



ugr

Universidad
de Granada


Declaración de Originalidad del TFG

(Este documento debe adjuntarse cuando el TFG sea depositado para su evaluación)

D./Dña. Sara Omar Gómez, con DNI
(NIE o pasaporte) _____, declaro que el presente Trabajo de
Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citadas debidamente. De
no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la [Normativa
de Evaluación y de Calificación de los estudiantes de la Universidad de Granada](#) de 20
de mayo de 2013, esto *conllevará automáticamente la calificación numérica de cero
[...]independientemente del resto de las calificaciones que el estudiante hubiera
obtenido. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades
disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagie.*

Para que conste así lo firmo el 4 de julio de 2023 (FECHA)

Firma del alumno

 Firmado digitalmente
por OMAR GOMEZ
SARA - 77646406Q
Fecha: 2023.07.04
01:19:59 +02'00'



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Facultad de Traducción e Interpretación

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

T R A B A J O F I N D E G R A D O

REFLEXIONES SOBRE UN ARTE LABORIOSO: PROPUESTA DE
TRADUCCIÓN DE UNA SELECCIÓN DE POEMAS DE ANNE SEXTON,
SYLVIA PLATH Y ELIZABETH BISHOP

Presentado por:

D^a. Sara Omar Gómez

Responsable de tutorización:

Prof. Dr. José María Pérez Fernández

Curso académico 2022/2023

Resumen

La intraducibilidad de la poesía ha sido uno de los argumentos que más debate ha suscitado entre escritores, críticos literarios, traductores y lingüistas. Este trabajo pretende demostrar que traducir poesía es posible si se apuesta por estrategias que respeten la pluricodificación del texto poético y que busquen un equilibrio entre los sacrificios semánticos y los formales. La utilidad práctica de este modelo se explora a través de una propuesta de traducción de una selección de poemas de Anne Sexton, Sylvia Plath y Elizabeth Bishop: *Her Kind*, *Sylvia's Death*, *Two Sisters of Persephone*, *Daddy*, *Dead* y *One Art*. A fin de reflejar la fase de documentación y de contextualizar los poemas, también se reflexiona sobre la poesía confesional, un movimiento literario que surge en Estados Unidos entre finales de 1950 y 1960 y en el que se psicoanaliza minuciosamente la experiencia subjetiva. Además, se ha escogido una antología de mujeres para poder analizar las peculiaridades de la voz femenina en el tratamiento de temas confesionales como la muerte y la reconstrucción de la identidad.

Palabras clave: traducción poética, poesía confesional, subjetividad, catarsis, voces femeninas

Abstract

Writers, literary critics, translators and linguists have always struggled to find the middle ground in poetry translation. This paper aims to prove translating poetry is not impossible. The key to mastering this art is adopting strategies that respect the amalgam of complex systems interwoven in poetic texts by keeping a balance between form and content. The usefulness of this model will be displayed through the translation of a collection of poems from Anne Sexton, Sylvia Plath and Elizabeth Bishop: *Her Kind*, *Sylvia's Death*, *Two Sisters of Persephone*, *Daddy*, *Dead* and *One Art*. In order to share some of the information gathered during the pre-translation stage, the paper will also explore the concept of confessional poetry, a literary movement that originated in the late 1950s and 1960s in the United States and that tackled subjective experience through detailed psychoanalysis. Furthermore, this selection of women's poetry allows for an analysis of how the feminine voice shapes confessional themes such as death or identity reconstruction.

Keywords: Poetry translation, Confessional poetry, Subjectivity, Catharsis, Feminine voices

Índice de contenido

1.	Introducción	1
2.	Contextualización de los poemas	2
2.1	Sobre las autoras.....	2
2.1.1	Elizabeth Bishop	2
2.1.2	Anne Sexton	2
2.1.3	Sylvia Plath	3
2.2	Sobre la poesía confesional	4
2.3	Muerte y resurrección.....	6
2.4	En busca del yo femenino	7
3.	Marco teórico	8
3.1	¿Qué es poesía?	8
3.2	Conflictos en la práctica: el fetichismo formal frente al fetichismo semántico	11
3.3	En el término medio está la virtud	12
4.	Metodología	13
5.	Análisis de problemas de traducción.....	15
5.1	Rimas.....	15
5.2	Prosodia poética	18
5.3	Paralelismos y otras formas de repetición.....	19
5.4	Intertextualidad y referencias culturales.....	20
5.5	Fanopeya: la imagen como metáfora.....	22
5.6	Voz femenina	23
6.	Conclusiones	24
7.	Anexos.....	25
8.	Referencias bibliográficas	32
8.1	Bibliografía principal	32
8.2	Bibliografía secundaria	32

Índice de anexos

Anexo 1. <i>Dead</i> : traducción y original	25
Anexo 2. <i>One Art</i> : traducción y original	26
Anexo 3. <i>Her Kind</i> : traducción libre, traducción final y original	26
Anexo 4. <i>Sylvia's Death</i> : traducción y original	27
Anexo 5. <i>Two Sisters of Persephone</i> : traducción y original	29
Anexo 6. <i>Daddy</i> : traducción y original	30

1. Introducción

La traducción de poesía es un proyecto utópico para muchos que se dedican al oficio de traducir. Poco menos que una crónica de una muerte anunciada: la del texto original. Con este trabajo quiero contribuir a desmontar la leyenda negra que parece rodear todo lo relacionado con esta modalidad de traducción literaria y animar así a otros jóvenes (o no tan jóvenes) traductores a experimentar la riqueza de la lengua en la que quizás sea la más compleja de sus formas.

En este trabajo se recogen distintas maneras de percibir y abordar la traducción de poesía, que se contraponen con la intención de localizar un punto de encuentro entre ellas. Las conclusiones teóricas que se sacan de esta contraposición encuentran una aplicación práctica en la propuesta de traducción de una selección de poesía confesional. Los poemas seleccionados son *Dead* (1930) y *One Art* (1976), de Elizabeth Bishop; *Her Kind* (1960) y *Sylvia's Death* (1963), de Anne Sexton; y *Two Sisters of Persephone* (1956) y *Daddy* (1962), de Sylvia Plath. Estas poetisas confesionales, en especial Anne Sexton y Sylvia Plath, también gozan de una leyenda negra que ha enturbiado la interpretación de sus obras. Eran poetisas que ya en los años cincuenta empiezan a tratar temas tabús como la depresión, la ideación suicida, la ruptura del núcleo familiar o el feminismo desde una perspectiva muy explícita a nivel personal, utilizando muchas veces formas poéticas poco convencionales. Así, también se pone de manifiesto la necesidad de abandonar el miedo a hacer traducciones de poesía imperfectas y promover la difusión de obras que tratan temas por cuya visibilidad todavía se lucha.

En resumen, los principales objetivos que persigo con este trabajo son:

- Acercarme a la poesía confesional en clave de mujer;
- Contrastar posturas dominantes en la traducción de poesía;
- Identificar estrategias de traducción que aúnen forma y contenido;
- Reflejar las distintas fases del proceso de traducción;
- Identificar y analizar problemas de traducción en textos poéticos;
- Sopesar las ventajas e inconvenientes de hacer un reparto equitativo de sacrificios en la traducción de poesía.

Es innegable que las particularidades del texto poético son difíciles de reproducir en una traducción, pero las exigencias también tienen su lado positivo. Como veremos a lo largo del trabajo, el traductor de poesía es un malabarista que debe coordinar elementos formales y semánticos en su versión final, lo que lo convierte en un profesional muy flexible.

2. Contextualización de los poemas

Esta parte del trabajo recoge la información recopilada en una fase de documentación preliminar a la traducción de los poemas y de vital importancia para tener una visión lo más completa posible de lo que en ellos se cuenta. Han sido objeto de documentación: la vida de las autoras, la definición del movimiento literario al que pertenecen sus poemas, la explicación de los temas que se suelen abordar en este movimiento y, por último, la tonalidad con la que las voces femeninas pintan esos temas.

2.1 Sobre las autoras

2.1.1 Elizabeth Bishop

Elizabeth Bishop nació el 8 de febrero de 1911 en Worcester (Massachusetts). Su padre falleció antes de que llegara al año de vida y su madre tuvo que ingresar en un hospital psiquiátrico cuando tenía cinco, por lo que la tuvieron que criar sus abuelos. Primero se encargaron de ella sus abuelos maternos, que vivían en Nueva Escocia. Más tarde, sus adinerados abuelos paternos se la llevaron a Massachusetts.

Empezó su formación artística en el prestigioso colegio Walnut Hill y siguió con sus estudios universitarios en Vassar. Allí conoció a la poeta Marianne Moore, con la que mantuvo una relación de amistad durante toda su vida. Durante esta etapa creó un proyecto junto a las escritoras Mary McCarthy, Eleanor Clark y Margaret Miller: la revista *Con Spirito*. Fue un proyecto efímero, pero tuvo una gran acogida en su momento.

Después de graduarse, visitó una larga lista de lugares: Irlanda, España, Francia, Italia, México, el norte de África... Esta inquietud exploradora se ve perfectamente reflejada en su obra poética, que recoge minuciosas descripciones de muchos de los paisajes que contempló en sus viajes. Estuvo un tiempo viviendo en Nueva York y en 1938 se asentó en Cayo Hueso (Florida). En esta isla escribió la mayor parte de los poemas que integraron su primera colección: *North & South* (1946). En 1951 partió rumbo a Brasil y se asentó en Petrópolis, donde pasó catorce años junto a la arquitecta brasileña Lota de Macedo Soares. En 1955 publicó la colección *Poems: North & South – A Cold Spring*, que recibió el Premio Pulitzer. A raíz del suicidio de Soares en 1967, Bishop empezó a pasar más tiempo en Estados Unidos. En 1970 volvió a Massachusetts para dar clases en Harvard y en 1971 empezó una relación con la que sería su otro gran amor y heredera de los derechos literarios de su obra: Alice Methfessel. Al poco de publicar *Geography III* (1976) se convirtió en la primera mujer en recibir el Premio Internacional Neustadt de Literatura. La luz de Bishop se apagó en 1979 en Boston (Massachusetts).

2.1.2 Anne Sexton

Anne Gray Harvey nació el 9 de noviembre de 1928 en Newton (Massachusetts), en el seno de una familia adinerada. No recibió demasiado cariño por parte de sus padres y se piensa que pudo haber sufrido abusos durante su infancia. En 1945 se fue a estudiar al internado Rogers Hall, donde empezó a despertarse su inquietud por las artes escénicas y la poesía. Aunque continuó con sus estudios universitarios en Garland Junior College, los abandonó a los diecinueve años para casarse con Alfred Muller Sexton II. El

matrimonio tuvo dos hijas: Linda Gray (1953) y Joyce Ladd (1955). No obstante, las cosas no iban tan bien como pudiera parecer. Tras el nacimiento de su primera hija experimentó su primer episodio depresivo y tuvo que ingresar en el hospital neuropsiquiátrico Westwood Lodge, al que volvería en numerosas ocasiones. Así comenzó la lucha contra su propia mente, que la llevó a intentar suicidarse en otras cuantas ocasiones. Durante estos períodos de inestabilidad, sus hijas se quedaban al cuidado de sus suegros y ella empezó a escribir a petición de su psiquiatra, el doctor Martin Orne.

En 1957 se apuntó a un taller de poesía en Boston y allí conoció a Maxine Kumin. Poco a poco fue adentrándose en el mundo de la poesía y en las clases que Robert Lowell (fundador del movimiento confesional) impartía en la Universidad de Boston empezó a forjar una singular amistad con Sylvia Plath.

La nueva década llegó cargada de tragedia: el cáncer que se llevó a su madre, el infarto cerebral de su padre, la muerte de su suegro en un accidente de coche, el aborto de un hijo que podría haber sido ilegítimo... Pero todos estos sucesos no impidieron que Sexton publicara su primera colección de poesía: *To Bedlam and Part Way Back* (1960). A pesar de las críticas que recibió por mostrar una visión muy personal de temas tan tabús como el aborto o el suicidio, siguió escribiendo. Publicó muchas otras colecciones antes de *Live or Die* (1966), que le consiguió el Premio Pulitzer en 1967.

Por desgracia, Sexton consiguió suicidarse en 1974, cuando tenía 46 años.

2.1.3 Sylvia Plath

El 27 de octubre de 1932 nació en Boston (Massachusetts) la primogénita de Otto y Aurelia Plath. Otto era de origen alemán y Aurelia venía de una familia de inmigrantes austríacos. Ambos eran muy cultos: Otto era un entomólogo especializado en el estudio de las abejas y enseñaba alemán y biología en la Universidad de Boston; Aurelia era profesora de educación secundaria e impartía clases de inglés y alemán. Warren, el segundo hijo del matrimonio, nació en 1935. Poco después, en 1940, Otto murió de pie diabético. La muerte de su padre fue un golpe muy duro para Sylvia, que por aquel entonces tenía ocho años. También por aquel entonces publicó su primer poema en la sección infantil del periódico *Boston Herald*.

