significa que, en muy poco tiempo, será mucho más difícil para la pequeña familia esconderse de sus captores.

Más adelante, Angelou utiliza otra metáfora para referirse al «universo» en el que vive la protagonista, el que se resume en *«one black body/ falling finally from the tree to her feet»*. La metáfora relaciona la vida de la mujer con «un cuerpo negro» que cuelga de un árbol. Nuevamente nos encontramos ante una imagen muy sugestiva que nos retrotrae a la violenta historia de linchamientos de los Estados Unidos. Mediante esta metáfora, Angelou equipara el universo de la mujer con un cuerpo muerto, sin vida.

Angelou también utiliza una metáfora interesante para describir la forma en que los ideales y la moral se doblegan y cambian con facilidad con el paso del tiempo (*«the names,/ swirling ribbons in the wind of history»*). En esta metáfora, el tenor son los insultos que se utilizaban para denigrar a los esclavos y el vehículo son los «listones [que se arremolinan] en el viento de la historia». Esta metáfora impura se traduce nuevamente lo más literal posible para respetar su originalidad («los insultos, listones arremolinándose en el viento de la historia»). Solo se realiza una transposición al traducir el adjetivo *«swirling»* por el gerundio pronominal «arremolinándose» y, en lugar de traducir *«names»* como «nombres», se tradujo como insultos (*«call [sb] names»* = «insultar [a alguien]»).

En el poema *Equality*, Angelou utiliza nuevamente numerosas imágenes metafóricas para abordar temas como la desigualdad, la discriminación racial y la lucha por la igualdad. Por un lado, mediante el uso de imágenes de espejos opacos, de susurros fuera de alcance, de sombras, de vendas sobre los ojos y de tapones en los oídos, Angelou describe la frustración que sienten los sectores oprimidos ante una sociedad que hace caso omiso de la iniquidad y no quiere ver la realidad. Por otro lado, utiliza la imagen visual y auditiva de tambores que retumban en la noche, inagotablemente, tocando el mismo mensaje, para simbolizar la lucha de esos sectores oprimidos por alcanzar la igualdad. Esa marcha hacia la igualdad es como el sonido de los tambores: insistente, reiterativo e incesante. El poema está dividido en 3 partes, unidas mediante la anáfora<sup>1</sup> «*Equality, and I will be free*», que se repite y resuena en la mente del lector como si realmente se tratara del redoble de un tambor. La repetición de estas líneas funciona como un mantra, una frase sagrada que se repite para alcanzar un estado determinado, en este caso, la igualdad, y esta repetición simboliza la perseverancia de quienes luchan para alcanzarla.

En la primera estrofa, la imagen metafórica «*a glass which will not shine*» (vehículo) nos hace pensar en un vidrio o un espejo sucio, manchado, que no deja ver a través de él o que no deja ver claramente las imágenes que se reflejan en él. El uso de la palabra «*shine*», a nuestro parecer, se asocia más a un espejo, en el sentido del brillo que puede producir al reflejar la luz, siempre que esté limpio. Cuando está sucio, las luces se reflejan de forma opaca y las imágenes se ven turbias, borrosas. Es por ello que se optó por traducir «*glass*» como «espejo». Esta metáfora sugiere que, aunque el otro («*you*») puede ver al yo poético, no lo ve claramente o en su totalidad. El «*though*» que aparece en la tercera línea insinúa que el hecho de «[estar] parada frente a ti valiente» escapa a la percepción del observador. En este poema, este observador, este «*you*» (vehículo), representa a las personas racistas y al sistema de hegemonía blanca (tenor), que no son capaces de ver las estructuras de opresión ni su propio privilegio, mientras que el «*I*» (vehículo) representa a la comunidad afroamericana (tenor) e incluso a la propia autora. Dado que el tenor, en todos estos casos, debe ser repuesto por el lector, se trata de metáforas puras.

La segunda estrofa comienza con la frase «*You do own to hear me faintly / as a whisper out of range*». La imagen, en este caso acústica, utiliza como vehículo el «susurro fuera de alcance» para referir a la incapacidad de ese «*you*» de escuchar lo que ese grupo («*trim in rank*») quiere decir. El uso de la palabra «*own*» es revelador de la atmósfera que se quiere crear y las asociaciones que se quieren evocar en la mente del lector. Se trata en realidad de un problema de ambigüedad léxica que se debe resolver en virtud de las metáforas extendidas que dan sentido a este poema. El verbo «*own*» puede significar «reconocer, admitir o confesar» (como en el ejemplo: «*It is best to own your mistakes and try to do better in the future*»), pero también «poseer o ser dueño de algo». Es claro que en la frase «*You do own to hear me faintly*» el verbo «*own*» refiere a la acción de admitir algo, es por ello se tradujo como «Admites que me escuchas débilmente». Sin embargo, la elección por parte de la autora de la palabra «*own*», en lugar de utilizar verbos como *admit*, *acknowledge* o *confess*, podría implicar una asociación a la acción de poseer o ser dueño de algo, o de una persona. Este matiz de significado de la palabra «*own*», que puede generar una asociación en la mente del lector con la esclavitud y la privación de la libertad de un individuo, no puede trasladarse

---

<sup>1</sup> Anáfora: (recurso poético) repetición de una palabra o frase al comienzo de múltiples líneas.

al español, por lo cual existe una pérdida de esa lectura subyacente. La imagen de los tambores también refuerza esta conexión con los esclavos y la cultura musical propia de varios pueblos africanos.

En la cuarta estrofa, luego del quiebre producido por la repetición de la anáfora «*Equality, and I will be free*», el uso de la palabra «*wanton*» y de la expresión «*fly from man to man*», sugieren que el yo poético (vehículo) podría ser una prostituta (tenor), una profesión que la propia Angelou desempeñó durante parte de su vida. Esta interpretación metafórica permite desambiguar el significado de «*wanton*», que por un lado puede significar «sin sentido» o, por otro lado, «lascivo, lujurioso, libidinoso». Dado que la segunda acepción se ajusta a esta interpretación del yo poético como una prostituta, se tradujo la frase como «Dices que es lascivo mi proceder». «*Wanton*» puede significar también «extravagante o excesivo» (el comportamiento de «*I*» y su lucha por la igualdad puede ser vista como excesiva por quienes no pueden o no quieren ver la desigualdad y la opresión a la que está sometido). «Lascivo» significa tanto «propensión excesiva a los placeres sexuales» como «deseo excesivo o apetito de una cosa», mientras que «lujurioso» y «libidinoso» solo tienen la primera acepción. Por lo tanto, se optó por traducir «*wanton*» como «lascivo», dado que logra mantener ambas acepciones.

En la quinta estrofa, el «*I*» se convierte en «*we*», acentuando la idea de que se trata de un grupo y no de un individuo. La «dolorosa historia» y el «ignominioso pasado» que ese grupo ha compartido sugiere que el yo poético forma parte de una de las últimas generaciones de un largo linaje de personas que fueron perseguidas y sometidas, y que solo anhelaban ser libres. A pesar de las iniquidades que debieron atravesar, el yo poético sigue marchando hacia delante y no se da por vencido. Esta marcha (vehículo) es una metáfora pura para la lucha por la igualdad (tenor). La frase «*and you keep on coming last*» es también una metáfora cuyo vehículo es una carrera en la que el yo poético sigue avanzando y luchando por sus derechos, mientras que los grupos privilegiados de la sociedad se quedan metafóricamente atrás, es decir, se quedan inmóviles y adoptan una actitud indiferente.

En la séptima estrofa, el yo poético le exige a la sociedad que confiese su obstinada indiferencia ante las injusticias (vehículo), pidiéndole que se quite las vendas sobre los ojos y los tapones de los oídos (tenor). Esta imagen es simple y poderosa, ya que implica que el «*you*» no está ciego realmente, ni sordo, sino que simplemente no quiere ver la realidad. La sociedad decide mirar para otro lado y hacer oídos sordos, es consciente de las injusticias que ocurren pero prefiere desentenderse.

En la octava estrofa, Angelou pide nuevamente a la sociedad que escuche el mensaje (tenor) mediante la imagen auditiva de tambores que siguen tocando un ritmo inmutable y de la sangre que late en las venas del yo poético, de los descendientes de esclavos, de los que vivieron en carne propia la segregación racial y la discriminación, de los que hoy siguen vivos y luchando.

Los poemas de Angelou están repletos de imágenes metafóricas, que le permiten comunicar ideas complejas de manera muy poderosa y generar asociaciones inusitadas en la mente del lector. A partir del análisis de los ejemplos que hemos extraído del corpus de poemas traducidos, podemos advertir que la mayoría de las metáforas surgen de la creatividad innovadora de Angelou. Por lo tanto, a la hora de abordar la traducción de estas metáforas, se ponderó la fidelidad al texto origen procurando mantener las imágenes originales mediante una traducción lo más literal posible, con el fin de respetar la originalidad de la autora. Asimismo, la interpretación de las metáforas en los poemas de Angelou nos permitió desambiguar términos y trabajar en pos de que la traducción abarcara la mayor cantidad de matices de sentido posibles.

En menor proporción, también hemos encontrado algunas metáforas fosilizadas, que a diferencia de las metáforas originales, deben traducirse por su equivalente en la lengua meta. Para ello, el traductor debe ser capaz de distinguir aquellas metáforas que han perdido su excepcionalidad y se han visto lexicalizadas hasta formar parte del inventario semántico de la lengua origen, para poder evaluar si existe un equivalente en la lengua meta o deberá realizar una explicación de la relación semántica.

## 2) LA AMBIGÜEDAD LÉXICA

### INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y SU USO EN LITERATURA

La ambigüedad ha sido analizada desde diferentes enfoques y ha sido definida como una característica universal del lenguaje, propia de todas las lenguas (Wales, 2001). La ausencia de la relación unívoca entre el signo y el significado produce inevitablemente ambigüedad. Este fenómeno puede tener carácter gramatical (estructuras que admiten más de una interpretación) o léxico (polisemia u homonimia).

La RAE define a la polisemia como la «pluralidad de significados de una expresión lingüística». Este fenómeno lingüístico se presenta cuando una misma palabra o signo lingüístico tiene varias acepciones y puede dar lugar a múltiples interpretaciones.

En los textos literarios, la elección de los medios lingüísticos por parte del autor puede resultar en ambigüedad léxica. El objetivo, según Wales (2001), es provocar diferentes interpretaciones. De esta forma, se invita al lector a la reflexión y a la toma de decisiones. Pilkington (1994) considera que la función de la ambigüedad y la indeterminación es la incorporación del lector y la transferencia de la responsabilidad del autor al lector. De este modo, el lector debe realizar un mayor esfuerzo cognitivo y mantener una actitud participativa durante la lectura. Stockwell (2002) señala que la buena literatura conlleva la idea de la reconstrucción de un contexto rico de significados múltiples y también hace hincapié en el papel del lector y su experiencia vivencial.

Por lo tanto, cuando haya múltiples interpretaciones posibles, debido a la pluralidad de significados que pueda tener un signo lingüístico, y no exista un término en la lengua meta que comparta los mismos significados que el término de la lengua origen, el traductor se encontrará ante un problema. La ambigüedad se plantea como un reto al traductor y lo obliga a tomar una decisión: suprimir la ambigüedad o preservarla.

Muchas veces, el contexto puede ayudar a desambiguar un término y, de ese modo, evitar que se produzca una pérdida en la traducción. Pero cuando la ambigüedad es parte integral, e incluso intencional, de un texto literario y no hay un signo en la lengua meta que pueda traspasar esa misma ambigüedad al texto meta, entonces el traductor deberá elegir solo una de las acepciones posibles o expandir utilizando más de un término en el texto meta, si el texto así lo permitiera. En los casos en que se pondera solo una de las acepciones, existe una pérdida de la riqueza semántica y de los matices existentes en el texto origen.

## LA AMBIGÜEDAD LÉXICA EN LOS POEMAS DE MAYA ANGELOU

En el poema *Remembering*, hay un juego polisémico entre las distintas acepciones del verbo «*lie*», que entran en juego con las palabras «*lies*» y «*lay*».

*«Soft grey ghosts crawl up my sleeve/ to peer into my eyes/ while I within deny their threats/ and answer them with lies.// Mushlike memories perform/ a ritual on my lips/ I lie in stolid hopelessness/ and they lay my soul in strips».*

Según el Oxford Dictionary, «*to lie*» significa:

- 1) «*to put your body flat on something, or to be in this position*» (tumbarse, estar tumbado o acostado),
- 2) «*to be in a place*» (situarse),
- 3) «*to be on a particular surface*» (estar),
- 4) «*to say or write something that you know is not true*» (mentir).