Sylvia fue una estudiante ejemplar en todas las etapas de su vida académica. Siguió publicando poesía y ficción en periódicos y revistas locales y en 1950 fue publicada en el periódico *Christian Science Monitor*. Más tarde recibió una beca para estudiar en Smith College, donde siguió escribiendo. Durante esta etapa llamó la atención de la revista neoyorquina *Mademoiselle*, para la que trabajó como editora invitada. Era un momento exitoso para Sylvia, pero ella no gozaba de buena salud mental e intentó suicidarse. Tras el trágico suceso tuvo que permanecer seis meses ingresada en un hospital psiquiátrico. Todos estos eventos aparecen perfectamente reflejados en su única novela: *The Bell Jar*.

Cuando se recuperó del episodio depresivo volvió a la universidad y se graduó *summa cum laude* en 1955. Con ayuda de una beca Fulbright llegaba a la siguiente parada: Inglaterra, concretamente la Universidad de Cambridge. Tuvo que cruzar al otro lado del charco para conocer a Ted Hughes, un aspirante a poeta que se convirtió en su

marido en junio de 1956. Los recién casados volvieron a Estados Unidos en 1957 y Plath aprovechó la oportunidad para apuntarse a las clases de Robert Lowell, donde (como ya sabemos) conoció a Anne Sexton. Poco después publicaba su primera colección: *The Colossus and Other Poems* (1960).

La pareja regresó al Reino Unido y en abril de 1960 nació Frieda, su primera hija. Sylvia volvió a quedarse embarazada pero perdió al bebé, lo que supuso una experiencia muy traumática que relató en algunos de sus poemas. Hasta enero de 1962 no nació el segundo hijo del matrimonio, al que llamaron Nicholas. No obstante, Sylvia descubrió en el verano de ese mismo año que su marido le era infiel con Assia Wevill (su arrendadora), así que decidió mudarse con sus hijos a un apartamento en Londres.

Tras la separación de Hughes, Sylvia inició una etapa muy prolífica a nivel poético, ya que compuso muchos de los poemas que integraron la colección *Ariel* (publicada póstumamente en 1965). A nivel personal, fueron momentos muy duros y Plath volvió a caer en las garras de la depresión. En febrero de 1963, apenas unas semanas después de publicar *The Bell Jar* bajo el pseudónimo Victoria Lucas, decidió quitarse la vida. Con tan solo treinta años abrió la llave del gas y se dejó intoxicar hacia su soñada muerte. Aun así, su obra dejó huella y en 1982 se convirtió en la primera persona en recibir un Premio Pulitzer póstumo.

2.2 Sobre la poesía confesional

La poesía de Anne Sexton y Sylvia Plath suele ir acompañada del calificativo confesional. Esta etiqueta también se atribuye a la poesía de Elizabeth Bishop, aunque de manera más tangencial. Quizás porque, por paradójico que suene, Bishop escribía poesía autobiográfica con un toque impersonal (Blasing 341).

Entre finales de los años cincuenta y los años sesenta surgió en Estados Unidos una corriente poética en la que el material autobiográfico y la experiencia subjetiva adquirieron un papel protagonista. Los poetas que se acogieron a este modelo confesional no dudaron en romper con las prescripciones formalistas del movimiento literario que gozaba de prestigio en ese momento: la Nueva Crítica (*New Criticism*). El formalismo norteamericano predicaba una escritura objetiva en la que se debía describir el mundo desde una perspectiva meramente óptica y superficial. En contraposición, los poetas confesionales recurrían a asociaciones sinestésicas para conferir volumen al amplio abanico de emociones que emergía de su *yo* más interno cuando rebuscaban entre sus vivencias personales.

Quizás podría sorprendernos que el rasgo distintivo de esta corriente poética fuera la subjetividad si consideramos que la poesía es, en esencia, un relato subjetivo. O quizás nos cueste distinguir la poesía confesional de otros géneros como la autobiografía o corrientes como el romanticismo, que también se inspiran en la experiencia personal o la plasman desde una perspectiva subjetiva.

La conexión entre el género autobiográfico y la idea de confesión es ineludible. Tan ineludible como que el título de la obra que se cree que inauguró este género en la literatura occidental es *Confesiones* (Cuddon 63). Escrita a finales del siglo IV por San Agustín, constituye un registro muy personal de su espiritualidad en el que reconoce o, mejor dicho, confiesa los pecados que cometió antes de su conversión. Ya aparece aquí un vínculo entre el acto de confesión y el sentimiento de vergüenza que viene con él, ya sea porque el individuo considera que lo que

cuenta es pecado (en el caso de San Agustín) o porque no se ajusta a los valores socialmente aceptables (como es el caso de los poetas confesionales norteamericanos).

Tras este breve inciso (que luego retomaremos), descubrimos algunas de las peculiaridades de la poesía confesional. Tanto lo autobiográfico como lo confesional son un reflejo de la vida de quien escribe, que lo hace en primera persona y con sinceridad. Donde no coinciden es en la extensión y el orden temporal que sigue la narración de la vivencia personal: lo autobiográfico relata cronológica y exhaustivamente la vida de una persona; lo confesional solo relata algunos fragmentos de esa vida, escogidos porque en ellos vibran con especial intensidad las emociones del *yo*. Es esta última cualidad la que ayuda a entender por qué la redacción confesional podría tener una función catártica (Valiya Valappil 747).

¿Qué hay entonces de la poesía lírica o la poesía romántica? También en ellas se dejan ver los pensamientos y sentimientos del poeta, es decir, su manera de ver la vida (Cuddon 175). La clave para distinguirlas nos la proporciona Fabián O. Iriarte: «La poesía confesional se diferencia de la poesía romántica en la candidez, la microscopía de detalle y la densidad psicoanalítica con la que el poeta se revela, develando temas clínicos o privados sobre sí mismo» (sección *Poesía es confesión*).

Para ofrecer una mejor ilustración de la poesía confesional, abandono aquí estas definiciones por comparación para incluir algunas percepciones internas de esta corriente.

En octubre de 1962 Peter Orr le hizo una entrevista a Sylvia Plath. Esta fue grabada por la BBC y en 1966 se publicó junto a otras entrevistas a poetas de la época en el libro *The Poet Speaks*. Cuando se le preguntó por los temas que le interesaban y sobre los que le gustaría escribir, respondió lo siguiente:

Perhaps this is an American thing: I've been very excited by what I feel is the new breakthrough that came with, say, Robert Lowell's Life Studies, this intense breakthrough into very serious, very personal, emotional experience which I feel has been partly taboo. Robert Lowell's poems about his experiences in a mental hospital, for example, interest me very much. These peculiar, private and taboo subjects, I feel, have been explored in recent American poetry. I think particularly of the poetess Anne Sexton, who writes also about her experiences as a mother, as a mother who has had a nervous breakdown, is an extremely emotional and feeling young woman and her poems are wonderfully craftsman-like poems and yet they have a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new, quite exciting (Orr 167, 168).

Lo que caracteriza al movimiento confesional, según Plath, es su tono serio, personal y emotivo, así como la profundidad psicológica con la que ahonda en la temática tabú de los poemas.

Elizabeth Bishop también mostró su admiración hacia la obra de Lowell en una carta que le escribió en 1957:

I am green with envy of your kind of assurance. I feel that I could write in as much detail about my Uncle Artie, say—but what would be the significance? Nothing at all... Whereas all you have to do is put down the names! And the fact that it seems significant, illustrative, American, etc., gives you, I think, the confidence you display about tackling any idea or theme, seriously, in both writing and conversation (citado en Perfetti 63, 64).

Gracias a la respuesta de Sylvia Plath llegamos a la conclusión de que la salud mental era un tema tabú abordado en la poesía confesional. En la siguiente intervención, Anne Sexton alaba la valentía de Snodgrass al tratar el tema de la ruptura del núcleo familiar, también tabú:

... If anything influenced me it was W. D. Snodgrass' Heart's Needle. I had written about half of my first book when I read that poem, and it moved me to such an extent—it's about a child, and he has to give up his child, which seems to be one of my themes, and I didn't have my own daughter at that time—that I ran up to my mother-in-law's where she was living and got her back. ... It so changed me, and undoubtedly it must have influenced my own poetry. At the time everyone said, "You can't write this way. It's too personal; it's confessional; you can't write this, Anne," and everyone was discouraging me. But then I saw Snodgrass doing what I was doing, and it kind of gave me permission (Marx y Sexton 567).

Lo que llama la atención de estas intervenciones, sobre todo de las de Bishop y Plath, es que describen el fenómeno confesional como si fueran ajenas a este. De hecho, querían ser ajenas a él, tanto ellas como otros tantos poetas confesionales que detestaban que se les identificara así. Quizás porque, como bien recoge esta opinión de Bishop, les parecía que la poesía confesional era una representación sensiblera, autoindulgente y egocéntrica del *yo* (Travisano en *Bishop and Biography*).

Sin embargo, el poeta confesional no se muestra vulnerable porque sí, lo hace porque tiene una misión de excavación y de extracción. La poesía cumple aquí una función endoscópica y el tono subjetivo guía a las palabras en su descenso hacia el abismo, donde el *yo* se descompone (Barthes 51). En su confesión, el poeta desnuda el *yo* pero no lo despoja de la experiencia embarazosa y patética, sino que intensifica lo que para la literatura objetiva son obsesiones adolescentes inmaduras y repulsivas: masturbación, suicidio, obsesión, locura, conflicto conyugal, homosexualidad, incesto, menstruación, aborto, narcisismo... Pero sí permite que el lector presencie este proceso interno de degradación del *yo* y los efectos que trae consigo es porque en sus poemas también hace un intento de reintegración de su identidad (Iriarte sección *Literatura subjetiva*).

2.3 Muerte y resurrección

En torno a esta dualidad de degradación y reintegración aparecen algunos de los temas que más suele abordar la poesía confesional y que se ven perfectamente reflejados en los poemas que me propongo traducir: la muerte y la búsqueda y construcción de un nuevo *yo*.

Como ya nos apunta su nombre, el poema *Dead* relata la historia de una joven que cae ante los encantos del invierno, que en verdad no es más que una representación metafórica de la muerte, de la pérdida. Este poema de tono romántico es uno de los que Bishop publicó en *The Blue Pencil*, la revista de Walnut Hill. Aunque Bishop enmascara su homosexualidad adoptando una voz que hoy día podríamos calificar de no binaria, su biografía nos lleva a pensar que es su *yo* femenino adolescente el que está en duelo. Atrapada en una especie de triángulo amoroso, explora aquí cómo será el futuro después de graduarse, cuando se separe de su querida amiga Judy Flynn y su amistad se enfríe (Travisano en *Love Unknown: The Life and Worlds of Elizabeth Bishop*, 97). La desolación se refleja en un paisaje invernal que acentúa la huella de escarcha que la pérdida va a dejar en la poetisa y que tardará su tiempo en derretirse.

Más de cuarenta años después escribe la villanesca *One Art*, donde nos ofrece una reflexión más madura sobre este «arte de perder». Perder es un proceso natural y parece que el poema nos prepara para aceptarlo poco a poco, pasando de pérdidas inocuas (como la de unas llaves) a la muerte de alguien querido. Y a pesar de que se aprecia perfectamente como el malestar de Bishop va escalando en paralelo a la enumeración de pérdidas, *One Art* transmite un mensaje optimista en el que hasta lo más desastroso termina por superarse.

En *Sylvia's Death*, la muerte de Sylvia Plath despierta en Anne Sexton un fuerte sentimiento de envidia: «*and I know at the news of your death / a terrible taste for it, like salt*» (versos 43-44). Anne reconoció en Sylvia (tanto en su persona como en su obra) ese deseo de empezar de nuevo, de dejar atrás la vida que conocían. Por eso la suya es una amistad que se construye alrededor de la muerte. Pero cuando parecía que ya habían abandonado sus juegos suicidas, Sylvia la traiciona de la peor de las maneras: muriendo.

Antes de entregarse a su deseada muerte, Sylvia explora las posibilidades catárticas de la poesía a través de *Daddy*. La muerte es impredecible y a veces llega antes de tiempo: nos sobrecoge. Esto es lo que le pasó a la pequeña Sylvia cuando murió su padre y lo que le impidió que arreglara su relación con él. El objetivo de la Sylvia adulta es recrear una segunda muerte de su padre, aunque en un escenario ficticio en el que ella tiene el control y puede clavarle una estaca en su corazón negro. Por fin puede deshacerse del trauma acumulado y decidir cómo quiere que sea la relación con su padre.

Estos poemas son una muestra de las diversas maneras de las que se puede reaccionar a la muerte: con desolación, aceptación, envidia, impotencia... Estas poetisas hablan de la muerte porque quieren comprenderla y, a la vez, exorcizar las emociones que despierta. Al escribir poesía traen a la conciencia ideas o recuerdos cuya represión les produce problemas mentales, con lo que consiguen purgar las pasiones que atormentan sus almas (Sánchez-Palencia 143). Una vez que se han liberado de su tormento, comienza la reconstrucción del yo.

2.4 En busca del yo femenino

Los poemas en los que destaca la búsqueda y renovación de la identidad de las poetisas son *Two Sisters of Persephone*, *Her Kind* y *Daddy*. Son poemas de gran riqueza literaria, pero también muy interesantes desde un punto de vista sociológico, porque en ellos Anne Sexton y Sylvia Plath reflexionan sobre su feminidad y el rol de género que les impone la sociedad.

Un matrimonio repleto de complicidad, unos hijos fruto de su amor (para contribuir al *baby boom*), un marido con un buen trabajo para que el núcleo familiar pudiera permitirse vivir en una casa en un cómodo barrio residencial y adquirir todo tipo de aparatos y electrodomésticos... Estamos en los años cincuenta y esta es la descripción de la familia americana modélica, según el credo del sueño americano (Sánchez-Escalonilla 235). Evidentemente, es una descripción de una familia de clase media-alta, pero podemos afirmar con suficiente certeza que los poetas confesionales llevaban un estilo de vida cómodo y sin preocupaciones económicas. Prueba de ello podrían ser los martinis que Sexton y Plath compartieron en más de una ocasión y a los que se hace referencia en *Sylvia's Death* (Perfetti 67). O quizás esta descripción materialista que aparece en *Her Kind* y que recuerda a la que se ha incluido al principio del párrafo: «*I have found the warm caves in the woods, / filled them with skillets, carvings, shelves, / closets, silks, innumerable goods;*» (versos 8-10).

Volviendo al mito americano, no es de extrañar que a mujeres tan capaces como Sexton y Plath les chirriara un sueño en el que solo podían hacer de madres y amas de casa. De hecho, si se replantean su papel como mujer es porque también son víctimas de ese «malestar que no tiene nombre» del que hablaba Betty Friedan en *La mística de la feminidad*. Y quizás sea pura coincidencia, pero en el capítulo doce de este libro Friedan compara los barrios residenciales estadounidenses con campos de concentración nazis, al igual que Sylvia Plath representa la dinámica padre-hija como una dinámica nazi-judía en *Daddy*. En este poema, la protagonista termina con la opresión de la figura paterna que la había tenido «como a un pie preso», supera la misoginia que tenía interiorizada y que la había llevado a buscarse un marido como su padre y se dispone a comenzar una nueva vida, por fin libre.

En *Two Sisters of Persephone*, Sylvia Plath hace un retrato dual de su feminidad. No obstante, el poema concluye con la muerte de una parte de ella: la hermana soltera que quiere crecer profesionalmente, esa *working girl* que a ojos de la sociedad norteamericana del momento es una aberración. La no conformidad con el *statu quo* se paga con la muerte, pero Plath nos quiere advertir (con un marcado tono irónico) que aceptarlo también supone renunciar a una parte de la identidad femenina. La denuncia de Plath tiene aún más fuerza porque toma prestados elementos de la literatura clásica occidental (el mito de Perséfone) y los manipula y reinterpreta para poner de manifiesto que igual que se prefiere que Perséfone esté junto a Deméter para que llegue la primavera, se prefiere que la mujer de fruto y sea madre.

Por último, cabe destacar la originalidad de Sexton en *Her Kind*, un poema en el que demuestra que incluso en el estereotipo de la mujer-bruja podemos encontrarnos con una feminidad plural y rica. Ser bruja ya no es motivo de lamentos, sino que se convierte en una etiqueta cargada de fuerza y valentía (Mitchell 77).

Lo que nos queda claro en este apartado es que a poetisas así no les avergüenza morir y volver a resurgir.

3. Marco teórico

Ahora toca trazar los orígenes de la poesía y analizarla desde una perspectiva más lingüística y traductológica. El objetivo es identificar qué estrategias o modalidades de traducción son las más adecuadas para traducir poesía confesional.

3.1 ¿Qué es poesía?

Antes de empezar a traducir un texto es importante reflexionar sobre la naturaleza del mismo para poder producir un texto equivalente en la lengua meta. La traducción de poesía demuestra ser una modalidad particularmente compleja en este sentido, puesto que no se sabe con exactitud qué es aquello con lo que se está trabajando. En palabras de T. S. Eliot:

Criticism, of course, never does find out what poetry is, in the sense of arriving at an adequate definition; but I do not know of what use such a definition would be if it were found. Nor can criticism ever arrive at any final appraisal of poetry. But there are these two theoretical limits of criticism: at one of which we attempt to answer the question 'what is poetry?' and at the other 'is this a good poem?'(16).

Me parece especialmente pertinente resaltar que T. S. Eliot cuestionara la utilidad de delimitar el concepto de poesía. Lo cierto es que aunque no se tiene una idea clara de poesía, se sigue

escribiendo poesía y, por tanto, se sigue traduciendo. Los límites entre poesía y prosa, defendidos por las corrientes formalistas, se desdibujaron con el nacimiento del verso libre, y la presencia o ausencia de elementos como el metro, el ritmo o la rima ya no son orientativos. Esta diversidad poética se hace visible en mi selección de poemas, donde conviven poemas de verso libre como *Sylvia's Death* con villanescas como *One Art*.

Si bien no me atrevo a dar una definición definitiva de poesía, considero importante mencionar algunos aspectos de este arte en los que me he apoyado a la hora de traducir.

El término «poesía» procede del francés *poésie*, que a su vez deriva del latín *poēsis*, cuyo origen se situaría en el griego *ποίησις*, *poiēsis*. Este viaje de regreso a la poesía, o al menos a la palabra que la nombra, nos descubre que la *poiēsis* griega quiere decir «creación» o «producción»: la poesía se sitúa en el origen de todas las creaciones, de todas las producciones, de todo el arte. (Medel 9)

En la *Poética* de Aristóteles se matiza esta idea de poesía como creación de arte y se aclara que el proceso creativo no responde tanto a la forma que adopta el lenguaje (lo que podría entenderse como *verso*), sino a la función mimética que desempeñan las palabras. Para Aristóteles que la esencia de la poesía sea la mimesis no quiere decir que sea una mera reproducción de la realidad, al contrario, la imitación es un proceso creador, una *recreación* de la realidad a la que se añade un componente novedoso y exclusivo. La poesía nos permite reconocer la realidad y aprender más sobre ella. De hecho, el placer estético que se desprende de lo poético está vinculado a la captación de una realidad más profunda y ambital, porque en ella coinciden los distintos ámbitos en los que se da la experiencia humana. A raíz de la imitación artística comienza un nuevo proceso de aprendizaje (Sánchez-Palencia 128, 131, 132).

Traducir sería entonces una repetición de este proceso creativo con una nueva caja de herramientas: otra lengua. La traductora Aina Torrent-Lenzen muestra esta opinión cuando explica que al traducir se crea una nueva versión y que la labor de traducción es una *recreación poética* o *reescritura* (28). Esteban Torre también menciona esta idea y es que traducir poesía «no sería más que una forma de creación literaria, que consistiría en recrear en otra lengua una obra ya existente en una lengua dada» (160).

También me llama la atención la postura de Novalis cuando afirma que la poesía es el núcleo de su filosofía, el camino hacia la verdad. Nos lleva a conectar la poesía con un proceso introspectivo a través del cual se accede de nuevo al mundo platónico de las ideas (García de la Banda 118). Pero me sorprende todavía más que sea una postura que Anne Sexton compartía:

... if I can write a poem, I come into order again, and the world is again a little more sensible, and real. I'm more in touch with things ... That's what I'm hunting for when I'm working away there in the poem. I'm hunting for the truth. It might be a kind of poetic truth, and not just a factual one, because behind everything that happens to you, every act, there is another truth, a secret life (Marx y Sexton 562, 563).

Lo que no sorprende es que este proceso de acceso a la verdad sea bastante complejo. La poesía es una verdad que resulta de la fusión de distintos planos paradigmáticos y que desdibuja las fronteras entre los distintos elementos que la componen. El objetivo de la traducción es desenredar este entrelazado para volverlo a enmarañar, ayudándose de los recursos de otra lengua.

Esta idea cobra más sentido en la noción de poesía que propone la Escuela de Tartu: la poesía es un texto literario pluricodificado. Esto quiere decir que su funcionamiento semiótico se apoya en la confluencia de dos sistemas. El sistema primario estratifica el texto a nivel lingüístico, sirviéndose de tres subsistemas: el semántico (el significado), el léxico-gramatical (sintaxis, morfología y léxico) y el fonológico (fonología y fonética). Sobre esta base se va construyendo el policódigo literario del sistema secundario. Entre la amalgama de códigos literarios encontramos el fónico-rítmico, que se relaciona con el sistema fonológico y las configuraciones suprasegmentales de los significantes lingüísticos; el métrico, que está condicionado por el código fonológico del sistema primario y es interdependiente del sistema léxico-gramatical; el estilístico, que organiza la coherencia textual microestructural y, finalmente, el técnico-compositivo, que organiza la coherencia textual macroestructural (Álvarez Sanagustín 264).

El resultado de la pluricodificación es un texto de información altamente concentrada. La coherencia del plano semántico y la cohesión de las unidades superficiales organizan múltiples planos de equivalencias en la dimensión literaria, lo que contribuye a una mayor riqueza del significado (Álvarez Sanagustín 264).

Esta cualidad del texto poético nos ayuda a comprender por qué se identifica la poesía con el extremo del discurso literario y, consecuentemente, por qué ha levantado tantas controversias en el mundo de la traducción (García de la Banda 119). ¿Es realmente imposible traducir poesía?

Desde un punto de vista teórico, prevalece la opinión que se atribuye al poeta Robert Frost y que Louis Untermeyer citó en 1964: «*Poetry is what is lost in translation. It is also what is lost in interpretation*» (citado en Robinson 23). Evidentemente, esta es una postura en la que resuena el formalismo literario, que defiende que la cualidad de literario de un texto reside en su forma y que como traducirla es imposible, traducir poesía también lo es (García de la Banda 119). Por este mismo razonamiento, traducir verso libre (poesía que no presenta limitaciones silábicas ni acentuales) sería una tarea posible y que no causaría muchos más problemas que la traducción de prosa artística o de prosa de alguna complicación estilística (Torre 172). Esto último, claro está, si se reconoce la legitimidad del verso libre.

Más allá de la representatividad estereotípica del poema objeto de traducción, existen otros argumentos que suelen respaldar la teoría de la intraducibilidad de la poesía. Las peculiaridades del texto poético que imposibilitarían su traducción serían cinco:

... (1) the entire structural, sonic, and semantic complex which is the language, or languages, in which the poem is written; (2) the particular historical state of that complex at the time the work was written; (3) the individual poet's deployed version of that language, his or her idiolect; (4) the poetic voice, or style, of the poet (at that point in her or his creative life); and (5) the particular deployment of that idiom in this individual poem (Robinson 80, 81).

Es decir, al escribir un poema se utiliza un código único a nivel estructural, semántico y sonoro: la lengua. Las unidades de este código que aparecen en el poema han pasado, a su vez, por varios filtros: la variación diacrónica (cuándo), la variedad particular que define al poeta (idiolecto), la voz poética que ha adoptado en ese momento concreto de su producción creativa y las peculiaridades de uso resultantes del proceso creativo que es escribir un poema.

¿Acaso no se podría decir que esto mismo sucede en cualquier composición escrita o, más allá, en cualquier uso oral o escrito de la lengua? Cada uno de nosotros tiene una o varias lenguas

nativas de las que hace uso en una época concreta y de manera particular (en lo que respecta a la cadencia, la sintaxis, el léxico...). Este uso único de códigos únicos, sea o no casual, nos recuerda al «juego del lenguaje» del que hablaba Wittgenstein (Robinson 82).

Tal y como aclara Esteban Torre:

[...] ni el lenguaje de la poesía es algo radicalmente distinto del lenguaje común y ordinario, ni tampoco son exclusivas del verso ciertas peculiaridades rítmicas, juegos de palabras, efectos acústicos con capacidad simbólica o evocadora, que pueden asimismo encontrarse en la llamada prosa, y ofrecer igualmente resistencia a su traducción (161).

La conclusión que se puede sacar de aquí es que afirmar que traducir poesía es imposible es afirmar que traducir es imposible, porque implicaría reconocer que hasta el uso más cotidiano de la lengua también es poesía. Si creemos que un manual de instrucciones se puede traducir o que una conferencia se puede interpretar, debemos empezar a creer en la posibilidad de traducir poesía, aunque sin desestimar la dificultad de la empresa.

3.2 Conflictos en la práctica: el fetichismo formal frente al fetichismo semántico

Una vez superado el pensamiento cuasinihilista del formalismo teórico, nos encontramos con que en la práctica traducir poesía siempre ha sido posible (con mejor o peor resultado). El conflicto que se nos presenta ahora es una lucha entre forma y contenido.

No son pocas las autoridades que defienden que la mejor estrategia de traducción y la única que respeta el sentido del original es la traducción literal, aunque pueda conllevar una traducción del verso en prosa. Sin embargo, existe otra estrategia (con mucha menos acogida) en el otro extremo: aquella que sacrifica el sentido del poema con tal de mantener su dimensión artística.