Las acepciones 2 y 3 pueden ser descartadas en el contexto de este poema. Pero tanto la acepción 1 como la 4 podrían ser posibles en el fragmento «*I lie in stolid hopelessness*». Puede estar haciendo referencia a mentir o a yacer sobre una superficie. Esta ambigüedad de significado no puede reproducirse en español, ya que no hay una palabra que combine ambas acepciones. Esta polisemia da lugar a que el lector de origen pueda relacionar «*lie*» no solo con la acción de mentir, sino de yacer, abriendo nuevas interpretaciones relacionadas a una evocación de una actitud pasiva del yo lírico frente a un encuentro sexual que no desea. El juego entre «*lie*» y «*lay*» en la siguiente línea, reforzaría este juego de palabras y esta ambigüedad intencional. La decisión de traducción priorizó la relación del verbo «*lie*» con la acción de «yacer» («me tumbando con imparable desesperanza»), para no perder esta posible interpretación. Asimismo, se tuvo en cuenta que la referencia a las mentiras ya aparecía en la anterior estrofa («y con mentiras respondo»).

Otra ambigüedad léxica presente en este poema, es la referida a «*lay my soul in strips*». Más allá de que la frase es una frase preposicional que funciona como un sintagma que debe traducirse como una unidad de significado, cabe destacar que «*to strip*» significa desnudar, con lo cual puede ser que la autora utilizara la palabra «*strips*» en lugar de «*pieces*» como un juego de palabras para evocar la acción de desvestir, que se relaciona con el campo semántico antes mencionado (de un encuentro sexual no deseado). Pero no hay forma de trasladar ese mismo juego al español y se opta por traducir la frase como «dejan mi alma en pedazos». En lugar de traducir «*strips*» como «tiras», se optó por «pedazos», ya que se trata de una metáfora congelada que resulta más natural en español.

En el poema *On Diverse Deviations*, también nos encontramos con algunos problemas de ambigüedad léxica: los términos «*chance*», «*in question*», «*rattle*» y «*rolls*».

*«When love is a shimmering curtain / Before a door of chance / That leads to a world in question / Wherein the macabrous dance/ Of bones that rattle in silence/ Of blinded eyes and rolls/ Of thick lips thin, denying/ A thousand powdered moles».*

«*Chance*» tiene varios significados que pueden aplicar a este poema. Según el Cambridge Dictionary, «*chance*» tiene los siguientes significados:

- 1) «*the possibility that something will happen*» (probabilidad, posibilidad),
- 2) «*the opportunity to do something*» (oportunidad),
- 3) «*the way something happens because of luck, or without being planned*» (azar, casualidad, destino).

Podríamos hablar de una «puerta de posibilidades», que sería una opción bastante neutral, dado que las posibilidades pueden ser buenas o malas. También se puede hablar de una «puerta de oportunidades», aunque esta opción tiene una connotación más positiva, que se desdice con la atmósfera del poema y la realidad macabra que esconde la puerta. Sin embargo, hubiera sido más natural que la autora del poema hubiera escrito «*chances*» en plural, si hubiera querido referirse a las acepciones 1 y 2. Al poner «*chance*» en singular, se favorece la acepción 3, que será la que se utilizará en la traducción. Según el Diccionario de la RAE, «destino» significa, entre otras cosas, un «encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal». Este término podría haber sido una buena opción, pero nos terminamos inclinando por «azar», por una razón de rima de la estrofa y porque tiene las siguientes acepciones:

- 1) «causa a la que se le atribuyen sucesos casuales o casos fortuitos»,
- 2) «lo ocurrido a causa de la suerte antes que a la destreza o el cálculo»,
- 3) «desgracia no prevista».

La «puerta de azar» lleva entonces a un destino incierto. Se deja abierto a interpretar que las posibilidades serán atribuibles a la suerte y que pueden ser buenas o malas. Asimismo, la acepción 3 se adecúa al clima de fatalidad del poema y de lo que la espera a Angelou detrás de esa puerta.

«*In question*» puede significar tanto «en cuestión» como «en debate, en discusión, en tela de juicio, cuestionable, dudoso». Dado que la frase no dice «the world in question» sino «a world in question», queda descartada la primera acepción y se opta por la segunda acepción.

«*Rattle*» tiene un significado relacionado a un movimiento pero también a un sonido que se produce cuando ciertos objetos se mueven. Según el Oxford Dictionary, «*rattle*» significa:

- 1) «(of a vehicle) to make a series of short loud sounds as it moves somewhere» (traquetear),
- 2) «to (cause to) make a series of short, sharp noises by knocking together or shaking» (hacer sonar o hacer vibrar),
- ~~3) «to upset and confuse (a person)» (desconcertar, confundir),~~
- 4) «a series of short, sharp noises» (golpeteo, tintineo, golpe metálico),
- 5) «a child's toy, or a wooden instrument, which makes a noise of this sort when shaken» (sonajero),
- 6) «the bony rings of a rattlesnake's tail» (cascabeleo).

La opción que se descarta por el contexto sería la 3, mientras que las demás se ajustan mejor a la imagen de la danza macabra que hace sonar a los huesos, dado que están más relacionadas al sonido y, en particular, a un sonido que se produce a partir de un movimiento (en la acepción 1, del movimiento de un vehículo, como puede ser un tren o un auto desvencijado; en la acepción 2, de golpear un elemento contra otro o sacudirlo; en la acepción 4, de golpear entre sí elementos metálicos; en la acepción 5, de sacudir un sonajero; en la acepción 6, de que una serpiente cascabel agite su cola). En principio, necesitamos para la traducción una opción que sea un verbo que coloque con huesos y los sonidos que pueden hacer al moverse o sacudirse. La primera acepción, «traquetear», la descartamos, dado que tiene una colocación más frecuente con el sonido de trenes, autos, carros o ventanas. La segunda acepción, permite la traducción «huesos que suenan/castañean en silencio». La opción de «castañear» no nos parece que se ajuste bien a la atmósfera sombría del poema, por su connotación más positiva, mientras que «sonar» solo hace referencia al sonido pero no al movimiento que lo origina. La acepción 4 también fue descartada, dado que se relaciona más con el sonido que realizan los objetos metálicos al golpearse entre sí (como el sonido de una campanilla). La acepción 5 solo permite una reformulación («huesos como sonajeros silenciosos») que creemos se aleja demasiado del original. La acepción 6 permite la traducción «huesos que cascabelean en silencio», aunque también creemos que el sonido de un cascabel no es tan asimilable al sonido que realizan los huesos. Una opción que sí coloca con el sonido de los huesos, en español, es el verbo «tronar» («tronarse los huesos») o los verbos «crujir» y «chasquear» (el «crujido o chasquido de las articulaciones», «chasquear los dedos»). Por lo tanto, podríamos optar por traducir «*bones that rattle in silence*» como «huesos que truenan/crujen en silencio». Sin embargo, estos verbos dan más cuenta del sonido que del movimiento que los origina, y consideramos que en el poema se quiere enfatizar la relación de «*rattle*» con «*dance*». Es por ello que la decisión de traducción fue priorizar el movimiento, antes que el sonido, para generar una relación con «el macabro danzar». De este modo, la propuesta de traducción fue «huesos que se sacuden en silencio».

En el caso de «*rolls*», el término cuenta con múltiples significados en inglés, lo cual genera una gran ambigüedad. Según el Oxford Dictionary, «*rolls*» significa:

- ~~1) «something that has been turned around itself into a round shape like a tube» (rollo de papel higiénico),~~
- ~~2) «a small loaf of bread for one person» (panecillo, bollo),~~
- ~~3) «ball of yarn» (ovillo, madeja),~~

- 4) «*a ship's action of rocking from side to side*» (balanceo),
- 5) ~~«*a long low sound*» (retumbo, fragor de un trueno),~~
- 6) ~~«*a series of quick beats (on a drum)*» (redoble),~~
- 7) «*a thick mass of flesh*» (*folds of body fat*, rollos).

Otras definiciones incluyen:

- 8) «*movement of ocean*» (vaivén),
- 9) ~~«*tipping movement plane*» (inclinación),~~
- 10) «*move with undulations*» (menearse, contonearse).

Teniendo en cuenta el contexto semántico inmediato, podríamos descartar algunas opciones (1, 2, 3, 5, 6 y 9), dado que «*rolls*» estaría cualificando a los labios gruesos («*rolls/ Of thick lips*»). En este sentido, la idea de relacionar a los labios con «*folds of body fat*» (por ejemplo, optando por traducirlo por «pliegues/ De gruesos labios delgados») resulta totalmente coherente en el contexto del poema, en especial si consideramos la frase siguiente («*denying / A thousand powdered moles*»); dado que los pliegues esconderían y disimularían los lunares empolvados. Pero también podría considerarse una relación con la danza que priorice las acepciones que denotan movimiento: el «contoneo, vaivén, balanceo» de los labios. Dado que no hay palabra en español que combine las dos acepciones que son coherentes en este contexto, hubo que priorizar una por encima de la otra y, por ende, se produce una pérdida de matiz semántico.

En el análisis del poema *On Diverse Deviations*, también nos encontramos con un término que presenta una cierta ambigüedad léxica: «*beguile*».

«*When this draped curtain meant to beguile her is at last removed, the door to love is no longer "of chance." While the curtain originally appears to create an illusionary world of wonder, the macabre and dreadful imagery it hides (...) increases the presence of the sinister intents*».

Según el Cambridge Dictionary, «*beguile*» tiene las siguientes acepciones:

- 1) «*to persuade, attract, or interest someone, in order to deceive them*» (engañar, engatusar),
- 2) «*to attract or interest someone*» (seducir, cautivar).

Dado que el término «hechizar» tiene una acepción intermedia entre el engaño y la acción de seducir o cautivar, se utilizó esta opción para la traducción («Cuando finalmente se corre esta cortina que pretende hechizarla»).

En el diccionario online Lexico, encontramos las siguientes definiciones de «hechizar»:

- 1) «Ejercer sobre alguien una acción para dominar su voluntad o modificar los acontecimientos, especialmente si resulta dañina o maléfica sobre esa persona o sobre su destino»,
- 2) «Ejercer sobre alguien una influencia y un atractivo irresistible y extraordinario».

En el poema *How I Can Lie to You*, existe también un problema de ambigüedad léxica en el término «*lightness*».

«*now thread my voice / with lies / of lightness / force within / my mirror eyes / the cold disguise / of sad and wise / decisions*».

Según el Oxford Dictionary, «*lightness*» tiene las siguientes acepciones:

- 1) «*the quality of being pale in colour*» (*the lightness of her eyes* - claridad),
- 2) «*the quality of being full of light*» (luminosidad, claridad),
- 3) «*the quality of being easy to lift or move; the fact of not weighing very much or of weighing less than usual*» (liviandad, ligereza, levedad),
- 4) «*the quality of not being great in amount, degree*» (*the lightness of the traffic* – liviano, fluido),
- 5) «*the quality of being delicate in appearance rather than large and solid*» (*the lightness of the structure* - liviandad),
- 6) «*the quality of being gentle and without weight; the fact of not using much force*» (*the lightness/gentleness of her touch* – suavidad, delizadeza),
- 7) «*the quality of not being severe*» (*the lightness of the punishment* – benevolencia, levedad),
- 8) «*the quality of being cheerful or fun rather than serious*» (desenfado, alegría).
- 9) «*the feeling of being cheerful and free from worry*» (*lightness of heart*).

Las acepciones que más se ajustan al poema son las siguientes: 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9. Las acepciones 1 y 2, ligadas a la luminosidad y la claridad, se descartan dado que la interpretación de «*lightness*» como «*brightness*» tendría una connotación más positiva y cálida que la que se percibe en el poema. La idea de un «frío disfraz / de tristes y sabias / decisiones» crea una atmósfera más sombría y lúgubre, de frialdad y pesadumbre. Mediante la metáfora del «frío disfraz», Angelou expresa la necesidad de mantenerse impasible para que sus ojos no revelen la verdad (las mentiras que emplea para enmascarar sus tristes pero sabias decisiones). Una posible interpretación metafórica de este poema es que el yo poético (vehículo) es una trabajadora sexual (tenor), que simula afabilidad, dulzura, entusiasmo, vivacidad, placer, ante sus clientes. Esta interpretación se condice con la idea de «*lies / of lightness*» como mentiras de liviandad, de poco peso, de benevolencia o levedad o «*white lies*» (acepciones 3 y 7), también con la idea de una actitud desenfadada y una alegría impostada que en realidad ocultan una amarga e infeliz realidad (acepción 8 y 9), y con la idea de una caricia suave insincera que forma parte de la transacción sexual (acepción 6). Esta interpretación también puede relacionarse con la vida de Angelou, quien decidió prostituirse durante un tiempo, luego de dar a luz a su hijo (a los 16 años de edad), para poder mantenerlo.

A continuación, veremos qué opciones tenemos en español para tratar de transmitir la mayor cantidad de matices semánticos del término «*lightness*». Mientras que las palabras «suavidad, delicadeza» (acepción 6), «benevolencia» (acepción 7) y «desenfado, alegría» (acepción 8 y 9) comparten solo una acepción con «*lightness*», las palabras «levedad», «liviandad» y «ligereza» comparten varias. Las acepciones de estas 3 palabras, según la RAE, el Collins Dictionary y el diccionario online Lexico, son las siguientes:

Levedad:

- 1) [de leve] «cualidad de lo que pesa poco».
- 2) [de leve] «de poca importancia, que es poco importante o grave» (castigo, sanción, herida), «benevolencia».
- 3) [de leve] «sutil, que ejerce poca presión o tiene poca intensidad» (suavidad, delicadeza o sutilidad, por ejemplo, de una caricia).
- 4) «inconstancia de ánimo» (tendencia a cambiar, relativo a los pensamientos de una persona).

Liviandad:

- 1) [de liviano] «cualidad de lo que pesa poco».
- 2) ~~«frivolidad» (de una acción, calidad de superficial, poco serio, de poca importancia);~~
- 3) [de liviano] «inconstancia de ánimo» (tendencia a cambiar, relativo a los pensamientos de una persona),
- 4) [de liviano] «lascivamente» (de moral relajada en lo que se refiere al sexo),
- 5) ~~[de liviano] «que supone poco esfuerzo o poca molestia».~~

Ligereza:

- 1) «cualidad de lo que pesa poco».
- 2) ~~«rapidez o prontitud»;~~
- 3) ~~«agilidad»;~~
- 4) ~~«falta de reflexión o sensatez» (actuar, hablar o juzgar algo con ligereza, es sinónimo de irreflexión, hecho o dicho irreflexivo o poco meditado).~~
- 5) «ligereza de espíritu» (light-heartedness)

Las acepciones que no coinciden con las de «*lightness*» aparecen tachadas, las que sí coinciden aparecen subrayadas, y el resto son las que no coinciden pero aplicarían al poema (pero que agregarían un sentido extra a la traducción, por lo cual podría considerarse una sobretraducción en algún sentido). En el caso de «ligereza», hay una coincidencia de 2 acepciones (que coinciden con la acepción 3 y 9 de «*lightness*»), mientras que las otras acepciones no se comparten ni aplican (por ejemplo, la acción de mentir por parte del yo poético no es tomada con ligereza ni es una actitud irreflexible, al contrario, es una acción premeditada). En el caso de «liviandad», tenemos una sola coincidencia de significado (que coincide con la acepción 3 de «*lightness*»), 2 acepciones que no se comparten ni aplican (dado que la acción de mentir, en este poema, no es una acción frívola o que suponga poco esfuerzo) y 2 acepciones que no se comparten con «*lightness*», que aplicarían al poema. En el caso de «levedad», hay una coincidencia de 3 acepciones

(que coinciden con la acepción 3, 6 y 7 de «*lightness*») y 1 acepción que se comparte con «*lightness*», que aplicaría al poema. En base a este análisis, se optó por traducir «*lightness*» por «levedad», dado que mantiene la mayor cantidad de matices del original.

En el poema *Song for the Old Ones*, encontramos otros casos de ambigüedad léxica que presentan un desafío al traductor: los términos «*plank*», y «*stock*».

«*My Fathers sit on benches/ their flesh counts every plank/ the slats leave dents of darkness/ deep in their withered flanks*».

Según el Cambridge Dictionary, «*plank*» significa:

- 1) «*a long, narrow, flat piece of wood or similar material*» (tablón, tabla),
- 2) «*an important principle on which the activities of a group, especially a political group, are based*» (pilar, fundamento).

Considerando el contexto inmediato en que se encuadra esta palabra, se puede asociar rápidamente «*plank*» a los tablones que conforman un banco de madera. La traducción más obvia podría ser utilizar el término tablón o tabla. Sin embargo, la segunda acepción del término también puede ser posible en el contexto del poema. Angelou podría estar haciendo alusión a los valores o principios morales que conforman los pilares de aquellos ancestros que sobrevivieron a la esclavitud y mantuvieron a la raza de Angelou con vida. Es por eso que se optó por traducir «*plank*» como madera, haciendo alusión al material del los tablones que conforman el banco y, asimismo, a la frase idiomática «está hecho de buena madera» o «¿de qué madera estás hecho?», que permite mantener el matiz polisémico del texto origen.

«*There in those pleated faces/ I see the auction block/ the chains and slavery's coffles/ the whip and lash and stock*».

Según el Cambridge Dictionary, «*stock*» tiene los siguientes significados:

- 1) ~~«*the total amount of goods or the amount of a particular type of goods available in a shop*» (existencias),~~
- 2) ~~«*a supply of something*» (reserva, provisión),~~
- 3) ~~«*the value of a company, or a share in its value*» (valores, títulos),~~
- 4) ~~«*money lent to the government or to a business company at a fixed interest*» (acciones, valores),~~
- 5) «*farm animals*» (ganado),
- 6) «*liquid obtained by boiling meat, bones etc and used for making soup etc*» (caldo),
- 7) «*the support or handle of whip, rifle, etc*» (culata, mango),
- 8) [*the stocks*] «*a wooden frame that was fixed around someone's feet, hands, and sometimes head, so that they were forced to sit or stand for a long time in public as a punishment*» (cepo).

Las acepciones 1), 2), 3) y 4) pueden descartarse inmediatamente al considerar el contexto. Las opciones 5) y 6) podrían ser posibles, una en relación a la jerarquía que tenía un esclavo a los ojos de sus propietarios, similar a la del ganado, y la otra en relación a un plato que los esclavos comían habitualmente. Sin embargo, visto que en la misma frase se menciona el látigo («*whip*») y los azotes («*lash*»), las acepciones más acordes serían la 7) y la 8). Dado que el látigo ya se menciona, se optó por traducir «*stock*» como «cepo» (acepción 8), otro instrumento que se utilizaba habitualmente para torturar a los esclavos. En el Diccionario de la RAE, la acepción de «cepo» que coincide con la número 8) es: «instrumento hecho de dos maderos gruesos, que unidos forman en el medio unos agujeros redondos, en los cuales se aseguraba la garganta o la pierna del reo, juntando los maderos».

En el poema *My Arkansas*, el problema de la polisemia léxica aparece en los siguientes ejemplos: «*brooding*», «*pend*», «*sullen*» y «*comfort*».

«*There is a deep brooding/ in Arkansas./ Old crimes like moss pend/ from poplar trees./ The sullen earth/ is much too/ red for comfort*».

Según el Cambridge Dictionary, «*brooding*» tiene los siguientes significados:

- 1) «*making you feel uncomfortable or worried, as if something bad is going to happen*» (amenazante, perturbador, inquietante, siniestro),
- 2) «*feeling sad, worried, or angry for a long time*» (melancólico, pensativo, cabizbajo).

Según el Collins Dictionary, «*brooding*» se utiliza para:

- 3) «*describe an atmosphere or feeling that makes you feel anxious or slightly afraid*» (inquietante, depresivo, melancólico pesimista, sombrío).

According to the Oxford Dictionary, «*brood*» tiene su origen en una palabra proveniente del *Old English* («*brōd*»), de origen germánico. El verbo se utilizaba originalmente, a fines del siglo XVI, con un objeto directo, por ejemplo: «*to nurse (feelings) in the mind*».

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones acerca de los matices implícitos en la palabra «*brooding*» y el contexto inmediato del poema, que describe los sangrientos crímenes raciales que tuvieron lugar en el sur de los Estados Unidos, nos pareció que la noción de «una profunda pesadumbre» conserva la idea de un sentimiento perturbador, sombrío y depresivo que se ha estado incubando por mucho tiempo y que aflige a Arkansas.

Según el diccionario de la RAE, «pesadumbre» se define como:

- 1) Molestia, desazón, padecimiento físico o moral.

Algunos sinónimos de pesadumbre son: desazón, desasosiego, pesar, angustia, intranquilidad, molestia, resquemor (sentimiento de amargura o rencor que causa alguna cosa).

El segundo término que presenta un problema de ambigüedad léxica es «*pend*». Este término se utiliza en el marco de un símil («*Old crimes like moss pend/ from poplar trees*»), en el que el tenor son los viejos crímenes sangrientos que siguen apesadumbrando a Arkansas y el vehículo, el musgo que cuelga de los álamos. El término «*pend*» tiene dos acepciones que se adecúan al contexto de este poema. La primera («quedar pendiente») nos remite a la idea de que esos crímenes constituyen un asunto pendiente, una realidad que debe reconocerse para poder empezar a sanar como sociedad. Según el Collins Dictionary, «*pend*» significa «*to await judgment or decision*». La segunda acepción, según el Oxford Dictionary, proviene de la palabra *pendre* del francés, y significa «*to hang, be suspended*». Considerando que Angelou describe una atmósfera cargada de imágenes que aluden a la historia de violencia racial del sur de los Estados Unidos, el uso del término «*pend*» no parece ser casual, ya que nos lleva a la imagen de un linchamiento. Es por eso que, en la traducción optamos por el verbo «*pend*», con el fin de que esta asociación que la autora busca provocar en la mente del lector no se pierda en la traducción. Según el diccionario de la RAE, «*pend*» significa «(dicho de una cosa) estar colgada, suspendida o inclinada» y «(dicho de un pleito) estar por resolverse o terminarse».

El tercer término que analizaremos es «*sullen*». Según el Oxford Dictionary y el Collins Dictionary, tiene las siguientes acepciones:

- 1) «*bad-tempered and sulky; gloomy*» (malhumorado, triste, deprimido, lúgubre, pesimista, resentido),
- 2) «*angry and unwilling to smile or be pleasant to people*» (hosco, huraño),
- 3) «*(of the sky) full of dark clouds*» (gris, deprimente, sombrío, plomizo, encapotado, apagado).

En su primera acepción, «*sullen*» se utiliza para describir el humor o la personalidad de una persona y hace referencia a una actitud malhumorada, deprimida, pesimista y resentida. La idea de una tierra deprimente, lúgubre o resentida, en el sentido de albergar resentimientos pasados o que ha recibido un daño o deterioro cuyos efectos durarán un tiempo, se condice perfectamente con el mensaje del poema. No podríamos hablar de una tierra malhumorada, triste, pesimista u hosca, dado que estos adjetivos no colocan bien con un objeto inerte. La tercera acepción comparte la idea de deprimente y sombrío con la primera, y también ofrece algunas opciones que se relacionan con el color (gris y plomizo). Sin embargo, dado que el enfoque del verso está en equiparar a la tierra con el color rojo (que es una metáfora pura para la sangre que tiñó la tierra de Arkansas con esos «viejos crímenes»), se priorizó no tanto el color, sino el sentimiento de pesadumbre. Por lo tanto, se podría traducir «*sullen earth*» como «tierra lúgubre, sombría, deprimente», perdiendo el significado de resentida como dañada, o bien como «tierra resentida», perdiendo un poco la idea de tristeza pero haciendo referencia a las heridas que dejaron esos «viejos crímenes» y cómo influyen en el clima actual de «profunda pesadumbre» y resentimiento. Sin embargo, nos pareció que existe otra

opción que puede mantener la idea de tristeza y resentimiento: el término «mustio». Según el Diccionario de la RAE, significa «triste, abatido, melancólico». Se dice entonces de una persona que está deprimida o baja de moral, y se utiliza también para referirse a algo que está marchito, dicese de las plantas o del pasto. La idea de una tierra marchita, donde no hay pasto, se condice con la idea de una tierra lúgubre, sombría, grisácea y resentida, en el sentido de deteriorada. Es por ello que se optó por traducir la frase como «la tierra mustia».

El término «*comfort*», como mencionamos anteriormente en nuestro análisis de las metáforas del poema *My Arkansas*, también presenta un desafío desde el punto de vista de la ambigüedad léxica. Según el Cambridge Dictionary, «*comfort*» tiene dos acepciones que pueden adecuarse al contexto de este poema:

- 1) «*a nice feeling of being relaxed and without pain*» (comodidad),
- 2) «*to make someone feel better when they are sad*» (consolar, dar consuelo).

En español, tenemos las palabras «comodidad» y «consuelo» respectivamente para referir a cada una de estas acepciones, pero existe otra palabra que conjuga ambas: «comfortable». Según el diccionario de la RAE, «comfortable» significa tanto «que produce comodidad» como «que conforta, anima o consuela». Es por ello que optamos por traducir «*The sullen earth/ is much too/ red for comfort*» como «La tierra mustia/ es demasiado/ roja para ser comfortable».

En el poema *Equality*, además del problema de ambigüedad léxica que analizamos previamente junto a las metáforas del poema respecto de la palabra «*own*», nos encontramos ante otro problema de ambigüedad léxica con la frase que aparece al final de su primera estrofa: «*marking time*».