El defensor de la traducción literal por excelencia, Vladimir Nabokov, opinaba que la más torpe de las traducciones literales seguía siendo mil veces más útil que la más bella de las paráfrasis (Nabokov 127). Además, no se conformaba con defender el trasvase de información palabra a palabra, sentido a sentido, sino que también recalca la necesidad de recuperar en las notas a pie de página cualquier matiz semántico que se hubiera perdido en la traducción: «*I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity*» (citado en Lefevere 27).

No obstante, como bien apunta Lefevere, reconocer la necesidad de incluir notas a pie de página supone reconocer las carencias de la traducción literal:

Surely, if one translates word for word, that is, matches sense with sense, there should, if translation can be based on the principle of sense equivalence, be no need for footnotes? If there is, we shall be forced to conclude that a "literal" translation on its own cannot cope with the source text it is supposed to translate (27).

Nabokov parece no tener en cuenta la dificultad que entraña comprender objetivamente el sentido de un poema (si es que es posible relacionar objetividad y poesía), especialmente si se quieren mantener todas las ambigüedades semánticas o posibilidades interpretativas a las que da pie el texto original. Por no mencionar que el resultado de traducir verso en prosa es un texto de naturaleza híbrida que no llega a ser del todo ninguna de las dos cosas (Lefevere 42).

La paráfrasis puede manifestarse a través de la traducción fonética (sonido a sonido), la traducción métrica (sílabas a sílabas), la traducción rítmica (acento a acento), la traducción rimada (rima a rima) o una suma de todas las anteriores. A todas estas estrategias se les podría atribuir la etiqueta de traducción poética.

Podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de este en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión (García de la Banda 116).

En el volumen *Imitations* de Robert Lowell, podemos encontrar ejemplos muy representativos de traducción poética. No obstante, esta estrategia también tiene sus defectos. Es una forma domesticante de traducir en la que se puede borrar, en ocasiones por cuestiones políticas, la identidad cultural del texto origen. Además, el sentido del poema suele ser la principal víctima de trabajar con restricciones formales tan exigentes como metro, ritmo y rima. Para Lowell, es un sacrificio que merece la pena:

Boris Pasternak has said that the usual reliable translator gets the literal meaning but misses the tone, and that in poetry tone is of course everything. I have been reckless with literal meaning, and laboured hard to get the tone. ... I have tried to write live English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now and in America (citado en Robinson 35).

3.3 En el término medio está la virtud

Después de haber comprendido la rivalidad forma-contenido, todo buen traductor debe hacerse la siguiente pregunta: ¿no se puede traducir poesía sin tener que rendirse ante uno de estos extremos? Por suerte, existe un término medio que busca conciliar las exigencias que imponen respectivamente el fetichismo formal y el semántico. Su objetivo no es otro más que, como bien explica Don Paterson, devolver algo de luz, color y perspectiva a la instantánea en blanco y negro del original que sería la traducción literal (citado en Robinson 33).

Traducir poesía es una toma de decisiones constante sobre qué se va a sacrificar, por lo que podría ser muy interesante repartir estos sacrificios entre la dimensión formal y la dimensión semántica. De hecho, me gustaría contribuir a destruir la falsa división entre forma y contenido que han construido los extremos expuestos. Repartir los sacrificios que nos pide traducir nos ayudará a alcanzar una visión más realista de cómo se hace poesía y de cómo funciona un poema dentro del conjunto de subsistemas de la lengua en que se escribe. Porque escribir poesía tampoco es un proceso en el que se goce de plena libertad.

The poet-translator rendering another's text is constrained in ways that are similar and analogous to those of the composing poet. It is often asserted that formal constraints can be of great help in focusing the poet's compositional work. There seems to be no reason in principle why this should not also be true of the translating poet (Robinson 47).

Esto es algo que se revela en los numerosos borradores que hizo Elizabeth Bishop antes de llegar a la versión final de *One Art*, así como a través de las siguientes palabras de Anne Sexton:

I think all form is a trick in order to get at the truth. Sometimes in my hardest poems, the ones that are difficult to write, I might make an impossible scheme, a syllabic count that is so involved, that it then allows me to be truthful. It works as a kind of super-ego. ... The point is can you get to the real, the sharp edge of the poem? (Marx y Sexton 568).

Las palabras de Robinson adquieren una relevancia especial en el caso de Bishop, ya que a lo largo de su carrera intercaló la producción de obras originales con la traducción. Entre sus recreaciones poéticas encontramos obras del francés Max Jacob, del mexicano Octavio Paz o de los brasileños Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo y Carlos Drummond de Andrade. Pero ella no ponía límites a los textos originales: poesía lírica, canciones populares, prosa poética o microrrelatos, si le llamaba la atención todo podía convertirse en objeto de traducción. Es evidente que le interesaba esta disciplina con la que podía conocer un poco más de cerca la literatura de las culturas que iba descubriendo en sus viajes y por ello considero relevante incluir alguna de sus reflexiones traductológicas, por breve que sea. El 8 de enero de 1964, Bishop le escribía esto a Anne Stevenson:

My translations are almost as literal as I can make them, – these from Brazilian poets are in the original meters, as far as English meters can correspond to Portuguese – which uses a different system. I wouldn't attempt the kind of 'imitation' Robert Lowell does, although he makes brilliant Lowell-poems that way, frequently (citado en Robinson 158).

Es evidente que Elizabeth Bishop tampoco sentía especial predilección por el fetichismo formal. Es más, me alegra comprobar que (aunque en la teoría confiriera gran importancia a la literalidad de la traducción) en su práctica traductora decidiera mantener aspectos formales y semánticos al mismo tiempo, adoptando una filosofía que conecta con lo que se ha defendido más arriba.

Aprovechando su consonancia con las palabras de Bishop, me gustaría cerrar este apartado citando la que podría considerarse «la regla de oro del arte de traducir: la traducción ha de ser tan literal, tan ceñida al texto original, como sea posible, y tan libre como sea necesario» (Torre 205).

4. Metodología

La metodología que he seguido a la hora de traducir se refleja en la propia estructura del trabajo. Primero, me informé sobre la vida de las poetisas escogidas e investigué sobre el contexto histórico y socio-cultural que hay detrás de los poemas seleccionados. Para traducir siempre es importante contextualizar los textos originales, pero con más motivo si en ellos se intuyen detalles autobiográficos. Esta primera fase de documentación también se extendió por contextos lingüísticos y traductológicos, puesto que necesitaba analizar cómo se venía traduciendo poesía, sopesar las ventajas e inconvenientes de las distintas estrategias y modalidades de traducción y decidir por cuáles iba a decantarme.

Mi decisión como traductora fue situarme en un punto medio en el que pudiera ser lo suficiente flexible como para ir alternando entre propuestas más fieles a aspectos formales y otras más

fieles a aspectos semánticos, según me lo fueran pidiendo los poemas. Una vez tuve claro esto, comencé con la traducción en sí.

Desde la lectura inicial de los poemas hasta la producción de una traducción de ellos puedo reconocer las tres fases de las que habla Alberto Álvarez Sanagustín: una fase perceptiva, una fase representativa o imaginativa y una fase expresiva (266).

Fase perceptiva

Antes de ser traductora, fui lectora activa de los poemas. De esta manera pude empaparme de la experiencia poética y apreciar el complejo entramado de forma y contenido presente en ellos.

Fase representativa o imaginativa

En esta fase intenté construir una imagen mental de los poemas con ayuda de las ideas que me habían evocado. No quise indagar demasiado sobre otras interpretaciones de los poemas hasta tener clara mi visión, porque quizás había matices que yo había percibido de una manera y otros de otra. Quería ser consciente de la multiplicidad interpretativa del texto original.

Fase expresiva

Una vez captado el sentido de los poemas y la importancia de los aspectos formales a la hora de transmitirlo, comencé a redactar la nueva versión en español.

El proceso fue algo menos farragoso cuando estaba traduciendo poemas en verso libre como *Sylvia's Death* o *Two Sisters of Persephone*. Menos farragoso pero no exento de vacilación a la hora de tomar decisiones, porque en este tipo de poemas es más difícil detectar los vínculos que unen forma y contenido.

Evidentemente, poemas como *One Art*, *Dead*, *Her Kind* y *Daddy* fueron más problemáticos, ya que en su traducción entraron en juego elementos como la métrica, la prosodia y la rima. Una estrategia que me ayudó a superar los retos de estas traducciones más exigentes a nivel formal fue una que también propone Aina Torrent-Lenzen:

En estos casos va bien hacer, en primer lugar, una primera versión con verso libre lo más cercana posible al original. A continuación, se confeccionan listas de sinónimos – también de sinónimos parciales, en segundo término– para los diversos conceptos que conforman el poema. Acto seguido se van probando combinaciones, procurando hacer encajar las palabras, los sintagmas y las oraciones, si es necesario a base de alterar singular y plural, de hacer la sintaxis más escueta (conexión gráfica en lugar de conexión verbal, por ejemplo; esto es, utilizar recursos como los dos puntos en lugar de una conjunción), de alterar la persona verbal (pensemos, por ejemplo, que trabajar con el vocativo ahorra el uso del artículo), etc. (33).

Estas traducciones en verso libre también tenían, en mi caso, mucho de lectura personal. Pero, a pesar de la subjetividad, me sirvieron para activar léxico que en algunas ocasiones pude incluir en las traducciones definitivas. Siendo todo esto posible también gracias a la consulta de recursos lexicográficos como el diccionario de sinónimos de WordReference y

el corpus Sketch Engine. Por el contrario, las versiones finales resultaron ser más contenidas, ya que se concibieron con la intención de que otros lectores pudieran acceder y disfrutar de los poemas originales, con «un significado más expresivo para que pudieran producirse el mayor número de interpretaciones en la lengua de llegada» (Álvarez Sanagustín 266).

Aun así, todo el trabajo que hay detrás de traducir suele pasar desapercibido y estoy segura de que muchos traductores, entre los que me incluyo, no llegan a estar del todo satisfechos con sus traducciones. Para combatir este sentimiento, es importante recordar que la función primordial de una traducción no es ser un reflejo perfecto del texto original, sino abrir nuevas líneas de comunicación entre culturas y, en este caso, promover la difusión de obras con un gran valor literario y humano.

5. Análisis de problemas de traducción

A fin de conferir algo de visibilidad a esta actividad por lo general invisible, dedico este apartado a comentar los principales problemas que me han surgido a la hora de traducir la selección de poemas propuestos y, con suerte, defender las estrategias adoptadas para salvarlos. Además, también expongo aquí algunos rasgos de los poemas que dan muestra de la originalidad y complejidad del proceso creativo y que me han exigido desarrollar un conocimiento interdisciplinar e intertextual previo a la traducción.

5.1 Rimas

El principal reto de traducción de este trabajo han sido las rimas. No solo porque aparecen en todos los poemas (salvo *Sylvia's Death*), sino porque juegan un papel enfático bastante importante en algunos casos.

One Art

Este poema es, como ya se ha comentado más arriba, una villanesca. Esta composición poética consta de cinco tercetos y un cuarteto que cierra el conjunto. El primer y el tercer verso del primer terceto se repiten alternativamente al final de los otros tercetos a modo de estribillo y forman un pareado en el cuarteto final. Además, los versos que quedan excluidos de este esquema suelen rimar entre sí (Cuddon 973).

En el caso de *One Art* se respeta más o menos este patrón, aunque hay algunos versos que quedan sueltos: «*I lost my mother's watch. And look! my last, or / —Even losing you (the joking voice, a gesture)*» (versos 10, 16). También cabe mencionar que el primer verso del primer terceto es el único que se repite siempre igual en el estribillo (salvo en el pareado, donde se le añade un *too* que quiere reconocer que, en realidad, perder sí que es un arte laborioso). El tercer verso suele variar ligeramente, pero siempre manteniendo la rima.

Si he decidido mantener en la medida de lo posible este esquema de rimas es por dos motivos principalmente. En primer lugar, considero que la propia Bishop modificó bastante veces el poema para adaptarlo a él y muestra de ello son los múltiples borradores de *One Art* que se conservan. En segundo lugar, el hecho de que solo haya dos modelos de rima parece reforzar la idea de que antes había dos personas

(representadas en las dos ciudades o los dos ríos) que terminan confluyendo en una sola rima en el pareado, coincidiendo con la pérdida de esa relación dual (Millier 123).

Me hubiera gustado conseguir una rima más sofisticada para los versos del estribillo, porque si bien es cierto que he dado con una rima consonante, las palabras que riman pertenecen a la misma categoría gramatical (son siempre adjetivos). No obstante, hay una justificación: al emplear esas rimas he conseguido mantenerme más fiel al sentido del original. Me gusta mucho la idea que hay detrás de *laborioso*, porque es un adjetivo que utilizamos para describir actividades artísticas, detallistas y minuciosas y también porque al negarlo se entiende que perder no conlleva demasiadas dificultades. Los adjetivos *desastroso* y *bochornoso* también funcionan muy bien como traducciones de *disaster* y *fluster* (de hecho, la equivalencia entre la pareja *disaster*-desastroso es léxico-fonética). Por último, me gustaría comentar la elección de *impetuoso*. *Faster* podría haberse traducido como *sin reposo* (una alternativa que rima con la ventaja de no ser un adjetivo), pero *impetuoso* añade más dinamismo al poema y recalca mejor la celeridad con la que pueden darse las pérdidas.