Según el Cambridge Dictionary, «*marking time*» tiene dos acepciones que pueden adecuarse al contexto de este poema:

- 1) «*to do little while waiting for something that is going to happen*» (hacer tiempo, contar los minutos, contar las horas, esperar, esperar con impaciencia, aguardar impaciente, mantenerse a la espera, estar alerta),
- 2) «*to march in one place without moving forward*» (marchar en el lugar).

En el Macmillan Dictionary, encontramos también las siguientes definiciones:

- 1) «*to do nothing, or to make no progress, because you are waiting for something to happen*» (hacer tiempo),
- 2) «*if soldiers mark time, they make movements with their arms and legs as if they were marching, but they stay in the same place*» (marchar en el lugar).

La frase también puede aludir a marcar un tempo (música), en relación al ritmo que marcan los militares cuando marchan en el lugar al unísono. A pesar de que la frase «contar los minutos» podría referir tanto a esperar con impaciencia como a marcar un tempo (como si se tratara de soldados que están alertas y listos para avanzar), se priorizó la primera acepción para dar lugar a la conservación de la rima y el ritmo de este poema, que es otra característica muy marcada. La importancia de la musicalidad en este poema se ve enfatizada por la repetición de la frase «*Equality, and I will be free*», que aparece seis veces a lo largo del poema, como si se tratara del estribillo de una canción que está siendo marcado por los tambores. Todas las estrofas, excepto las que interrumpen el poema con la anáfora «*Equality, and I will be free*», tienen un esquema de rima ABCB y el ritmo que se logra mantener a lo largo del poema es siempre de 2 sílabas acentuadas por verso. En la traducción, se logró trasponer el esquema de rima, en lugar de ABCB, como AAAA, y se trató de mantener asimismo el ritmo, al no hacer versos tan largos. Es por ello que se optó por la traducción de «*marking time*» como «impaciente», en lugar de otras opciones como «espero impaciente/ con impaciencia» o «cuento las horas/los minutos».

La ambigüedad léxica es un recurso literario que Maya Angelou sabe explotar en sus poemas y que le permite provocar diferentes asociaciones en la mente del lector. En muchos contextos, la ambigüedad léxica puede presentar un problema para los traductores a la hora de desambiguar un término, pero en los textos poéticos, en particular, esta dificultad puede resultar aún mayor porque se trata de textos donde la carga implícita suele ser grande y el contexto inmediato, acotado. La labor del traductor debe ser minuciosa para lograr transmitir, siempre que sea posible, la mayor cantidad de matices semánticos del original.

### **3) LA RIMA**

#### **INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA LÍRICA**

La poesía lírica nace en Grecia en el siglo VII a.C. y debe su nombre a que en sus orígenes no era un género literario destinado a ser leído, sino a ser recitado o cantado ante un público por un individuo o por un coro, acompañado de algún instrumento de música, principalmente de la lira. Es por ello que, la poesía lírica se caracteriza por el uso de distintos recursos sonoros, para reforzar el significado del mensaje. La poesía permite evocar imágenes a través del uso de las palabras y sus sonidos, dado que las palabras mismas tienen sonidos, que pueden ayudar a intensificar esas imágenes. La rima es solo uno de los recursos que le permiten al autor explotar el potencial del sonido en sus poemas.

La rima es uno de los elementos más llamativos del ritmo de un poema. Puede definirse como la repetición de una serie de fonemas o sonidos al final de dos o más versos tomados a partir de la última sílaba tónica. Existen dos tipos de rima: consonante o asonante. La rima consonante se caracteriza por la rima de los sonidos tanto consonánticos como vocálicos de la última sílaba del verso (luna, cuna), mientras que, en la rima asonante, solo riman los sonidos vocálicos (sombrero, viento).

La rima permite contribuir a la eufonía de un poema, que se define como la sonoridad agradable que resulta de la combinación adecuada de los sonidos de las palabras o de las frases. De esta forma, la rima no solo sirve para dar un sentido de unidad al poema, sino que permite estimular la apreciación intelectual de la obra y es un valioso recurso mnemotécnico.

#### **LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA DE MAYA ANGELOU**

La poesía de Maya Angelou se caracteriza por su musicalidad. La autora solía recitar sus poemas y recibió tres premios Grammy por sus álbumes de poesía hablada. En 1993, recitó su poema *On the Pulse of Morning* en la inauguración del presidente Bill Clinton, convirtiéndose en la primera poeta en recitar su trabajo en una inauguración presidencial desde Robert Frost. Angelou también tuvo una exitosa carrera como cantante de blues y compositora. Asimismo, solía asistir a misa. En las iglesias afroamericanas del sur de los Estados Unidos es usual que los versículos de la biblia se lean de manera casi musical y que se entonen canciones. Todas estas facetas de la vida de Maya Angelou están atravesadas por un elemento común: la música. No resulta sorprendente entonces que el sonido, la cadencia y la rima sean características importantes en sus poemas.

Por lo tanto, a la hora de traducir sus poemas, se debe hacer un esfuerzo por evitar que pierdan la musicalidad que los caracteriza. Sin embargo, la traducción exacta de la rima es imposible, dado que, cualquier poesía, traducida a otro idioma, irrevocablemente pierde la rima original que el autor le haya dado a las palabras en el idioma de origen. Siempre habrá una pérdida en este sentido. Pero ello no implica que

no se puedan tratar de imitar los recursos que utiliza la autora en el original, para que la traducción pueda dar cuenta también de este aspecto formal y estético.

### LA RIMA EN LOS POEMAS DE MAYA ANGELOU

En el poema *Remembering*, las dos estrofas de 4 versos que componen el poema repiten un esquema de rima (ABCB).

Soft grey ghosts crawl up my sleeve		A
to peer into my <b>eyes</b>	/ˈaɪz/	B
while I within deny their threats		C
and answer them with <b>lies</b> .	/ˈaɪz/	B
Mushlike memories perform		A
a ritual on my <b>lips</b>	/lɪps/	B
I lie in stolid hopelessness		C
and they lay my soul in <b>strips</b> .	/stɪps/	B

En ambas estrofas, los versos 2 y 4 generan una rima consonante, mediante la repetición del sonido /ˈaɪz/ en la primera estrofa y del sonido /lɪps/ en la segunda. Los versos 1 y 3 no riman entre sí. En la traducción, no se logró trasponer exacto el esquema de rima, pero sí se logró mantener la rima de la segunda y cuarta línea, como rima asonante.

Fantasmas de suave gris suben reptando por mi <b>m<u>a</u>nga</b>	/mˈaŋga/	A
para mirarme a los <b>o<u>j</u>os</b>	/ˈoxos/	B
mientras por dentro rechazo sus <b>amen<u>a</u>zas</b>	/ˌamenˈasas/	A
y con mentiras <b>res<u>p</u>ondo</b> .	/rɛspˈondo/	B
Recuerdos cual suave pulpa llevan a <b>c<u>a</u>bo</b>	/kˈaβo/	A
un ritual en mis <b>lab<u>i</u>os</b>	/lˈaβjos/	A
me tiendo con impasible desesperanza		B
y ellos dejan mi alma en <b>ped<u>a</u>zos</b> .	/peðˈasos/	A

En la cuarta línea de la primera estrofa, se optó por traducir «*and answer them with lies*» como «y con mentiras respondo», en lugar de la opción más calcada del inglés «y les respondo con mentiras», para favorecer la rima con la segunda línea. En la primera estrofa se logra una rima asonante, en la que riman los sonidos vocálicos (/o/). Asimismo, se produce una rima asonante entre la primera y la tercera línea de la primera estrofa, mediante la repetición de los sonidos /a/ luego de la última sílaba tónica, aunque esta

rima no esté en el original. Es por eso que el esquema de rima ABCB se traslada como ABAB. En la cuarta línea de la segunda estrofa, sucedió lo mismo, se tradujo «*and they lay my soul in strips*» como «y ellos dejan mi alma en pedazos» (en lugar de «tiras»), para favorecer la rima con la segunda línea. En esta segunda estrofa se logra también una rima asonante, no consonante, por la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y el sonido /o/ en la última sílaba de las palabras «labios» y «pedazos». También se produce una rima asonante con la última palabra de la primera línea de la segunda estrofa («cabo»), es por eso que el esquema de rima se traduce como AABA y no como ABCB. Sin embargo, lo que sí se logró es mantener las rimas entre la segunda y cuarta línea de cada estrofa.

El poema *On Diverse Deviations* se estructura en una única estrofa de verso libre, pero existen igualmente algunas rimas y también aliteración de sonidos entre versos.

When love is a shimmering curtain		A
Before a door of <b>chance</b>	/ʃɑ:ns/	B
That leads to a world in question		C
Wherein the macabrous <b>dance</b>	/dɑ:ns/	B
Of <b>bones</b> that rattle in silence	/b'əʊnz/	D
Of blinded eyes and <b>rolls</b>	/r'əʊlz/	E
Of thick lips thin, denying		F
A thousand powdered <b>moles</b> ,	/m'əʊlz/	E
Where touch to touch is feel		G
And life a weary <b>whore</b>	/h'ɔ:/	H
I would be carried off, not gently		I
To a <b>shore</b> ,	/ʃɔ:/	H
Where love is the scream of anguish		J
And no curtain drapes the <b>door</b> .	/d'ɔ:/	H

Podemos ver que entre la segunda y cuarta línea hay una rima consonante (/ɑ:ns/), así como entre la sexta y octava línea (/əʊlz/). Asimismo, en la quinta línea, podemos encontrar un juego de aliteración en medio del verso, con la rima de los versos 6 y 8, con la palabra «bones». Por último, entre la décima, décimosegunda y la décimocuarta líneas, hay también una rima consonante (/ɔ:/).

Cuando el amor es una cortina resplandeciente		A
Ante una puerta de <b>azar</b>	/as'ɑr/	B
Que lleva a un mundo dudoso		C
En donde el macabro <b>danzar</b>	/dans'ɑr/	B
De huesos que se sacuden en silencio		D

De ojos <b>cegados</b> y pliegues	/sey'aðos/	E
De gruesos labios <b>delgados</b> , <b>negando</b>	/delɣ'aðos/ /ney'ando/	F
Mil lunares <b>empolvados</b> ,	/,empolβ'aðos/	F
Donde tocar por tocar es sentir		G
Y la vida, una puta <b>cansada</b>	/kans'aða/	H
Me <b>dejaba</b> llevar, sin delicadeza	/dex'aβa/	I
A una <b>orilla</b> ,	/or'illa/	J
Donde el amor es el grito de angustia		K
Y sobre la puerta no hay <b>cortina</b> .	/kort'ina/	J

En la traducción, pudimos mantener la rima consonante entre la segunda y cuarta línea, mediante la terminación en el sonido /'ar/ de las palabras «azar» y «danzar». La rima entre la sexta y octava línea del original, se tradujo en una rima asonante entre la séptima y octava línea, mediante las palabras «negando» y «empolvados», mediante la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y la repetición del sonido /o/ en la última sílaba de la palabra. La aliteración que aparecía en el quinto verso del original, se traslada al sexto y séptimo verso con las palabras «cegados» y «delgados». Se produce también una aliteración entre las palabras «cansada» y «dejaba» de la décima y décimoprimer línea (que podría relacionarse con la relación de la palabra «*whore*» /ɔ:/ con la palabra «*off*» /ɒ/ en la siguiente línea, que aunque no se pronuncien con el mismo sonido vocálico, son variantes alofónicas de la vocal o). La última rima consonante del original (entre los versos 10, 12 y 14), se traslada en una rima asonante entre las líneas 12 y 14, mediante la repetición del sonido /i/ en la última sílaba tónica y la repetición del sonido /a/ en la última sílaba de las palabras «orilla» y «cortina».

El poema *How I Can Lie to You* se estructura en una única estrofa de verso libre, pero existen igualmente algunas rimas y también aliteración de sonidos entre versos.

now thread my voice		A
with <b>lies</b>	/l'aɪz/	B
of <b>lightness</b>	/l'aɪtnəs/	C
force within		D
my mirror <b>eyes</b>	/'aɪz/	E
the cold <b>disguise</b>	/dɪsg'aɪz/	E
of sad and <b>wise</b>	/w'aɪz/	E
decisions.		F

Entre las palabras «*lies*» y «*lightness*», de la segunda y tercera líneas, respectivamente, se produce un juego de aliteración mediante la repetición del sonido /l' ai/ al comienzo de ambas palabras. También se puede ver que entre los versos 4, 5 y 6 hay una rima consonante, que se logra a partir de la repetición del sonido /' aɪz/.

enhebra ahora mi voz		A
con <u>mentiras</u>	/ment'iras/	B
de <u>levedad</u>	/l,eβeð'ad/	C
impón dentro de		D
mis pupilas <u>espejadas</u>	/,espex'aðas/	E
el frío <u>disfraz</u>	/disfr'as/	E
de tristes y <u>sabias</u>	/s'aβjas/	E
decisiones.		F

La aliteración no pudo reproducirse en la traducción, solo podría decirse que se repite el sonido /e/ en la primera sílaba de la dos palabras y el sonido /a/ en la tercera y última sílaba («mentiras» y «levedad»). La rima consonante entre los versos 4, 5 y 6 se mantiene mediante una rima asonante, a través de la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica, y también colabora el hecho de que todas las palabras terminen con el sonido /as/. Para lograr esta rima, se tuvo que tomar la decisión de traducir «*my mirror eyes*» como «mis pupilas espejadas», en lugar de la traducción literal, «mis ojos espejados», cambiándose la imagen del ojo por una parte de él, la pupila. De este modo, se logró generar una rima con las siguientes dos líneas. Lo mismo ocurrió con la quinta línea, donde se optó por traducir «*the cold disguise*» como «el frío disfraz», en lugar de «el disfraz frío».