En los versos centrales de los tercetos, así como en el segundo verso del cuarteto, la rima es asonante y menos machacona. Aun así, he tenido que hacer algún sacrificio semántico para mantenerla, concretamente en el verso 14. Lo que se dice en el poema original es que se pierde un continente, sin que se especifique cuál. Cualquiera que conozca la biografía de Bishop podría asociar esta palabra con América del Sur, con Brasil. Por este motivo, he decidido explicitar esta referencia a fin de preservar la rima (aun así algo más pobre porque cambia la prosodia, ya que *América* es esdrújula y el resto de versos terminan en palabras llanas).

Otro factor que contribuye a cohesionar el esquema de rimas es la métrica. En algunos poemas se aprecia una estructura rimada arbitraria, pero *One Art* no es uno de estos poemas. Las estrofas tienen casi siempre el mismo número de sílabas (11-10-11 / 11-10-11 / 11-10-11 / 11-9-11 / 11-11-11 / 12-10-11-11), con lo que se consigue que el lector escuche la repetición de sonidos a intervalos regulares y pueda identificar sin sorpresas cuándo va a aparecer la siguiente rima. Si decidí mantener cierta regularidad en la métrica no fue solo para crear esta sensación, sino también porque trabajar con estas restricciones me ayudó a comprimir al máximo las ideas del original (algo positivo cuando la lengua meta es más perifrástica que la de partida).

Her Kind

La poesía de Anne Sexton no se caracteriza por amoldarse a patrones formales demasiado estrictos. Quizás por este motivo, y también porque este es el único poema de Sexton de mi selección en el que se puede apreciar su uso de la rima, he decidido recrear *Her Kind* como un poema rimado. Ahora bien, he de reconocer que las rimas de este poema me han resultado especialmente esquivas.

Con el objetivo de superar este reto, recurrí a redactar una traducción en verso libre como primer paso de la fase expresiva (véase Anexo 3). A pesar de la utilidad de la estrategia, me ha sido imposible respetar el esquema de rimas original: a B A B C B c / D e D E C D c / – F – f c F c.

Aunque no haya reproducido la misma estructura rimada, sí que he mantenido una repetición de sonidos de manera regular. Es decir, lo que para Aina Torrent-Lenzen es la esencia de la rima (32). Este sería el esquema de rimas de mi traducción: A B A B – – c / – D D E E – c / – F G F G – c.

Quizás el estribillo no debería contarse como una nueva rima, ya que a fin de cuentas es el mismo verso que se repite al final de cada septeto, pero si se ha reflejado en la estructura es con una intención orientativa. Por el contrario, no he recogido en este esquema la rima interna que se da en mi traducción en los versos 6 y 20: «Una mujer *así* no es mujer, en *sí*. / A una mujer *así* no le avergüenza *morir*». No es un efecto que haya podido mantener en los tres versos que preceden al estribillo, pero al encontrarse en el primer y último septeto aporta un efecto sonoro bastante agradable (aunque soy consciente de que esta es una percepción subjetiva).

Más adelante ahondaré más en mi decisión de no entregarme por completo al fetichismo formal en este poema.

Daddy

La función que cumple aquí la rima es incuestionablemente original. Como ya he explicado en el apartado de contextualización, los temas que se tratan en este poema tienen un trasfondo trágico y traumático. Por eso, llama mucho la atención que el poema esté plagado de rimas infantiles que aparecen de manera impredecible, sin seguir un patrón concreto, casi como la conducta de un niño pequeño. Este fenómeno busca contraponer lo traumático de la experiencia personal a la bondad e inocencia de la voz infantil con la que se cuenta, ya que los recuerdos que se evocan transportan a la protagonista del poema a una época en la que era una niña y su padre aún seguía vivo (Torrent-Lenzen 31).

Esto no quiere decir que me haya dejado llevar por el fetichismo formal en mi traducción del poema. Lo más importante no era reproducir exactamente el mismo esquema de rimas, sino incluir rimas allí donde fuera necesario y pertinente, otorgándome la licencia de poder intercambiar los versos rimados u omitirlos cuando el sentido del poema se viera comprometido.

Sin embargo, hay dos estrofas en concreto en las que he procurado mantener tantas rimas del original como me fuera posible: la primera y la última. La razón es sencilla. A mi parecer, la primera estrofa marca el tono del poema y nos presenta esa voz infantil que hace de narradora. Por otra parte, la última estrofa libera toda la tensión emocional acumulada a lo largo del poema, con lo que contribuye a culminar la pieza poética. Mi traducción no ha podido mantener el mismo sonido en todas las rimas (como ocurre en el original), pero intenta plasmar estos efectos tan curiosos.

<p>Ya no hay <i>arreglo</i>, ya no hay <i>arreglo</i> Que valga, zapato <i>negro</i> En el que he vivido como un pie <i>preso</i> Treinta años, pobre y pálida, Conteniendo por miedo la tos y el <i>aliento</i>.</p>	<p>You do not <i>do</i>, you do not <i>do</i> Any more, black <i>shoe</i> In which I have lived like a <i>foot</i> For thirty years, poor and white, Barely daring to breathe or <i>Achoo</i>.</p>
<p>[...]</p>	<p>...</p>

Tienes una estaca en tu gordo corazón <i>negro</i> Y nunca les caíste bien a los del <i>pueblo</i> . Bailan sobre ti, te <i>pisotean</i> . Siempre <i>supieron</i> quién <i>eras</i> . Papi, papi, cabrón, he llegado.	There's a stake in your fat black heart And the villagers never liked <i>you</i> . They are dancing and stamping on <i>you</i> . They always <i>knew</i> it was <i>you</i> . Daddy, daddy, you bastard, I'm <i>through</i> .
--	--

En *Two Sisters of Persephone* la rima aparece más esporádicamente y en *Dead* no tiene tanto protagonismo como los elementos prosódicos, lo que justifica que no vaya comentar la traducción de las rimas en estos dos poemas.

5.2 Prosodia poética

La estructura formal de *Dead* es bastante característica. En este caso, la rima ayuda a darle musicalidad al poema, pero la verdadera responsable de este efecto es la prosodia. *Dead* es un ejemplo de poema yámbico, es decir, un poema en el que la acentuación de las sílabas que componen sus versos se alterna de manera que las sílabas pares siempre se acentúan y las impares quedan sin acentuar. Con este ritmo se pretende imitar la fluidez del discurso hablado.

Aquí se pone de manifiesto la importancia de ser flexibles en la traducción y no tener miedo a cambiar de estrategia si las características del original así lo requieren. Si bien en *One Art* lo más destacable era la rima y el número de sílabas por verso (sabiendo que con esta restricción era posible construir un texto coherente), aquí sucede algo distinto. Los versos son de arte menor (se alternan en cuartetos los versos octosílabos y hexasílabos) y esto complica la traducción al español si además se quiere mantener el ritmo yámbico. La poesía yámbica es más fácil de conseguir en inglés porque es una lengua en la que abundan los monosílabos. Sin embargo, es muy difícil plasmar el sentido del poema en español con tan pocas sílabas. En un primer momento intenté respetar el número de sílabas, pero pronto llegué a la conclusión de que era necesario ampliar el límite original. Gracias a lo aprendido en el marco teórico supe diferenciar una restricción beneficiosa que ayuda a concentrar un contenido muy denso en pocas palabras (*One Art*) de una restricción con la que se pierden demasiadas ideas del poema de partida. De hecho, esta expansión métrica me permitió recoger las imágenes del original casi por completo.

El esquema métrico del poema original es: 8-6-8-6 / 8-6-8-6 / 8-6-8-6 / 8-6-8-6. Las rimas siguen el siguiente patrón: – a – a / – – – – / – b – b / – c – c. La métrica de mi traducción mantiene la alternancia simétrica del número de sílabas que tienen los versos de cada estrofa (los versos impares son más largos que los pares): 12-9-12-9 / 12-9-12-9 / 12-9-12-9 / 12-9-12-9. La rima también sigue un patrón similar, aunque más que consonante suele ser asonante: – A – A / B – B B / – C – C / – D – D.

En cuanto a la prosodia, me decanté por utilizar dáctilos en lugar de yambos, es decir, se van alternando dos sílabas átonas y una tónica. Con este pie también se añade dinamismo a la acción relatada y se consigue crear tensión dramática en la última estrofa, pues tanto en el original como en la traducción se rompe con la prosodia para hacer una pregunta que funciona como confirmación del suceso trágico: «*She's gone—where did she pass?* / Se fue— ¿dónde pudo alcanzarla?» (verso 14).

5.3 Paralelismos y otras formas de repetición

Paralelismos, anáforas, aliteraciones... Estas y otras muchas figuras literarias se basan en un principio muy sencillo: la repetición. La repetición de ideas ayuda a reforzar su importancia en el poema, porque cuando se repiten lo suficiente se convierten en un motivo. La repetición de sonidos tiene un doble efecto: sonoro y expresivo.

La traducción de los elementos que se repiten suele plantear dificultades porque en ellos se concentra el núcleo semántico del poema (la revelación del proceso catártico) y porque suelen ser los elementos que constituyen las rimas o estribillos. En este sentido, los poemas más problemáticos han sido *One Art*, *Her Kind* y *Daddy*, porque estos dos aspectos se plasman simultáneamente en la repetición.

One Art

El hecho de que la rima tuviera tanta importancia en este poema dificultó poder encontrar un estribillo que recogiera suficientemente bien el trasfondo semántico original y aceptara también cierta variación. Una alternativa muy válida que se perdió por el camino fue: «Perder no es un arte complicado. / Muchas cosas tienen perderse por destino / y al perderse no alteran demasiado».

Her Kind

El estribillo es la parte más importante de este poema. Tiene una fuerza expresiva que abruma, porque Sexton lo utiliza para sincerarse y empatizar con toda aquella que lo esté leyendo. Muy a mi pesar, me he visto obligada a dejar marchar las rimas que se hacían con el estribillo, ya que el objetivo principal aquí era conseguir crear una conexión con futuras lectoras, que sintieran la aceptación de Sexton cuando dice que ella también ha sido esa mujer que se critica, que repugna. Sexton ha sido ella. «Yo he sido ella».

También he intentado reflejar el paralelismo entre septetos, empezando siempre de la misma manera y repitiendo casi los mismos elementos en los versos que van justo antes del estribillo: «He salido [...] / He encontrado [...] / He viajado [...]; Una mujer así no es mujer, en sí. / Una mujer así se siente incomprendida. / A una mujer así no le avergüenza morir» (versos 1, 8, 15; 6, 13, 20).

Daddy

Algunas de las palabras que más se repiten a lo largo del poema y que, además, forman parte del esquema de rimas son *foot*, *root*, *Jew*, *through*, *do* y, por encima de todas, *you*. No me ha sido posible rimar todas estas palabras en español, pero he intentado ser coherente a la hora de traducirlas. Concretamente, me gustaría destacar las peculiaridades sintácticas de *through* y *you*.

En inglés los verbos se suelen combinar con preposiciones como *through* para ampliar su significado. En español no nos hace falta hacerlo, porque tenemos una mayor variedad de verbos. Como consecuencia, me vi obligada a buscar un verbo polisémico que pudiera encajar en varios de los contextos en los que aparecía *through*. Mi propuesta terminó siendo el verbo *llegar*, que puede indicar acercamiento (la niña

reconecta con su padre), fin de un desplazamiento (la niña pone fin a la relación con su padre) o venganza (al padre le ha llegado su hora y ahora le toca a la niña actuar) en la problemática oración «*I'm (finally) through*».

<p>Y un amor de potro y tornillo. Y dije: sí quiero, sí quiero. Así que, papi, por fin he <i>llegado</i>. Con el teléfono negro hasta la raíz sepultado, las voces no <i>llegan</i> ni aun siendo gusanos.</p>	<p>And a love of the rack and the screw. And I said I do, I do. So daddy, I'm finally <i>through</i>. The black telephone's off at the root, The voices just can't worm <i>through</i>.</p>
--	---

En español no es muy frecuente explicitar los pronombres personales en nominativo, si se pueden utilizar en su lugar las formas de acusativo y dativo. Esta es la razón por la que en mi traducción *you* se convierte en la mayoría de los casos en *te*, una propuesta menos enfática pero más natural.

Hay otras repeticiones en *Daddy* que no aportan sonoridad, pero ayudan a caracterizar a los personajes. En este sentido, no cabe duda de que para la protagonista de la historia, su *papi* es la personificación del color negro.

Por último, destaco los versos 1, 31, 39, 45, 49 y 50. En estos versos podemos encontrar repeticiones hiperbólicas, una especie de eco escrito que surge cuando la protagonista tiene una revelación y se la repite como autoconfirmación de que está en lo cierto. De este modo, Sylvia Plath consigue reflejar la técnica psicoanalítica de Sigmund Freud: recordar, repetir y reelaborar (Gordon-Bramer 57).