En el poema *The Mothering Blackness*, Angelou repite un esquema de rima en las tres estrofas de 5 versos que componen el poema (ABBCA).

She came home <u>running</u>	/r'ʌniŋ/	A
back to the mothering <u>blackness</u>	/bl'æknəs/	B
deep in the smothering <u>blackness</u>	/bl'æknəs/	B
white tears icicle gold plains of her <u>face</u>	/feɪs/	C
She came home <u>running</u>	/r'ʌniŋ/	A
She came down <u>creeping</u>	/kr'i:piŋ/	A
here to the black arms <u>waiting</u>	/w'eɪtiŋ/	B
now to the warm heart <u>waiting</u>	/w'eɪtiŋ/	B
rime of alien dreams befrosts her rich brown <u>face</u>	/feɪs/	C
She came down <u>creeping</u>	/kr'i:piŋ/	A

She came home <b>blameless</b>	/bl'eimləs/	A
black yet as Hagar's <b>daughter</b>	/d'ɔ:tə/	B
tall as was Sheba's <b>daughter</b>	/d'ɔ:tə/	B
threats of northern winds die on the desert's <b>face</b>	/feɪs/	C
She came home <b>blameless</b>	/bl'eimləs/	A

Mediante el uso de una anáfora que se repite en la primera y la última línea de cada estrofa, los versos 1 y 5 terminan con la misma palabra (*running/running, creeping/creeping, blameless/blameless*), generando una rima consonante. Mientras que la última palabra de la segunda y la tercera línea de cada estrofa también se repite, generando el mismo efecto (*blackness/blackness, waiting/waiting, daughter/daughter*). La cuarta línea no rima con las demás líneas dentro de la estrofa, pero todas ellas terminan con la palabra «*face*».

Asimismo, existe un esquema de rimas asonantes. En la primera estrofa, la segunda y la tercera línea presentan una rima asonante con la cuarta línea. Al final del verso 2 y 3, se repite la palabra *blackness* (/əs/) y, el verso 4, termina con la palabra *face* (/eɪs/), generando una rima asonante, ya que comparten el sonido /s/ al final, y los sonidos /e/ y /ə/ son variantes alofónicas. En la segunda estrofa, la segunda y la tercera línea presentan una rima con la primera y con la última línea (/ɪŋ/). En la última estrofa, la cuarta línea presenta una rima asonante con la primera y la última. Al final del verso 1 y 5, se repite la palabra *blameless* (/əs/) y, el verso 4, termina con la palabra *face* (/eɪs/), generando una rima asonante, ya que comparten el sonido /s/ al final, y los sonidos /e/ y /ə/ son variantes alofónicas.

Ella vino a casa <b>corriendo</b>	/k,orri'endo/	A
de vuelta a la maternal <b>negrura</b>	/neyr'ura/	B
en lo profundo de la sofocante <b>negrura</b>	/neyr'ura/	B
lágrimas blancas carámbanos <b>rostró</b> de doradas llanuras	/ʎan'uras/	C
Ella vino a casa <b>corriendo</b>	/k,orri'endo/	A

Ella se vino <b>arrastrando</b>	/,arrastr'ando/	A
aquí a los brazos negros <b>esperando</b>	/,esper'ando/	A
ahora al corazón cálido <b>esperando</b>	/,esper'ando/	A
rocío de sueños ajenos escarcha su <b>rostró</b> moreno intenso	/int'enso/	B
Ella se vino <b>arrastrando</b>	/,arrastr'ando/	A

Ella vino a casa <b>irrepreensible</b>	/,irreprens'ible/	A
negra aún como la hija de <b>Agar</b>	/aɣ'ar/	B
alta como era la hija de <b>Saba</b>	/s'aβa/	B
amenazas de vientos norte mueren frente al <b>rostró</b> del desierto	/desj'erto/	C
Ella vino a casa <b>irrepreensible</b>	/,irreprens'ible/	A

En la traducción del poema, sin perder de vista en primer lugar la fidelidad semántica, se pudo mantener la rima consonante de la primera y la última línea (corriendo/corriendo, arrastrando/arrastrando, irreprochable/irreprochable), y de la segunda y la tercera línea mediante la repetición de la última palabra del verso (negrura/negrura, esperando/esperando) o mediante una rima asonante (Agar/Saba), a través de la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica. Es por ello que, por ejemplo, se tomó la decisión de traducir «*the mothering blackness*» por «la maternal negrura», en lugar de la «negrura maternal», para que pudiera mantenerse la rima con «la sofocante negrura».

La rima asonante también presentó un verdadero desafío para su traducción, que pudo trasponerse en la primera y en la segunda estrofa, pero no así en la última (la rima asonante entre «*blameless*» y «*face*»), donde se priorizó la trasposición del contenido semántico antes que la reformulación de la rima. La palabra «rostro» se repite, pero no al final de cada cuarta línea, lo cual nos permitió mantener la rima asonante (negrura/ negrura/ llanuras) en la primera estrofa. Esto es así porque se tomó la decisión de traducir «*gold plains of her face*» por «rostro de doradas llanuras», en lugar de la versión literal («las llanuras doradas de su rostro»). Solo en la cuarta línea de la segunda estrofa y de la tercera se genera una rima asonante (intenso/ desierto), en relación a la repetición de «*face*» al final de la cuarta línea de cada estrofa en el original. En la segunda estrofa, se tomó la decisión de traducir «*creeping*» por «[se vino] arrastrando», dado que «[vino] arrastrándose» rompe la rima con la segunda y la tercera línea (arrastrando/esperando). También se decidió utilizar el gerundio «esperando» (y no la opción más natural: «que espera») para lograr esa rima. Sin embargo, se logra una rima consonante, por la repetición del sonido /'ando/, y no una rima asonante como en el original (el esquema de rima cambia y no se traslada como ABBCA, sino como AAABA).

En el poema *We Saw Beyond Our Seeming*, existe nuevamente un esquema de rima que se repite a lo largo del poema. El poema está conformado por 6 estrofas, y estas a su vez, por 2 versos. El esquema de rima es muy simple, en el cual los dos versos que componen cada estrofa riman entre sí (AA), mediante la repetición del mismo sonido al final de cada línea. Sin embargo, también se da un esquema de rima asonante a lo largo del poema, entre distintas estrofas. Si no tenemos en cuenta las rimas asonantes entre estrofas, el esquema de rima sería AA BB CC DD EE FF. Si tenemos en cuenta estas rimas asonantes entre estrofas, el esquema de rima sería AA BB AA AA AA BB.

We saw beyond our <u>seeming</u>	/s'i:mɪŋ/	A	A
These days of bloodied <u>screaming</u>	/skr'i:mɪŋ/	A	A
Of children dying <u>bloated</u>	/bl'əʊtɪd/	B	B
Out where the lilies <u>floated</u>	/fl'əʊtɪd/	B	B
Of men all noosed and <u>dangling</u>	/d'æŋɡlɪŋ/	C	A
Within the temples <u>strangling</u>	/str'æŋɡlɪŋ/	C	A

Our guilt grey fungus <u>growing</u>	/gr'əʊɪŋ/	D	A
We knew and lied our <u>knowing</u>	/n'əʊɪŋ/	D	A
Deafened and un <u>willi</u> ng	/ʌnw'ɪlɪŋ/	E	A
We aided in the <u>killi</u> ng	/k'ɪlɪŋ/	E	A
And now our souls lie <u>bro</u> ken	/br'əʊkən/	F	B
Dry tablets without <u>to</u> ken.	/t'əʊkən/	F	B

En la primera estrofa, tenemos una rima consonante con la repetición del sonido /'i:miŋ/. Y así sucede con cada estrofa con los siguientes sonidos, respectivamente: /'əʊtɪd/, /'æŋglɪŋ/, /'əʊɪŋ/, /'ɪlɪŋ/ y /'əʊkən/. Asimismo, existe un esquema de rimas asonantes entre las distintas estrofas. La primera, tercera, cuarta y quinta estrofas todas terminan con el sonido /ɪŋ/, mientras que la segunda y sexta estrofas tienen una rima asonante con la repetición del sonido /'əʊ/ en la sílaba tónica.

Vimos más allá de lo que mostr <u>amos</u>	/mostr'amos/	A
Estos días de gritos ensangrent <u>ados</u>	/,ensʌŋɡrent'aðos/	A
De niños que mueren abotag <u>ados</u>	/,aβotay'aðos/	A
Allí afuera donde los lirios <u>flota</u> n	/fl'otan/	B
De hombres ahorcados y colg <u>ados</u>	/kolɪ'y'aðos/	A
Dentro de los templos estrangul <u>ados</u>	/,estranɡul'aðos/	A
Hongos grises de nuestra culpa bro <u>ta</u> n	/br'otan/	B
Sabíamos y nuestro saber oculta <u>mos</u>	/,okult'amos/	A
Ensordecidos y reaci <u>os</u>	/rre'asjos/	A
En la masacre colabora <u>mos</u>	/k,olabɔr'amos/	A
Y ahora nuestras almas yacen <u>ro</u> tas	/r'otas/	B
Lápidas ajadas y anón <u>imas</u> .	/an'onimas/	B

En la traducción, se buscó mantener la rima, pero no se pudo mantener de forma exacta debido a que la importancia de trasponer el significado tuvo un mayor peso. Igualmente, se utilizó la compensación para generar otras rimas entre líneas de distintas estrofas. Es por eso que el esquema de rima resultante varía un

poco del original. Para ello tuvimos en cuenta el esquema de rima asonantes del original (AA BB AA AA AA BB), que se convirtió en un esquema de rimas asonantes AA AB AA BA AA BB.

En las primeras dos líneas de la primera estrofa, se optó por traducir «*beyond our seeming*» por «más allá de lo que mostramos», en lugar de otras versiones posibles como «más allá de lo que parece / de lo que dejamos ver / de la apariencia / de lo aparente». De esta manera, se mantiene la idea de que el «nosotros» lírico fue testigo de muchas atrocidades pero no lo muestra, no lo dice, y también se mantiene la rima asonante entre las palabras «mostramos» y «ensangrentados», mediante la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y el sonido /os/ en la última sílaba, una rima asonante que se repetirá a lo largo del poema. Esta rima asonante vuelve a aparecer en la primera línea de la segunda estrofa («abotagados»), en las 2 líneas de la tercera estrofa («colgados», «estrangulados»), en la segunda línea de la cuarta estrofa («ocultamos») y en las dos líneas de la quinta estrofa («reacios», «colaboramos»). Por ejemplo, para lograr esta rima, se optó por traducir «*We knew and lied our knowing*» por «Sabíamos y nuestro saber ocultamos», en lugar de otras opciones que sonarían más naturales como «Sabíamos pero fingimos no saber». Lo mismo ocurrió con la elección del término «reacios», en lugar de sinónimos como «reticentes» o «renuentes». También se dio vuelta la frase «*We aided in the killing*» y se tradujo como «En la masacre colaboramos», en lugar de «Colaboramos en la masacre», por la misma razón.

La rima asonante que se repite en la segunda línea de segunda estrofa («flotan»), la primera línea de la cuarta estrofa («brotan») y las dos líneas de la sexta estrofa («rotas», «anónimas») se logra a través de la repetición del sonido /o/ en la última sílaba tónica y el sonido /a/ en la última sílaba de cada palabra. Para lograr esta rima, se optó por traducir «*Out where the lilies floated*» como «Allí afuera donde los lirios flotan», en lugar de «Allí afuera donde flotan los lirios». También se tradujo «*Our guilt grey fungus growing*» como «Hongos grises de nuestra culpa brotan», en lugar de opciones como «Hongos grises brotan de nuestra culpa» o «De nuestra culpa brotan hongos grises», y «*without token*» se tradujo como «anónimas», en lugar de «sin nombre» o «sin identificación».

En este poema, también aparece otro tipo de rima que se conoce como rima inicial o aliteración, que es la repetición de un sonido en palabras vecinas o dentro de una misma frase, que usualmente es el sonido inicial de la palabra. En la primer línea del poema hay una repetición del sonido /s/ («*We saw beyond our seeming*»), que se trata de trasladar mediante la repetición del sonido /m/ a la traducción («Vimos más allá de lo que mostramos»). Este juego de sonidos se repite en la frase «*Our guilt grey fungus growing*», mediante la repetición del sonido /g/, que se traslada a la traducción como una aliteración del mismo sonido pero en menor medida («Hongos grises de nuestra culpa brotan»); en la frase «*We knew and lied our knowing*», mediante la repetición del sonido /n/, que se traslada como una aliteración de sonido /s/ («Sabíamos y nuestro saber ocultamos») y en «*Dry tablets without token*», donde se repite el sonido /t/, se logra trasladar a la traducción como una aliteración de la vocal /a/ al inicio de dos palabras vecinas («Lápidas ajadas y anónimas»).

El poema *My guilt* está estructurado en tres estrofas de cinco versos cada una. Se utiliza un esquema de rima simple, en el que cada segunda línea de cada estrofa rima con la cuarta y la quinta línea.

My guilt is "slavery's chains," too long	/l'ɒŋ/	A	A
the clang of iron falls down the years.	/j'ɪəz/	B	B
This brother's sold, this sister's gone,	/g'ɒn/	C	A
is bitter wax, lining my ears.	/'ɪəz/	B	B
My guilt made music with the tears.	/t'ɪəz/	B	B
My crime is "heroes, dead and gone,"	/g'ɒn/	A	
dead Vesey, Turner, Gabriel,	/g'eɪbrɪəl/	B	
dead Malcolm, Marcus, Martin King.		C	
They fought too hard, they loved too well.	/w'ɛl/	B	
My crime is I'm alive to tell.	/t'ɛl/	B	
My sin is "hanging from a tree,"		A	
I do not scream, it makes me proud.	/pr'aʊd/	B	
I take to dying like a man.		C	
I do it to impress the crowd.	/kr'aʊd/	B	
My sin lies in not screaming loud.	/l'aʊd/	B	

El esquema de rima del texto origen sería ABCBB, pero si consideramos las rimas asonantes, en la primera estrofa, el esquema de rima sería ABABB. En la primera estrofa, tenemos una rima consonante entre los versos 2, 4 y 5, mediante la repetición del sonido /'ɪəz/, y existe una rima asonante entre el primer y el tercer verso, mediante la repetición del sonido vocálico /ɒ/ en la última sílaba tónica de las palabras «long» y «gone». En la segunda estrofa, la rima entre los versos 4 y 5 es consonante, mediante la repetición del sonido /'ɛl/. Entre el verso 2 y el 4 y 5, se produce una rima asonante. El sonido /e/ en la sílaba tónica de /g'eɪbrɪəl/ es una variante alofónica de la vocal e, al igual que /ɛ/. También el sonido /'ɛl/ aparece en «Gabriel» como su variante alofónica /əl/, por tratarse de una vocal neutra inacentuada.

Mi culpa está en "las cadenas de la esclavitud", demasiado	/d,emasj'aðo/	A	A
tiempo se perpetuó el traqueteo del hierro.	/j'erro/	B	A
Una hermana desaparecida, un hermano vendido,	/bend'ido/	C	A
cera amarga que me recubre los oídos.	/o'idos/	C	A
Mi culpa hizo música del llanto.	/k'anto/	A	A

Mi crimen son los "héroes, muertos y desaparecidos"	/d,esap,areθ'iðos/	A	A
muerto Vesey, Turner, Malcolm.	/m'alkom/	B	B
muerto Gabriel, Martin King, Marcus.	/m'arkus/	C	B
Muy duro lucharon, demasiado bien amaron.	/am'aron/	B	B
Mi crimen es estar viva para contarlo.	/kont'arlo/	B	B
Mi pecado está "colgado de un árbol",	/'arβol/	A	A
no grito, eso me enorgullece.	/,enoryuA'ese/	B	B
Me dispongo a morir como un hombre.	/'ombre/	C	B
Para impresionar a la gente.	/x'ente/	B	B
Mi pecado es no haber gritado fuerte.	/fw'erte/	B	B

En la traducción, se logró mantener la rima entre los versos 2, 4 y 5 de manera asonante. En la primera estrofa, si consideramos que las palabras con las que finaliza cada verso terminan en una sílaba átona que tiene el sonido vocálico /o/, podemos considerar una rima asonante en todas las líneas del verso (AAAAA). Si consideramos la rima asonante desde la última sílaba tónica, la primera línea rimaría con la quinta (por la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y del sonido /o/ en la última sílaba de la palabra) y la tercera línea rimaría con la cuarta (por la repetición del sonido /i/ en la última sílaba tónica y del sonido /o/ en la última sílaba de la palabra), generando un esquema de rima ABCCA, distinto del esquema original. Sin embargo, en la segunda y tercera estrofas, sí logra reproducirse el esquema de rima ABCBB del original, aunque con una rima asonante, no consonante. En la segunda estrofa, en los versos 2, 4 y 5 se genera una rima asonante por la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y del sonido /o/ en la última sílaba de la palabra. En la tercera estrofa, en los versos 2, 4 y 5 se genera una rima asonante por la repetición del sonido /e/ en la última sílaba tónica y del sonido /e/, nuevamente, en la última sílaba de la palabra.

Algunas de las decisiones que tuvimos que tomar para lograr trasladar lo máximo posible la rima del original a la traducción fue invertir las frase «*This brother's sold, this sister's gone*» en la tercera línea de la primera estrofa y convertirla en «Una hermana desaparecida, un hermano vendido», o traducir «*tears*» como «llanto», en lugar de la traducción literal («lágrimas»), en la quinta línea de la primera estrofa, para lograr el sonido vocálico /o/ al final de estos versos. En la segunda estrofa, también decidimos disponer los nombres de las figuras históricas que Angelou menciona en otro orden (líneas 2 y 3) e invertir las frases de la línea 4, para favorecer su rima con la línea 5. Dado que la frase de la línea 5 era la más difícil de cambiar («*My crime is I'm alive to tell*» / «Mi crimen es estar viva para contarlo»), se priorizó que las líneas 2 y 4 rimaran con «contarlo». Para ello, se intercambiaron los nombres Gabriel y Malcolm, para que Malcolm quedara al final de la segunda línea, y se intercambiaron los nombres Marcus y Martin King, para que que Marcus quedara al final. En la línea 4, en lugar de traducir «*They fought too hard, they loved too well*» como «Lucharon muy duro/duramente, amaron demasiado bien», se tradujo como «Muy duro lucharon, demasiado bien amaron». De esta forma, se logró mantener la rima asonante de los versos 2, 4 y 5 de la segunda estrofa. En la tercera estrofa, también se tomaron decisiones de traducción relativas a mantener la

rima asonante de los versos 2, 4 y 5. En la segunda línea, se tradujo «*it makes me proud*» por «eso me enorgullece», en lugar de «eso me hace sentir orgulloso» o «eso me llena de orgullo», para lograr la rima con las líneas 4 y 5. La cuarta línea («*I do it to impress the crowd*») se tradujo como «Para impresionar a la gente», en lugar de «Lo hago para impresionar a la multitud» para mantener la rima asonante con el sonido /e/ tanto en la última sílaba tónica como en la siguiente sílaba átona. En la quinta línea, «*My sin lies in not screaming loud*» se tradujo como «Mi pecado es no haber gritado fuerte», en lugar de «Mi pecado radica en no haber gritado alto», por la misma razón. Se podría también haber traducido la segunda, cuarta y quinta líneas de la siguiente manera: «no grito, eso me llena de orgullo», «Para impresionar a la multitud lo hago» y «Mi pecado radica en no haber gritado alto», pero la rima asonante se daría entre la cuarta y la quinta líneas únicamente, mediante la repetición del sonido /a/ en la sílaba tónica y del sonido /o/ en la última sílaba átona, mientras que la rima con la segunda línea sería solamente con el sonido /o/ en la última sílaba átona.

El poema *Song for the Old Ones* está estructurado en siete estrofas, de cuatro versos cada una. El esquema de rima nuevamente se repite a lo largo de las estrofas (ABCB). La segunda línea rima con la cuarta línea de cada estrofa, mientras que la primera y la tercera línea no riman entre sí, aunque hay algunas rimas asonantes o aliteración de sonidos en algunas de las estrofas.

My Fathers sit on benches	/b'entʃɪz/	A
their flesh counts every plank	/pl'aŋk/	B
the slats leave dents of darkness	/d'ɑ:kənəs/	C
deep in their withered flanks.	/fl'aŋks/	B
They nod like broken candles	/k'ændlɪz/	A
all waxed and burnt profound	/prəf'aʊnd/	B
they say "It's understanding	/,ʌndəst'ændɪŋ/	C
that makes the world go round."	/r'aʊnd/	B
There in those pleated faces	/f'eɪsɪz/	A
I see the auction block	/bl'ɒk/	B
the chains and slavery's coffles	/k'ɒfəlz/	C
the whip and lash and stock.	/st'ɒk/	B
My Fathers speak in voices		A
that shred my fact and sound	/s'aʊnd/	B
they say "It's our submission		C
that makes the world go round."	/r'aʊnd/	B

They used the finest cunning	/k'ʌnɪŋ/	A
their naked wits and wiles	/w'aɪlz/	B
the lowly Uncle Tommɪŋ	/t'ɒmɪŋ/	C
and Aunt Jemimas' smiles.	/sm'aɪlz/	B
They've laughed to shield their crying	/kr'aɪŋ/	A
then shuffled through their dreams	/dr'i:mz/	B
and stepped 'n' fetched a country	/k'ʌntɪi/	C
to write the blues with screams.	/skr'i:mz/	B
I understand their meaning		A
it could and did derive	/dɪr'aɪv/	B
from living on the edge of death		C
They kept my race alive.	/əl'aɪv/	B

En la primera estrofa, se da una rima consonante entre la segunda y cuarta línea, mediante la repetición del sonido /'aŋk/. Lo mismo ocurre en todas las demás estrofas entre el verso 2 y 4, con los siguientes sonidos, respectivamente: /'aʊnd/, /'ɒk/, /'aʊnd/, /'aɪlz/, /'i:mz/ y /'aɪv/. También existen algunas rimas asonantes entre la primera y tercera línea de algunas estrofas, o bien un juego de aliteración de sonidos. En la primera estrofa, podría considerarse que los sonidos /ɪz/ y /əs/ son variantes alofónicas de la terminación -es de las palabras «benches» y «darkness». En la segunda estrofa, hay una repetición del sonido /æ/ en la sílaba tónica de las palabras «candles» y «understanding». En la tercera estrofa, existe una aliteración del sonido /z/ al final de las palabras «faces» y «coffles». En la quinta estrofa, hay una repetición del sonido /ɪŋ/ al final de las palabras «cunning» y «Tomming». En la sexta estrofa, se produce una aliteración de sonidos, ambas palabras con las que terminan el primer y segundo verso empiezan con el sonido /k/ y tienen una variante alofónica del sonido /i/ en la última sílaba átona.