En *Sylvia's Death* también se recurre a los paralelismos para enumerar las distintas cualidades y formas alegóricas que para Sexton y Plath tenía la muerte. No obstante, son paralelismos que se han podido trasladar sin mayor problema gracias a la flexibilidad del verso libre.

5.4 Intertextualidad y referencias culturales

Con este recurso estilístico se consiguen interrelacionar varios textos, contemporáneos o clásicos, del mismo autor o de una selección variada. Otras veces, es un recurso que se apoya en el imaginario colectivo, en una determinada cultura y los sucesos históricos que marcan su identidad.

Daddy

Plath convierte el Holocausto en una herramienta estilística con la que exagerar sus vivencias trágicas. Simultáneamente, toma elementos de la literatura infantil para recordarnos que el poema tiene alma de niña. Por ejemplo, en la primera estrofa se menciona una casa-zapato que recuerda a la de *There was an old woman who lived in a shoe* de la misteriosa Mother Goose. Con esta referencia, Plath nos adelanta el tipo de relación entre la niña y su padre, una parecida a la de esa anciana que pegaba a sus hijos antes de dormir (Hirsch 21).

Tratándose de poesía confesional, es comprensible que el grueso de la crítica literaria haya hecho lecturas muy autobiográficas de este poema. No obstante, en su libro

Decoding Sylvia's Plath "Daddy": Discover the Layers of Meaning Beyond the Brute, Julia Gordon-Bramer nos descubre la verdadera riqueza intertextual del poema.

Sylvia no es solo judía porque sea víctima de la opresión nazi. También es judía porque quiere comprender la Cábala, el Árbol de la vida que le revelará la verdadera naturaleza de esa figura paternal «llena de Dios». Esta conexión entre el judaísmo y el esoterismo crea un vínculo de unión con su «herencia gitana» y su «baraja de Tarot». Además, Plath no crea una víctima débil que cede ante los abusos de su *papi*, sino que refleja la ira de cuatro arcanos menores invertidos: las reinas de oros, espadas, copas y bastos. Y estas, a su vez, conectan con la mitología griega: Clitemnestra, Helena de Troya, Penélope, Atalanta, Ónfale, Tetis, Medea...

Por otra parte, hay que aclarar que hay muchos personajes, además de Otto Plath, que podrían ser *papi*. Como Bruto de Troya cuando cruza el Atlántico para fundar Britania (la nueva tierra prometida para los judíos) y deja su huella en una gran piedra gris. O las tropas británicas y alemanas vestidas de azul y verde, respectivamente, contra las que se luchó en las playas de Nauset. O el violento y racista señor Kurtz en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. O incluso Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, hablando en alemán de una niña que tiene complejo de Electra y una conducta histérica, una niña que termina alzándose con la victoria como superyó.

Los vínculos también se establecen entre miembros de la poesía confesional. Por eso, dejo a un lado las interesantes aportaciones de Gordon-Bramer y traigo a colación el poema *My Friend, My Friend* de Anne Sexton, en el que expresa su deseo de ser judía (Cam 1-5).

Es evidente que no se pueden explicitar todas estas referencias contextuales, pero consideraba pertinente mencionarlas porque han influido en menor o mayor medida en mi traducción.

Two Sisters of Persephone

El comentario anterior es prueba suficiente de las complicadas redes que entreteje Plath y, como era de esperar, este poema también toma prestados elementos de la mitología, la historia y la literatura. Plath era una apasionada de la historia, por eso Julia Gordon-Bramer menciona la posibilidad de que las dos hermanas de Perséfone fueran las hijas de Pablo I de Grecia, las hermanas Sofía e Irene: una casada, otra rebelde; cada una viviendo la crisis de su país de manera distinta. El hecho de que el poema se inspire en el famoso mito griego que da explicación a los cambios de estación sería entonces un guiño al país y a su inestabilidad política tras una guerra civil (en *'Two Sisters of Persephone': Poetry Goddesses*).

Sylvia's Death

Sexton reproduce al final del poema las últimas palabras que Shakespeare puso en boca de Julio César en la obra del mismo nombre: «*Et tu, Brute ?*» (Shakespeare 3.1.85). Así quiere comparar la traición de Bruto con la traición de Sylvia. Por suerte, la intervención que se tradujo en español como «¿Tú también, Bruto?» (Shakespeare en *Obras dramáticas de Guillermo Shakespeare*, 298) es conocida por el público meta.

Otra referencia, que nos trae de nuevo ese contraste de inocencia y tragedia, es «el tamborilero soñoliento» que no marca el camino hacia Belén, como en el villancico, sino el camino por el que Sylvia Plath se arrastra hasta la muerte.

Her Kind

Es evidente que Sexton toma prestadas ideas sobre brujería y hechicería, torturas medievales y demás deformaciones de la mujer inconformista transmitidas en la literatura y tradición populares. Estos están tan incrustados en la mentalidad occidental que no requieren demasiada explicitación, aunque sí he procurado utilizar léxico que evocara ideas similares: *bruja poseída, trance maligno, criatura solitaria, loca de atar...*

5.5 Fanopeya: la imagen como metáfora

Para Ezra Pound, una de las figuras más destacadas del Imagismo, el lenguaje poético se articulaba a través de tres elementos: la música, la imagen y el intelecto. Así, la poesía quedó clasificada en melopeya (poesía-música), fanopeya (poesía-imagen) y logopeya (poesía-intelecto) según el recurso que más se hubiera explotado en su composición.

Aunque la obra de Sylvia Plath no se enmarque en esta corriente literaria, es evidente que en su poesía construye metáforas que proyectan imágenes sobre la imaginación visual del lector (García de la Banda 122). Estas imágenes facilitan la fase representativa, aunque no tanto la expresiva. Tanto en *Daddy* como en *Two Sisters of Persephone* uno se da cuenta de la plasticidad del lenguaje poético de Plath, que aprovecha el hecho de que el inglés se muestre particularmente receptivo a la creación de neologismos.

Two Sisters of Persephone

No se me ocurre mejor manera de describir este poema que citando parte de su primera estrofa: «un dúo de luz y sombra [...]» (verso 3). Aunque también es un dúo de invierno y primavera, de esterilidad y fertilidad, de opresión y libertad. No hay verso que no sea una metáfora y, aunque la imagen manda, la ironía invierte su sentido. Una interpretación literal del poema podría hacernos pensar que dar fruto, que aquí equivale a ser madre, permite a la mujer alcanzar una vida mejor, mientras que dedicarse a una misma lleva a la perdición, a la muerte. El mensaje del poema es la voz de una sociedad que les tiene contadas las horas a aquellas que no cumplen con su deber.

Dejando atrás esta inversión semántica, me gustaría explicar la traducción de algunas imágenes. En los versos 14 y 15 se describe a una Perséfone primaveral que escucha en el polen que arrastra la brisa el tic-tac de un reloj que le quiere decir que pronto dará fruto. En el verso 23 la mujer embarazada destaca sobre el resto de hierbas, como si haber cumplido con su misión la hubiera subido a un trono. Estas ideas se expresan en inglés con algo similar a un complemento resultativo. En estos ejemplos, se combina un verbo y un adjetivo que expresa el resultado del mismo y se fusiona un sustantivo y un verbo en una nueva palabra: «*Hearing ticks **blown gold** / Like pollen on bright air. Lulled; **Grass-couched** in her labor's pride,*» (versos 14, 15; 23)

Los complementos de resultado funcionan en otras lenguas, como podría ser la china, pero no tanto en español. Una vez aceptado esto, mi estrategia fue priorizar la

traducción de las imágenes y de los dobles sentidos. Dobles sentidos como los que hay en *grass-couched*, ya que al invertir sus componentes nos queda *couch grass*, que hace referencia a las malas hierbas, a las malas mujeres que no tienen hijos; y en *labor*, que evoca sutilmente la idea de embarazo y se ha traducido como *gesta*. «Escucha tics que suspiran dorado / Como polen que flota en la brisa ligera.; La gesta admirable la eleva sobre la maleza,» (versos 14, 15; 23).

Daddy

Una de las imágenes que más me ha costado traducir es la que aparece en el verso 32. A través de la verbalización de la onomatopeya del tren, Plath construye una imagen en la que se puede ver a una niña a bordo de una locomotora empujada por corrientes de vapor que actúan al compás del silbato: «*Chuffing me off like a Jew*» (verso 32). En mi traducción decidí emplear una locución adverbial con la que describir la acción de destierro (palabra que evoca la idea de vapor) como el movimiento sonoro del traqueteo: «Desterrándome a traqueteos como si fuera judía» (verso 32).

5.6 Voz femenina

El valor feminista de poemas como *Her Kind*, *Daddy* y *Two Sisters of Persephone* es innegable. Pero hasta cuando estaba traduciendo aquellos poemas que no son tan abiertamente feministas, sentí la necesidad de preservar y visibilizar sus componentes femeninos o, si no los había, de evitar utilizar el masculino genérico.

One Art

El primer estribillo de este poema supone, desde otra perspectiva más, un reto de traducción. Algunas traducciones para el primer verso que barajé al principio incluyen «perder no es un arte de maestros» o «perder no es un arte para genios». Estas opciones cumplían bien su cometido desde el punto de vista semántico. A pesar de ello, preferí buscar una opción más neutra, que no enmascarara la voz femenina detrás de la obra y a la vez mantuviera esa neutralidad del original que contribuye a que cualquiera pueda identificarse en el poema.

Dead

En este poema los problemas surgen del contraste entre la gramática inglesa y la española. En este caso, sucede algo que no suele pasar al traducir textos del inglés al español: el poema original presenta más marcas de género que la traducción. Lo que ocurre es que se explicita en numerosas ocasiones que la persona que se ha perdido es una mujer. A veces con el posesivo *her* y otras directamente con el pronombre personal *she*.

Por su parte, el determinante posesivo de tercera persona del singular en español (*su*) no presenta marcas de género. Además, y como ya se ha comentado, tampoco es frecuente explicitar los pronombres personales nominativos, por eso he intentado limitar el uso de la traducción *ella*. En su lugar, he introducido el pronombre *la*, además de aprovechar que los adjetivos en español sí que tienen flexión de género.

El gélido invierno <i>la</i> ha conquistado,	The Winter is <i>her</i> lover now,
--	-------------------------------------

Un tipo atrevido y brillante; Y ahora <i>la</i> siento muy lejos de mí, Tan <i>fría</i> , tan <i>blanca</i> y distante.	A brilliant one and bold; And <i>she</i> has gone away from me, Estranged and white and cold.
---	---

Daddy

Este poema plantea problemas tanto por ser más específico de lo que sería la traducción española como por ser más inclusivo de manera indirecta.

El primer reto queda ejemplificado en la palabra *ancestress*. La propuesta de traducción que ofrezco es la palabra *herencia*, porque aunque no alude explícitamente a una figura femenina, la palabra es femenina y enlaza con la de idea de riqueza, muy pertinente porque Plath se muestra orgullosa de ser gitana (aunque solo sea en la ficción).

Para ilustrar el segundo reto podemos fijarnos en el uso del adjetivo *Jew* en la séptima estrofa. Como los adjetivos en inglés (también en su forma sustantivada) no tienen flexión de género, podríamos hacer o bien una lectura genérica de la palabra, o bien una lectura en primera persona. Yo me he decantado por esto último y como la protagonista es una mujer-niña, el adjetivo se ha quedado en femenino.

Una locomotora, una locomotora Desterrándome a traqueteos como si fuera <i>judía</i> . Una <i>judía</i> hacia Dachau, Auschwitz o Belsen. Empecé a hablar como si fuera <i>judía</i> . Creo que bien podría ser <i>judía</i> .	An engine, an engine, Chuffing me off like a <i>Jew</i> . A <i>Jew</i> to Dachau, Auschwitz, Belsen. I began to talk like a <i>Jew</i> . I think I may well be a <i>Jew</i> .
--	---

Aquí termina este recorrido por algunos de los problemas de traducción que me he encontrado. Aunque se quedan muchos otros sin nombrar, espero haber mostrado soluciones útiles para cualquier traductor que consulte este análisis traductológico.

6. Conclusiones

La principal conclusión que se deduce de este trabajo es que la poesía no es intraducible. De lo contrario, este trabajo no existiría. Para aceptar este argumento es importante comprender lo que significa traducir. El objetivo de la traducción es reestablecer la comunicación, que se ha perdido porque el mensaje al que se quiere acceder está codificado según un sistema desconocido para el nuevo público meta. El nuevo código no siempre será un reflejo perfecto del código original, pero sí desempeñará la misma función comunicativa. Puede que la traducción nunca sea igual que el original, pero esto no es impedimento para que cumpla con su papel. Al fin y al cabo, las lenguas son sistemas muy complejos y sujetos a una mutación continua y a la traducción no le queda más remedio que ser flexible.

Entonces... ¿por qué escandaliza tanto la traducción de poesía?

Cuando el texto tiene una función referencial no nos intimida, porque lo más importante es lo que se dice, no tanto cómo se dice. Sin embargo, el texto poético es un espécimen que nos desconcierta, porque cumple con una función expresiva que interactúa con nuestro subconsciente. El cómo se dice nos hace reaccionar a lo que se dice. A veces ese cómo se materializa en elementos formales como la rima, la métrica o la prosodia. Otras veces es

complicado localizar en el poema los elementos que desempeñan funciones expresivas o estéticas. A pesar de esto, el traductor debe aprovechar los recursos que tiene para conseguir el efecto original, en lugar de buscar justificaciones teóricas a su inacción.

No obstante, soy consciente de que no hay una única manera de traducir. La traducción también puede conferir una nueva función al mensaje original o aprovechar la estructura de ese mensaje para decir algo distinto. La motivación de la traducción no es siempre el beneficio colectivo, sino que a veces busca satisfacer una necesidad personal. El traductor formalista se interesa por comprender cómo se compone el tono en poesía y el traductor literal otorga gran valor a las ideas que se evocan en ella. Y si nuestro objetivo (como es el de este trabajo) es satisfacer una necesidad colectiva, la fusión de estos dos intereses tradicionalmente enfrentados puede producir una traducción muy satisfactoria. Al menos esa es la opinión que yo extraigo del trabajo.

Pero la traducción no se acoge a esquemas rígidos, porque es, ante todo, libre. No hay una solución que resuelva todos los problemas de traducción y el traductor debe ser lo suficientemente flexible como para renunciar a sus postulados teóricos si con ello consigue obtener un producto final de mayor calidad. Sobre todo si nuestra materia prima es un poema como *Daddy*, en el que la rima se intercala con la repetición de motivos y la creación de neologismos para evocar imágenes que conectan con disciplinas tan variadas como la filosofía, la psicología, la adivinación, la literatura, la historia o la sociología.

Agradezco haber podido probar la utilidad de mis reflexiones traductológicas a través de la traducción de poetisas como Anne Sexton, Sylvia Plath y Elizabeth Bishop. Solo he traducido una pequeña parte de su obra, pero me he dado cuenta de lo complicado que es mantener la ambigüedad interpretativa de un poema. Y en el caso concreto de la poesía confesional, la búsqueda de pistas en la vida de las autoras también ha complicado la tarea. ¿Cuál es la verdad de sus poemas? Como lectora activa solo he podido especular, como traductora me he limitado a encontrar todas las interpretaciones posibles de los poemas y a intentar reflejarlas en mis traducciones.

Mi labor se hacía algo más amena cuando pensaba en otro de los objetivos del trabajo: ser la voz en español de estas mujeres. Como traductora no hay nada que me cause mayor satisfacción que poder difundir ideas que son importantes para mí y que considero que deben visibilizarse. Las poetisas confesionales fueron muy criticadas por mostrar una versión cruda y vulnerable de su experiencia femenina y, aunque a veces me ha costado sacrificios formales, quiero pensar que les he permitido expandir su búsqueda introspectiva por una nueva lengua.

Aunque si hay un mensaje que quiero que cale con este trabajo es que, a diferencia del «arte de perder», el arte de traducir poesía parece y es (*¡ponlo!*) laborioso.

7. Anexos

Anexo 1. *Dead*: traducción y original

<i>Muerta</i>	<i>Dead</i>
El gélido invierno la ha conquistado, Un tipo atrevido y brillante;	The Winter is her lover now, A brilliant one and bold;

<p>Y ahora la siento muy lejos de mí, Tan fría, tan blanca y distante.</p> <p>Se puso a pintar las colinas por ella Y al cielo restó calidez; Tiró de sus ramas ciruelas y peras Y atrajo una alegre tormenta.</p> <p>Las aves migrando en bandada hacia el sur Y lluvia invernal le mandó, Y el aire cortante que quiso añadir Firmeza a su seria intención.</p> <p>Triunfó en la conquista de su corazón. Se fue— ¿dónde pudo alcanzarla? Contiene el aliento el invierno, ¿la ves? La hierba cubierta de escarcha.</p>	<p>And she has gone away from me, Estranged and white and cold.</p> <p>He painted all the hills for her And laughed the skies blue-warm; He rattled down the pears and plums And crashed a happy storm.</p> <p>Then southward-swinging lines of birds, And chilly rains he sent, And sharpness in the air to prove His serious intent.</p> <p>And now at last her heart is won. She's gone—where did she pass? For Winter holds his breath and see— This frost upon the grass.</p>
---	--

Anexo 2. *One Art*: traducción y original

<i>El arte de perder</i>	<i>One Art</i>
<p>Perder no es un arte laborioso; muchas cosas se quieren perdidas y que se pierdan no es desastroso.</p> <p>Pierde a diario. Acepta el bochornoso paso del tiempo, las llaves esquivas. Perder no es un arte laborioso.</p> <p>Ve más allá, a ritmo impetuoso: nombres, sitios, rumbos. Despedidas que no llevan a nada desastroso.</p> <p>Sin el reloj de mi madre. Y ¡mira!: tres casas más a la deriva. Perder no es un arte laborioso.</p> <p>Dos ciudades y algo más grandioso: tierras, dos ríos, parte de América. Me faltan, sin que sea desastroso.</p> <p>—En tu pérdida (voz graciosa, gesto que tanto aprecio) también se aplica: Perder no es un arte muy laborioso si bien parece (¡<i>Ponlo!</i>) desastroso.</p>	<p>The art of losing isn't hard to master; so many things seem filled with the intent to be lost that their loss is no disaster.</p> <p>Lose something every day. Accept the fluster of lost door keys, the hour badly spent. The art of losing isn't hard to master.</p> <p>Then practice losing farther, losing faster: places, and names, and where it was you meant to travel. None of these will bring disaster.</p> <p>I lost my mother's watch. And look! my last, or next-to-last, of three loved houses went. The art of losing isn't hard to master.</p> <p>I lost two cities, lovely ones. And, vaster, some realms I owned, two rivers, a continent. I miss them, but it wasn't a disaster.</p> <p>—Even losing you (the joking voice, a gesture I love) I shan't have lied. It's evident the art of losing's not too hard to master though it may look like (<i>Write it!</i>) like disaster.</p>

Anexo 3. *Her Kind*: traducción libre, traducción final y original

<i>He sido ella</i>	<i>Her Kind</i>
---------------------	-----------------

<p>He salido, una bruja poseída, a encantar el aire negro, más valiente de noche; en un trance maligno, he sido vigía de las casas simplonas, porche a porche: criatura solitaria, docededos, loca de atar. Una mujer así no es mujer, en sí. Yo he sido ella.</p> <p>He encontrado las cuevas cálidas del bosque, las he llenado de sartenes, figuras, estantes, armarios, sedas, mil y un cachivaches; he preparado comida para elfos y gusanos: entre gimoteos, reordenando a los desalineados. Una mujer así se siente incomprendida. Yo he sido ella.</p> <p>He viajado en tu carreta, conductor, he despedido a los pueblos con mis brazos desnudos, mientras memorizaba las últimas rutas de luz, viva donde tus llamas aún me muerden el muslo y mis costillas crujen donde tus ruedas giran. A una mujer así no le avergüenza morir. Yo he sido ella.</p>	<p>I have gone out, a possessed witch, haunting the black air, braver at night; dreaming evil, I have done my hitch over the plain houses, light by light: lonely thing, twelve-fingered, out of mind. A woman like that is not a woman, quite. I have been her kind.</p> <p>I have found the warm caves in the woods, filled them with skillets, carvings, shelves, closets, silks, innumerable goods; fixed the suppers for the worms and the elves: whining, rearranging the disaligned. A woman like that is misunderstood. I have been her kind.</p> <p>I have ridden in your cart, driver, waved my nude arms at villages going by, learning the last bright routes, survivor where your flames still bite my thigh and my ribs crack where your wheels wind. A woman like that is not ashamed to die. I have been her kind.</p>
--	--

Traducción libre de <i>Her Kind</i>
<p>Soy la bruja que pasea por la noche, con ganas de disfrutar del coraje que me brinda ir de porche en porche. Las luces son mi guía y nada me acongoja, porque soy una bruja, ante todo, atrevida. Aunque sea un bicho feo y deforme, no busco ser la mujer de nadie.</p> <p>También soy la vieja huraña que vive en una cueva, donde campa a sus anchas y colecciona todo lo que a su paso encuentra. Mi compañía es de lo más inusual: dragones y hadas a los que he de dar de cenar. Los pongo en su sitio y les cuido con mimo, pero ni con esas consigo que en el mundo se me entienda.</p> <p>Esa mujer a la que quieren matar, por pensar diferente y querer prosperar, también podría ser yo. Pero no me dejo achantar, ya me quemen hasta la coronilla o me condenen a alguna tortura medieval. Seguiré siendo lo que soy, sin temor a morir según este ideal.</p>

Anexo 4. *Sylvia's Death*: traducción y original

<i>La muerte de Sylvia</i>	<i>Sylvia's Death</i>
<p>Oh, Sylvia, Sylvia con los restos de una caja de cucharas y piedras,</p> <p>con dos hijos, dos meteoros a rienda suelta por un cuartito de juegos,</p> <p>con tu boca en la chapa, en la viga del techo, en la oración muda,</p> <p>(Sylvia, Sylvia, ¿a dónde fuiste</p>	<p>O Sylvia, Sylvia, with a dead box of stones and spoons,</p> <p>with two children, two meteors wandering loose in a tiny playroom,</p> <p>with your mouth into the sheet, into the roofbeam, into the dumb prayer,</p> <p>(Sylvia, Sylvia where did you go</p>

<p>después de escribirme desde Devonshire sobre cultivar patatas y cuidar abejas?)</p> <p>¿a qué aguardaste, cómo llegaste a tumbarte?</p> <p>¡Ladrona! — cómo te arrastraste,</p> <p>te arrastraste sola hasta la muerte que tanto tiempo quise tanto,</p> <p>la muerte que se nos había quedado pequeña, la que vestíamos en nuestros pechos flacuchos,</p> <p>de la que hablábamos con tanta frecuencia cada vez que nos tragábamos tres martinis extrasecos en Boston,</p> <p>la muerte que hablaba de psicoanalistas y curas, la muerte que hablaba como una novia que algo trama,</p> <p>la muerte por la que brindábamos, ¿los motivos y el acto silencioso?</p> <p>(En Boston los moribundos viajes en taxi, sí, muerte otra vez, de vuelta a casa con <i>nuestro</i> niño.)</p> <p>Oh, Sylvia, recuerdo al tamborilero soñoliento que nos golpeaba en los ojos con un vieja historia,</p> <p>como queríamos dejarle pasar como sádico o mariposa de Nueva York</p> <p>y que hiciera su trabajo, tan necesario, como una ventana en la pared o una cuna,</p> <p>y desde ese momento él esperaba bajo nuestro corazón, bajo el armario,</p> <p>y ahora veo que lo habíamos contenido año tras año, viejos suicidios</p> <p>y reconozco en la noticia de tu muerte un sabor desagradable, como a sal,</p> <p>(Y yo, yo también. Y ahora, Sylvia, tú otra vez, con la muerte otra vez, de vuelta a casa con <i>nuestro</i> niño.)</p> <p>Y yo solo digo con los brazos extendidos hasta ese lugar de piedra:</p>	<p>after you wrote me from Devonshire about raising potatoes and keeping bees?)</p> <p>what did you stand by, just how did you lie down into?</p> <p>Thief! — how did you crawl into,</p> <p>crawl down alone into the death I wanted so badly and for so long,</p> <p>the death we said we both outgrew, the one we wore on our skinny breasts,</p> <p>the one we talked of so often each time we downed three extra dry martinis in Boston,</p> <p>the death that talked of analysts and cures, the death that talked like brides with plots,</p> <p>the death we drank to, the motives and the quiet deed?</p> <p>(In Boston the dying ride in cabs, yes death again, that ride home with <i>our</i> boy.)</p> <p>O Sylvia, I remember the sleepy drummer who beat on our eyes with an old story,</p> <p>how we wanted to let him come like a sadist or a New York fairy</p> <p>to do his job, a necessity, a window in a wall or a crib,</p> <p>and since that time he waited under our heart, our cupboard,</p> <p>and I see now that we store him up year after year, old suicides</p> <p>and I know at the news of your death a terrible taste for it, like salt,</p> <p>(And me, me too. And now, Sylvia, you again with death again, that ride home with <i>our</i> boy.)</p> <p>And I say only with my arms stretched out into that stone place,</p>
---	--

<p>¿acaso no es tu muerte una vieja posesión,</p> <p>un lunar que se cayó de uno de tus poemas?</p> <p>(Oh, amiga, ahora que hay luna maldita y el rey se ha marchado, y la reina desespera, ¡la del bar debe cantar!)</p> <p>¡Oh, madre diminuta, tú también! ¡Oh, graciosa duquesa! ¡Oh, cosa rubia!</p>	<p>what is your death but an old belonging,</p> <p>a mole that fell out of one of your poems?</p> <p>(O friend, while the moon's bad, and the king's gone, and the queen's at her wit's end the bar fly ought to sing!)</p> <p>O tiny mother, you too! O funny duchess! O blonde thing!</p>
--	---