Mis Padres se sientan en bancos	/b'ankos/	A
en su piel se ve cada madera		B
los tablones dejan oscuros surcos	/s'urkos/	A
hundidos en sus arrugados flancos.	/fl'ankos/	A
Asienten como velas gastadas		A
derretidas y consumidas en lo profundo	/prof'undo/	B
dicen "Es el entendimiento mutuo	/m'utwo/	B
lo que hace girar al mundo".	/m'undo/	B

Allí en esos rostros plisados	/plis'aðos/	A
veo el bloque de subastas		B
las cadenas y las filas de esclavos	/eskl'aβos/	A
los cepos, azotes y látigos.	/l'atijos/	A
Mis Padres hablan en voces		A
que desgarran mi realidad y mi razón	/rras'on/	B
dicen "Es nuestra sumisión	/s,umisj'on/	B
la que hace girar al mundo".	/m'undo/	B
Utilizaron la más sofisticada astucia	/ast'usja/	A
sus trucos e ingenio al desnudo		B
del tío Tom, la actitud sumisa	/sum'isa/	A
y de la tía Jemima, la sonrisa.	/sonr'isa/	A
Se han reído para ocultar su llanto		A
luego hurgaron entre sus sueños	/sw'epos/	B
y, dando un paso adelante, un país asieron	/asj'eron/	B
donde el blues con alaridos escribieron.	/,eskriβj'eron/	B
Yo entiendo su significado	/s,ignifik'aðo/	A
de vivir al borde de la muerte		B
puede haber y ha derivado	/d,eriβ'aðo/	A
Mi raza con vida preservaron.	/pr,eserβ'aron/	A

En la traducción, el esquema de rima original que se mantenía constante en todas las estrofas (ABCB), no se logró mantener, pero se traspuso como ABAA o ABBB, de manera intercalada, para tratar de mantener una repetición entre estrofas lo más constante posible. En la primera estrofa, la primera y la cuarta línea tienen una rima consonante, dado que ambas terminan en el sonido /'ankos/, y tienen una rima asonante con la tercera estrofa, mediante la repetición del sonido /kos/ al final de cada palabra. Para ello, se optó por traducir «*dents of darkness*» como «oscuros surcos», en lugar de su versión más literal «hendiduras/surcos/cauces de oscuridad». También se prefirió «hundidos en sus arrugados flancos» para «*deep in their withered flanks*», antes que «hundidos/profundos en sus flancos arrugados/marchitos/debilitados/envejecidos». En la segunda estrofa, los versos 2, 3 y 4 tienen una rima asonante, mediante la repetición del sonido /u/ en la última sílaba tónica y el sonido /o/ en la última sílaba átona. Para ello, se optó por «en lo profundo», en lugar de «profundamente», y por «entendimiento mutuo», en lugar de solo «entendimiento» o «comprensión». En la tercera estrofa, los versos 1, 3 y 4 tienen una rima asonante, por la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y el sonido /os/ en la última sílaba átona. Para ello, se optó por «rostros plisados», en lugar de «caras plisadas», y se alteró el orden en que

aparecían los elementos de tortura en la línea 4 del original («*whip*», que aparecía primero, se pasó al final como «látigos»). En la cuarta estrofa, los versos 2 y 3 tienen una rima asonante, mediante la repetición del sonido /on/ en la última sílaba tónica y riman con el verso 4 a través del sonido /o/ en su última sílaba átona. Se logró esta rima porque se optó por traducir «*sound*» como «razón» y no como «sensatez» y «*submission*» como «sumisión». Podría haberse pensado en una rima en la cual se tradujera «*sound*» como «sensatez», «*submission*» como «obediencia» y «*world*» como «planeta», generando una rima asonante mediante la repetición del sonido /e/ en la última sílaba tónica de cada palabra, pero se priorizó que «*that makes the world go round*» es una anáfora que se repite en la cuarta línea de la segunda y cuarta estrofas (además comparten la característica de formar parte de una cita de lo que dicen «los ancestros»). En la quinta estrofa, los versos 3 y 4 tienen una rima asonante, por la repetición del sonido /'isa/ al final de las palabras «sumisa» y «sonrisa», mientras que el verso 1 comparte el sonido /i/ (en su variante alofónica /j/) y el sonido /a/ de su última sílaba átona. Para ello, se tradujo «*the finest cunning*» como «la más sofisticada astucia», en lugar de otras variantes como «la astucia más sofisticada», «el ingenio más sofisticado» o «el más sofisticado ingenio»; «*the lowly Uncle Tomming*» se traspuso como «del tío Tom, la actitud sumisa», en lugar de «el humilde/modesto/sumiso tío Tom» y «*Aunt Jemimas' smiles*», como «de la tía Jemima, la sonrisa», en lugar de «y las sonrisas de la tía Jemima». En la sexta estrofa, los versos 2, 3 y 4 tienen una rima asonante, mediante la repetición del sonido /e/ en la última sílaba tónica y el sonido /o/ en la última sílaba átona. Para ello, se optó por traducir «*and stepped 'n' fetched a country*» por «y, dando un paso adelante, un país asieron», en lugar de «y dieron un paso adelante y asieron/alcanzaron un país», y «donde el blues con alaridos escribieron», en lugar de «donde escribieron el blues con alaridos/gritos». En la séptima estrofa, los versos 1, 3 y 4 tienen una rima asonante, mediante la repetición del sonido /a/ en la última sílaba tónica y el sonido /o/ en la última sílaba átona, y entre la línea 1 y 3 se da una rima consonante (/ado/). Para lograr mantener el esquema de rima ABAA, se intercambiaron las líneas 2 y 3 del original, sin que se pierda el sentido (en lugar de traducir como «puede haber y ha derivado / de vivir al borde de la muerte», se tradujo como «de vivir al borde de la muerte / puede haber y ha derivado»).

El poema *My Arkansas* se estructura en 3 estrofas de verso libre, donde no hay un juego de rima, pero sí de aliteración de sonidos.

There is a deep brooding	
in Arkansas.	
Old crimes like moss pend	/p'end/
from poplar trees.	
The sullen earth	/'ɜ:θ/
is much too	
red for comfort.	/r'ed/

Sunrise seems to hesitate	/h'ɛzɪteɪt/
and in that second	
lose its	
incandescent aim, and	/'em/
dusk no more shadows	
than the noon.	
The past is brighter yet.	/'j'et/
Old hates and	/h'ɛɪts/
ante-bellum lace are rent	/'b'eləm/ /'l'ɛɪs/ /r'ɛnt/
but not discarded.	
Today is yet to come	
in Arkansas.	
It writhes. It writhes in awful	
waves of brooding.	

En la primera y la segunda estrofa, la aliteración se da en algunas palabras que casualmente son puntos focales en el ritmo acentual o en la entonación del poema. Esta aliteración se da a partir de la repetición de variaciones alofónicas de /e/ (/ɛ/, /ɜ:/ y /e/). En la tercera estrofa, se da una aliteración entre palabras cercanas, de la primera y segunda línea, también mediante una repetición de variaciones alofónicas de /e/ (/ɛ/ y /e/).

Hay una profunda pesadumbre	
en Arkansas.	
Viejos crímenes penden cual musgo	/m'usyo/
de los álamos.	
La tierra mustia	/m'ustja/
es demasiado	
roja para ser confortable.	/'r'oxa/
El amanecer parece titubear	
y en ese segundo	
perder su	
incandescente propósito, y	
no arrojar más sombras	
que el mediodía.	/m,eðjoð'ia/
El pasado es más brillante todavía.	/'t,oðaβ'ia/

La vieja aversión y /bj'exa/ /,aβersj'on/  
 el encaje prebélico se rentan /enk'axe/ /preβ'eliko/ /rr'entan/  
 pero no se tiran.  
 El hoy está aún por llegar  
 a Arkansas.  
 Se retuerce. Se retuerce en horribles  
 olas de pesadumbre.

En la primera estrofa, se logró traspasar parte de la aliteración en las mismas palabras que en el original. Esta aliteración se da a partir de la repetición del sonido /m'us/ en la sílaba tónica de las palabras «musgo» y «mustia», y por la repetición del sonido /a/ en la última sílaba átona de las palabras «mustia» y «roja». En la tercera estrofa, se traspone la aliteración entre palabras cercanas, de la primera y segunda línea, mediante una repetición del sonido vocálico /e/ y /a/, y de variaciones alofónicas del sonido /b/ (/b/ y /β/).

En el poema *Our Grandmothers* también aparece el uso del sonido como recurso de evocación poética. Nos encontramos con que el sonido de las palabras se condice con la imagen que se evoca. Por ejemplo, en la frase «*the whispers of leaves*», /w'ɪspəz/ es un sonido similar al de un susurro, haciendo alusión al sonido que hacen las hojas cuando se mueven con el viento y, en la frase «*the ransack of hunters crackling the near branches*» se emplea la cacofonía de los sonidos /r/, /k/, /h/, /t/, /kr/ y /tʃ/ para describir el sonido de las ramas que se rompen a medida que los cazadores avanzan por el bosque. Asimismo, la aliteración del sonido /l/ y /aʊ/ en «*loud longing of hounds*» también remite al aullido de los mismos. En la traducción, «*whispers*» se traduce como «susurros» (el siseo permite evocar el sonido de las hojas), la aliteración de «*loud longing of hounds*» se logra a través de la repetición de la vocal /a/ al inicio de dos palabras vecinas («ávido aullido») y se logra reponer el sonido / aʊ /, evocativo del aullido de los lobos, y la cacofonía se repite con los sonidos /t/, /k/, /kr/, /x/ y /rr/ en «el tumulto de los cazadores que hacía crujir las ramas cercanas».

El poema *Equality* está estructurado en 9 estrofas. Las estrofas 1, 2, 4, 5, 7 y 8 tienen 4 versos y tienen un esquema de rima ABCB. Las estrofas 3, 6 y 9 se componen de 2 versos y son anáforas, ya que se repite la frase entera («*Equality, and I will be free*»).

You declare you see me dimly		A
through a glass which will not shine,	/ʃ'am/	B
though I stand before you boldly,		C
trim in rank and marking time.	/t'am/	B

You do own to hear me faintly		A
as a whisper out of <b>range</b> ,	/r'eɪndʒ/	B
while my drums beat out the message		C
and the rhythms never <b>change</b> .	/tʃ'eɪndʒ/	B
Equality, and I will be free.		A
Equality, and I will be free.		A
You announce my ways are wanton,		A
that I fly from man to <b>man</b> ,	/m'æn/	B
but if I'm just a shadow to you,		C
could you ever <b>understand</b> ?	/ˌʌndəst'ænd/	B
We have lived a painful history,		A
we know the shameful <b>past</b> ,	/p'a:st/	B
but I keep on marching forward,		C
and you keep on coming <b>last</b> .	/l'a:st/	B
Equality, and I will be free.		A
Equality, and I will be free.		A
Take the blinders from your vision,		A
take the padding from your <b>ears</b> ,	/'iəz/	B
and confess you've heard me crying,		C
and admit you've seen my <b>tears</b> .	/t'iəz/	B
Hear the tempo so compelling,		A
hear the blood throb in my <b>veins</b> .	/v'eɪnz/	B
Yes, my drums are beating nightly,		C
and the rhythms never <b>change</b> .	/tʃ'eɪndʒ/	B
Equality, and I will be free.		A
Equality, and I will be free.		A

La rima entre las estrofas 3, 6 y 9 se produce debido a la repetición entera de la frase «*Equality, and I will be free*». Debido a que se trata de una anáfora que se repite en los dos versos que componen las estrofas 3, 6 y 9, el esquema de rima es AA para esas estrofas. Las estrofas 1, 2, 4, 5, 7 y 8 tienen una configuración de rima diferente (ABCB), que en algunos casos se produce a través de una rima consonante entre los versos 2 y 4, y en otros casos, mediante una rima asonante. En las estrofas 1, 4 y 8, la rima es asonante. En la

primera estrofa, mediante la repetición del sonido vocálico /aɪ/ en la última sílaba tónica y la terminación en un sonido nasal (/n/ y /m/ respectivamente). En la cuarta y octava estrofas, mediante la repetición del sonido /æɪn/ y del sonido /em/, respectivamente, en la última sílaba tónica. En las estrofas 2, 5 y 7, la rima es consonante y se produce mediante la repetición de los sonidos /emɔz/, /ɑ:st/ y /ɪəz/, respectivamente. También hay una anáfora en la cuarta línea de las estrofas 2 y 8 («*and the rhythms never change*»), que deberá tenerse en cuenta a la hora de traducir.

Declaras que me ves tenuemente	/t'enwem'ente/	A	A
en un espejo que no resplandece,	/r'espland'ese/	B	A
aunque esté parada frente a ti valiente,	/balj'ente/	A	A
con mi jerarquía mermada, impaciente.	/,impasj'ente/	A	A
Admites que me escuchas débilmente	/d'eβilm'ente/	A	
como un susurro fuera de alcance,	/alk'anse/	B	
mientras con mis tambores toco el mensaje	/mens'axe/	B	
de un ritmo que es inmutable.	/,inmut'aβle/	B	
Igualdad, y seré libre.		A	
Igualdad, y seré libre.		A	
Dices que es lascivo mi proceder,	/pr,oseð'er/	A	A
que de un hombre a otro revoloteo,	/r'eβolot'eo/	B	A
pero si solo como una sombra me ves,	/b'es/	C	A
¿podrías alguna vez entender?	/,entend'er/	A	A
Una dolorosa historia hemos atravesado,	/,atraβes'aðo/	A	A
conocemos el ignominioso pasado,	/pas'aðo/	A	A
pero hacia delante sigo marchando,	/martʃ'ando/	B	A
y tú en último lugar sigues llegando.	/ˌleɪ'ando/	B	A
Igualdad, y seré libre.		A	
Igualdad, y seré libre.		A	
Quítate las vendas de los ojos,	/'oxos/	A	A
quítate los tapones de los oídos,	/o'iðos/	B	A
y confiesa que me has escuchado llorando,	/ˌɔr'ando/	C	A
admite que mis lágrimas has visto.	/b'isto/	B	A

Escucha el tempo, tan atrapante.	/,atrap'ante/	A
escucha en mis venas latir la sangre.	/s'anɡre/	A
Sí, mis tambores suenan cuando la noche cae.	/k'ae/	A
con un ritmo que es inmutable.	/,inmut'aβle/	A
Igualdad, y seré libre.		A
Igualdad, y seré libre.		A

En la traducción, si consideramos un esquema de rima asonante, las estrofas 1, 2, 4, 5, 7 y 8 tienen un esquema de rima AAAA, excepto la segunda estrofa, con un esquema ABBA. No se pudo mantener el esquema ABCB del original, pero se trató de mantener un esquema constante a lo largo del poema. Aunque la segunda estrofa varíe, esta variación no es tan disonante, ya que en realidad la primera línea de la estrofa rima con los versos de la estrofa anterior (mediante la terminación en /ente/).

En la primera estrofa, si consideramos un esquema de rima consonante, solo las líneas 1, 3 y 4 compartirían la terminación /ente/, generando un esquema de rima ABAA. Sin embargo, si consideramos una rima asonante, tanto en las líneas 1, 3 y 4 como la 2, se repite el sonido vocálico /e/ en la última sílaba tónica y en la última sílaba átona, generando un esquema de rima AAAA. Dado que «*dimly*» (verso 1) y «*boldly*» (verso 3) podían traducirse como «tenuemente» y «valientemente» (se favoreció «valiente» por una cuestión de ritmo, para acortar la longitud del verso), respectivamente, y que ambas palabras terminan con una rima asonante, buscamos generar lo mismo en los versos 2 y 4. Para ello, se optó por traducir «*that doesn't shine*» como «que no resplandece», en lugar de «que no brilla». Asimismo, se tradujo «*marking time*» como «impaciente», en lugar de, por ejemplo, «contando los minutos/las horas».

En la segunda estrofa, la primera línea rima con los versos de la primera estrofa y las líneas 2, 3 y 4 tienen una rima asonante, mediante la repetición del sonido vocálico /a/ en la última sílaba tónica y del sonido vocálico /e/ en la última sílaba átona. «*Out of reach*» y «*message*» no presentaron mayor dificultad, dado que podían traducirse como «fuera de alcance» y «mensaje», manteniendo una rima asonante. En la cuarta línea, sin embargo, se tuvo que pensar en una alternativa de traducción para «*and the rhythms never change*», que no fuera «y los ritmos nunca cambian», que permitiera la rima con «alcance» y «mensaje». Para ello, se optó por una trasposición del sintagma verbal («*never change*») por una oración subordinada explicativa («que son inmutables»), poniendo el foco en la cualidad de inmutable en lugar de en la acción de cambiar.

En la cuarta estrofa, si consideramos las rimas consonantes, el esquema resultante sería ABCA, debido a la terminación de los versos 1 y 4 en /et/. Sin embargo, si consideramos las rimas asonantes, los cuatro versos comparten el sonido vocálico /e/ en la última sílaba tónica, generando un esquema de rima AAAA. En este caso, para lograr la rima, se tradujo «*You announce my ways are wanton*» como «Dices que el lascivo mi proceder», en lugar de otras opciones como «Dices que mi proceder es lascivo/ lujurioso/ indecoroso»;

«*that I fly from man to man*» como «que de un hombre a otro revoloteo», en lugar de «que vuelo de un hombre a otro»; «*but if I'm just a shadow to you*» como «pero si solo como una sombra me ves», en lugar de la versión más literal «pero si solo soy una sombra para ti» o «pero si para ti solo soy una sombra»; y «*could you ever understand?*» como «¿podrías alguna vez entender?».

En la quinta estrofa, si consideramos las rimas consonantes, el esquema resultante sería AABB, debido a que las líneas 1 y 2 comparten la terminación en /año/ y las líneas 3 y 4, la terminación en /ando/. Sin embargo, si consideramos las rimas asonantes, los cuatro versos comparten el sonido vocálico /a/ en la última sílaba tónica y /o/ en la última sílaba átona, y el esquema de rima es AAAA. Para lograr la rima en los cuatro versos, se dio vuelta la frase «*We have lived a painful history*» y se tradujo como «Una dolorosa historia hemos atravesado», en lugar de la versión más calcada «Hemos atravesado/vivido una dolorosa historia/ una historia dolorosa»; se tradujo «*we know the shameful past*» como «conocemos el ignominioso pasado», en lugar de «conocemos el pasado ignominioso/ vergonzoso»; se optó por «pero hacia delante sigo marchando», en lugar del orden más usual «pero sigo marchando hacia adelante», para «*but I keep on marching forward*»; y se tradujo «*and you keep on coming last*» como «y tú en último lugar sigues llegando», en lugar del orden más usual «y tú sigues llegando en último lugar».

En la séptima estrofa, una rima asonante estricta nos llevaría a tener un esquema ABCB, en el que la segunda y cuarta línea comparten los sonidos vocálicos a partir de la última sílaba tónica (/i/ y /o/). Si consideramos que todas las palabras terminan en un sonido vocálico /o/ en su última sílaba, que a su vez siempre son átonas, podemos llegar a un esquema AAAA. Para ello, se tradujo «*vision*» como «ojos», en lugar de «vista/ visión»; «*and confess you've heard me crying*» como «y confiesa que me has escuchado llorando», en lugar de «y confiesa que me has escuchado llorar»; y «*and admit you've seen my tears*» como «admite que mis lágrimas has visto», en lugar de «y admite que has visto mis lágrimas».

En la octava estrofa, si consideramos las rimas asonantes, tenemos un esquema AAAA, debido a la repetición del sonido vocálico /a/ en la última sílaba tónica y del sonido vocálico /e/ en la última sílaba átona. Para lograr esta rima, se tradujo «*compelling*» como «atrapante», en lugar de otras opciones como «convinciente» o «cautivador»; «*hear the blood throb in my veins*» como «escucha en mis venas latir la sangre», en lugar de «escucha la sangre que late/latir en mis venas»; «*my drums are beating nightly*» como «mis tambores suenan cuando la noche cae», en lugar de «mis tambores suenan cada noche/ todas las noches»; y «*and the rhythms never change*» como «con un ritmo que es inmutable», en lugar de «y los ritmos nunca cambian» (teniendo en cuenta también que se trata de una anáfora que se repite en la cuarta línea de las estrofas 2 y 8, por lo que se buscó una opción lo más parecida posible a «de un ritmo que es inmutable»).

## *Conclusión*

## Conclusión

Maya Angelou utiliza la metáfora, la ambigüedad léxica y la rima para dotar a sus poemas de un poder simbólico y evocativo excepcional. Mediante el uso de la metáfora, logró potenciar la expresividad de sus versos y abordar temas complejos como la esclavitud, la segregación racial, la discriminación, la pobreza y la marginalidad. La ambigüedad léxica le permitió generar asociaciones e interpretaciones nuevas en la mente de los lectores, mientras que el uso de la rima y la aliteración le permitieron dotar a sus poemas de musicalidad.

En pos de llenar un vacío en el estudio de los poemas de Maya Angelou y en el análisis de los problemas que surgen de la traducción del género poético, hemos presentado una traducción de diez poemas de la autora. De igual modo, con el fin de ofrecer datos empíricos que puedan enriquecer los estudios acerca de la traducción de la poesía y ofrecer herramientas prácticas que puedan asistir a los traductores a la hora de traducir este tipo de textos, hemos analizado los siguientes problemas de traducción: las metáforas, la ambigüedad léxica y la rima.

En primer lugar, hemos analizado la traducción de varias metáforas extraídas de la obra de Maya Angelou, haciendo una diferenciación entre una metáfora original y una metáfora congelada. La forma en que se abordó la traducción de uno u otro tipo de metáfora se basó en su grado de originalidad, en la relación con el campo semántico del poema y con las distintas asociaciones culturales que pudieran despertar en la mente del lector. Se llegó a la conclusión de que cuanto más original es la metáfora, mayor será el acercamiento al texto fuente, mientras que si la metáfora se encuentra fosilizada dentro del léxico de una lengua, se optará por buscar un equivalente que produzca las mismas asociaciones culturales en el lector meta que en el lector fuente. De esta forma, se logra reproducir el mismo efecto en ambos lectores. Asimismo, vimos cómo el análisis del contenido metafórico de los poemas puede ayudarnos a dilucidar algunos problemas de ambigüedad léxica y guiarnos en nuestra toma de decisiones a la hora de traducir.

En segundo lugar, hemos abordado el problema de la ambigüedad léxica y hemos podido constatar la importancia del contexto para la desambiguación de las palabras polisémicas. En general, la ambigüedad léxica puede presentar un problema para la traducción pero en los poemas, en particular, esta dificultad puede resultar aún mayor porque se trata de textos donde la carga implícita suele ser mucho mayor y se suele jugar con la ambigüedad léxica para generar distintos efectos en el lector y multiplicar las interpretaciones posibles, ampliando los matices y significados. También hemos podido corroborar empíricamente que, muchas veces, la pérdida de matices semánticos es inevitable cuando se traduce de un idioma a otro, dado que los términos no comparten las mismas acepciones. Sin embargo, eso no significa que el traductor no deba hacer un esfuerzo de investigación exhaustivo de la terminología para tratar de transmitir la mayor cantidad de matices semánticos del original, en pos de no perder la riqueza metafórica y evocativa que puede tener una palabra polisémica en un contexto determinado.

En último lugar, hemos analizado la posibilidad de traducir la rima en los poemas de la autora y hemos podido corroborar que muchas veces no se puede reproducir el esquema de rima del texto origen, pero sí

se puede trasponer la rima variando un poco el esquema o recurriendo a rimas asonantes, para que la traducción pueda dar cuenta también de este aspecto formal y estético. El grado de importancia que se le da a la traducción de la rima depende en gran medida del lugar que este recurso ocupe en la obra de un autor o dentro de un poema en particular. Si tenemos en cuenta la importancia que tuvo la música en la vida de Maya Angelou, no resulta sorprendente que el sonido, la cadencia y la rima sean características importantes en sus poemas. En las palabras de Shawn Rivera, el productor del álbum *Caged Bird Songs*, en el que Angelou recitó sus poemas al ritmo del hip hop, «Cuando se leen los poemas en papel, el lector puede interpretarlos rítmicamente. Pero cuando la Dra. Angelou los lee, no queda lugar a dudas de que ella los concibió desde el ritmo... Es evidente que el ritmo ya estaba implícito». Por lo tanto, a la hora de abordar la traducción de sus poemas, se tuvo en cuenta su musicalidad y se trató de mantener la rima.

Por último, creemos que el estudio de otros problemas de traducción, como el ritmo acentual, que también forma parte de la musicalidad característica de los poemas de Maya Angelou, puede enriquecer enormemente los estudios acerca de la autora, además de los estudios relativos a la traducción de poesía lírica en general. El uso de algunas variaciones etnoléticas características del inglés vernáculo afroamericano también forma parte del abanico de recursos que Angelou utiliza para la construcción de una voz común y para reivindicar la identidad de su comunidad. Esta característica está presente en muchos poemas de la autora, que no fueron incluidos en el presente trabajo. Sin embargo, aunque no hayamos desarrollado este problema en particular, tuvimos que tenerlo en cuenta para algunas decisiones de traducción, como para traducir el nombre de la primera colección de poemas de Angelou, *Just Give Me a Cool Drink of Water 'fore I Diie* (la grafía con la que Angelou decide escribir la palabra «die» puede tener que ver con una característica prosódica del inglés vernáculo afroamericano conocida como «*glide-deletion*» por la cual todas las instancias del sonido /aɪ/ se convierten en un sonido /ɑː/). Es por ello que creemos que el etnolecto podría ser otra variable a desarrollar en el análisis de su obra.

## BIBLIOGRAFÍA

Angelou, M. (1994). *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*. (1a ed.). Nueva York: Random House.

Ayearofangelou. (27 de agosto/20 de septiembre, 2015). *A Year of Angelou*. Recuperado de [https://ayearofangelou.tumblr.com/?amp\\_see\\_more=1](https://ayearofangelou.tumblr.com/?amp_see_more=1)

Dagut, M. (1976). "Can "Metaphor" be Translated?". *Babel*. Vol. 22, No. 1, enero 1976, p. 21-33

Larson, M. L. (1989). *La traducción basada en el significado*. Buenos Aires: Eudeba, traducción del inglés (1984).

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Nida, E. A. y Taber, C. R. (1969/1982). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.

Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. Nueva York: Prentice-Hall.

Pilkington, A. (1994). *Poetic effects*. Amsterdam: Benjamins.

Richards, I. A. (1965). *The Philosophy of Rethoric*. Oxford: Oxford University Press.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An introduction*. New York: Routledge.

Van Den Broeck, R. (1981). "The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation". *Poetics Today*. Vol. 2, No. 4, p. 73-87.

Vazquez Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología*. Washington D.C.: Georgetown University Press.

Vinay, J.P. y Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Marcel Didier.

Wales, K.A. (2001). *Dictionary of Stylistics*. Essex: Pearson Education.

Williams, T. (ed.). (2008). The Poetry of Angelou - Angelou's Journey to Success. *Literary Essentials: African American Literature*. Michigan: T. Williams. Recuperado de <http://www.enotes.com/topics/poetry-angelou#in-depth-angelou-s-journey-to-success>

Yeats, W. B. (1900). "The Symbolism of Poetry". *The Dome*. Vol. 6 (Abril 1900), p. 249-257.