Anexo 5. *Two Sisters of Persephone*: traducción y original

Las dos hermanas de Perséfone	Two Sisters of Persephone
<p>Dos niñas hay: dentro de casa Una sentada; otra, fuera. Un dúo de luz y sombra suena Incesante entre ellas.</p> <p>Entre frisos oscuros La primera opera en Una máquina matemática. El tiempo se mide en los secos clics</p> <p>Del cálculo de otra suma. Afanada en la estéril empresa, Sus ojos los de una musaraña, Su menudo talle una raíz pálida.</p> <p>Color tierra tostada, la segunda tumbada, Escucha tics que suspiran dorado Como polen que flota en la brisa ligera. Absorta ante un prado de amapolas,</p> <p>Se fija en cómo el rojo sedoso De su sangre petalada Se aviva al toque de la cuchilla solar. En ese altar verdoso</p> <p>El sol las desposa libremente y en la última Crece rápido su semilla. La gesta admirable la eleva sobre la maleza, Pues en su seno lleva a un rey. Amarga</p> <p>Y cetrina como un limón, La otra, virgen desabrida hasta el final, Camina a la tumba en carne echada a perder, Un gusano por marido y aun así sin ser mujer.</p>	<p>Two girls there are: within the house One sits; the other, without. Daylong a duet of shade and light Plays between these.</p> <p>In her dark wainscoted room The first works problems on A mathematical machine. Dry ticks mark time</p> <p>As she calculates each sum. At this barren enterprise Rat-shrewd go her squint eyes, Root-pale her meager frame.</p> <p>Bronzed as earth, the second lies, Hearing ticks blown gold Like pollen on bright air. Lulled Near a bed of poppies,</p> <p>She sees how their red silk flare Of petaled blood Burns open to the sun's blade. On that green alter</p> <p>Freely become sun's bride, the latter Grows quick with seed. Grass-couched in her labor's pride, She bears a king. Turned bitter</p> <p>And sallow as any lemon, The other, wry virgin to the last, Goes graveward with flesh laid waste, Worm-husbanded, yet no woman.</p>

<p>Coronando su cabeza, estas palabras: Mientras estéis en flor, muchachas, no escatiméis en amor Que no sea de todo ese fruto Este negro afloramiento de rocas.</p>	<p>Inscribed above her head, these lines: While flowering, ladies, scant love not Lest all your fruit Be but this black outcrop of stones.</p>
--	--

Anexo 6. *Daddy*: traducción y original

Papi	Daddy
<p>Ya no hay arreglo, ya no hay arreglo Que valga, zapato negro En el que he vivido como un pie preso Treinta años, pobre y pálida, Conteniendo por miedo la tos y el aliento.</p>	<p>You do not do, you do not do Any more, black shoe In which I have lived like a foot For thirty years, poor and white, Barely daring to breathe or Achoo.</p>
<p>Papi, tendría que haberte matado. Te moriste antes de que me diera tiempo— Como mármol pesado, bolsa llena de Dios, Estatua imponente con un dedo gris en el pie Grande como una foca de Frisco</p>	<p>Daddy, I have had to kill you. You died before I had time— Marble-heavy, a bag full of God, Ghastly statue with one gray toe Big as a Frisco seal</p>
<p>Y una cabeza en el caprichoso Atlántico Donde derrama verde judía en el azul De las aguas junto a la hermosa Nauset. Antes pedía recuperarte. Ach, du.</p>	<p>And a head in the freakish Atlantic Where it pours bean green over blue In the waters off the beautiful Nauset. I used to pray to recover you. Ach, du.</p>
<p>En la lengua alemana, en la ciudad polaca Arrasada con el rodillo De guerras, guerras y guerras. Pero el nombre de la ciudad es corriente. Mi amigo el polaco</p>	<p>In the German tongue, in the Polish town Scraped flat by the roller Of wars, wars, wars. But the name of the town is common. My Polack friend</p>
<p>Dice que hay una o dos docenas. Así que nunca supe de dónde Venían tus raíces, tus huellas, Nunca pude hablar contigo. La lengua se me enganchaba a la mandíbula.</p>	<p>Says there are a dozen or two. So I never could tell where you Put your foot, your root, I never could talk to you. The tongue stuck in my jaw.</p>
<p>Se me enganchaba a un alambre de púas. Ich, ich, ich, ich, Solo sabía balbucir. Para mí cualquier alemán eras tú. Y la lengua una ofensa</p>	<p>It stuck in a barb wire snare. Ich, ich, ich, ich, I could hardly speak. I thought every German was you. And the language obscene</p>
<p>Una locomotora, una locomotora Desterrándome a traqueteos como si fuera judía. Una judía hacia Dachau, Auschwitz o Belsen. Empecé a hablar como si fuera judía. Creo que bien podría ser judía.</p>	<p>An engine, an engine, Chuffing me off like a Jew. A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen. I began to talk like a Jew. I think I may well be a Jew.</p>
<p>Las nieves de Tirol y la cerveza rubia de Viena No son más que una pura mentira. Por mi herencia gitana y mi suerte extraña</p>	<p>The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna Are not very pure or true. With my gypsy ancestress and my weird luck</p>

<p>Y mi baraja de Tarot y mi baraja de Tarot Puede que tenga algo de judía.</p> <p>Siempre te he <i>temido</i>, Tu Luftwaffe, tu lenguaje sin sentido. Y tu bigote arreglado Y tu ojo ario, azul claro. Hombre-panzer, hombre-panzer, Oh, Tú—</p> <p>No eras Dios sino una esvástica Tan negra que ni el cielo podía asomarse. Qué mujer no adora a un Fascista, La bota en la cara, el bruto Corazón bruto de un bruto como tú.</p> <p>Te alzas sobre la pizarra negra, papi, Desde la foto tuya que aún tengo allí, Hendido en el mentón y no en el pie Pero no menos demonio por ello, sin Dejar de ser el hombre negro que mordió</p> <p>En dos mi lindo y rojo corazón. Tenía diez años cuando te enterraron. A los veinte intenté morirme Y volver, ver a verte. Aunque solo fueras huesos.</p> <p>Pero me sacaron del saco Y me juntaron de nuevo con pegamento. Y entonces lo tuve claro. Hice una copia de ti, Un hombre de negro al estilo Meinkampf</p> <p>Y un amor de potro y tornillo. Y dije: sí quiero, sí quiero. Así que, papi, por fin he llegado. Con el teléfono negro hasta la raíz sepultado, las voces no llegan ni aun siendo gusanos.</p> <p>Si he matado a un hombre, he matado a dos— El vampiro que se hizo pasar por ti Y se tiró un año bebiendo mi sangre, Siete años, si te interesa saberlo. Papi, ya puedes tumbarte.</p> <p>Tienes una estaca en tu gordo corazón negro Y nunca les caíste bien a los del pueblo. Bailan sobre ti, te pisotean. Siempre <i>supieron</i> quién eras. Papi, papi, cabrón, he llegado.</p>	<p>And my Taroc pack and my Taroc pack I may be a bit of a Jew.</p> <p>I have always been scared of <i>you</i>, With your Luftwaffe, your gobbledygoo. And your neat mustache And your Aryan eye, bright blue. Panzer-man, panzer-man, O You—</p> <p>Not God but a swastika So black no sky could squeak through. Every woman adores a Fascist, The boot in the face, the brute Brute heart of a brute like you.</p> <p>You stand at the blackboard, daddy, In the picture I have of you, A cleft in your chin instead of your foot But no less a devil for that, no not Any less the black man who</p> <p>Bit my pretty red heart in two. I was ten when they buried you. At twenty I tried to die And get back, back, back to you. I thought even the bones would do.</p> <p>But they pulled me out of the sack, And they stuck me together with glue. And then I knew what to do. I made a model of you, A man in black with a Meinkampf look</p> <p>And a love of the rack and the screw. And I said I do, I do. So daddy, I'm finally through. The black telephone's off at the root, The voices just can't worm through.</p> <p>If I've killed one man, I've killed two— The vampire who said he was you And drank my blood for a year, Seven years, if you want to know. Daddy, you can lie back now.</p> <p>There's a stake in your fat black heart And the villagers never liked you. They are dancing and stamping on you. They always <i>knew</i> it was you. Daddy, daddy, you bastard, I'm through.</p>
---	--

8. Referencias bibliográficas

8.1 Bibliografía principal

- Bishop, Elizabeth. "Dead". 1930. *Voetica*, Voetica, voetica.com/voetica.php?collection=1&poet=13&poem=4969.
- Bishop, Elizabeth. "One Art". *The Complete Poems 1926-1979*, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 178. *Internet Archive*, archive.org/details/completepoems19200bish/mode/2up.
- Plath, Sylvia. "Two Sisters of Persephone". 1956. *Poetry Foundation*, Poetry Foundation, www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=27203.
- Plath, Sylvia. "Daddy". *The Collected Poems*, HarperPerennial, 1992, pp. 222-24. *Internet Archive*, archive.org/details/collectedpoems0000plat/mode/2up.
- Sexton, Anne. "Her Kind". *The Complete Poems of Anne Sexton*, Houghton Mifflin, 1981, pp. 15-16. *Internet Archive*, archive.org/details/completepoems00sext/page/n21/mode/2up.
- Sexton, Anne. "Sylvia's Death". *The Complete Poems of Anne Sexton*, Houghton Mifflin, 1981, pp. 126-28. *Internet Archive*, archive.org/details/completepoems00sext/page/n21/mode/2up.

8.2 Bibliografía secundaria

- Álvarez Sanagustín, Alberto. "La traducción poética". *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, editado por M.ª Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 261-270. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra/la-traduccin-potica-0/.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol, Seix Barral, 2003.
- Blasing, Mutlu Konuk. "'Mont d'Espoir' or 'Mount Despair': The Re-Verses of Elizabeth Bishop." *Contemporary Literature*, vol. 25, no. 3, 1984, pp. 341-53. *JSTOR*, doi.org/10.2307/1207981.
- Cam, Heather. "'Daddy': Sylvia Plath's Debt to Anne Sexton." *American Literature*, vol. 59, no. 3, 1987, pp. 429-32. *JSTOR*, doi.org/10.2307/2927127.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revisado por C. E. Preston, 4th ed., Penguin Books, 1999. *Internet Archive*, archive.org/details/penguindictionar00cudd/mode/2up.
- Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Faber and Faber, 1933. *Internet Archive*, archive.org/details/in.ernet.dli.2015.261546/mode/2up.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Traducción de Magalí Martínez Solimán, Cátedra, 2009.
- García de la Banda, Fernando. "Traducción de poesía y traducción poética". *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción: 2 - 6 de abril de 1990*, editado por Margit

- Raders y Julia Sevilla, Editorial Complutense, 1993, pp. 115-35. *Centro Virtual Cervantes*, cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/encuentros_iii.htm.
- Gordon-Bramer, Julia. *Decoding Sylvia Plath's "Daddy": Discover the Layers of Meaning Beyond the Brute*. Magi Press, 2017.
- Gordon-Bramer, Julia. "Two Sisters of Persephone: Poetry Goddesses." *Julia Gordon-Bramer*, 20 Jan. 2022, juliagordonbramer.com/two-sisters-of-persephone-poetry-goddesses/#_ftnref2.
- Hirsch, Edward. "An Analysis of Sylvia Plath's 'Daddy,' from 'The Heart of American Poetry'." *Plath Profiles*, vol. 14, no. 1, 2022, pp. 19-23. *IUScholarWorks Journals*, scholarworks.iu.edu/journals/index.php/plath/article/view/34010.
- Iriarte, Fabián O. "Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos". *Cuad.Sur, Let.*, vol. 34, 2004, pp. 187-213. ISSN 2362-2970. bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100111&lng=es&nrm=iso&tlng=es.
- Lefevre, André. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Van Gorcum, 1975.
- Luengo López, Jordi. "El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo", *Genre & Histoire*, vol. 8, 2011. *OpenEdition Journals*, doi.org/10.4000/genrehistoire.1296.
- Marx, Patricia y Anne Sexton. "Interview with Anne Sexton." *The Hudson Review*, vol. 18, no. 4, 1965, pp. 560-70. *JSTOR*, doi.org/10.2307/3849705.
- Medel, Elena. *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Ariel, 2018.
- Millier, Brett Candlish. "Elusive Mastery: The Drafts of Elizabeth Bishop's 'One Art.'" *New England Review (1990-)*, vol. 13, no. 2, 1990, pp. 121-29. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40242261.
- Mitchell, Zoe Marie. *Her Kind: A Discovery of Witches in Women's Poetry*. 2021. University of Chichester, Tesis doctoral. *EThOS*, ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.883271.
- Nabokov, Vladimir. "13. Problems of Translation: Onegin in English." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, editado por John Biguenet y Rainer Schulte, University of Chicago Press, 1992, pp. 127-143. *De Gruyter*, www.degruyter.com/document/doi/10.7208/9780226184821-014/html.
- Orr, Peter. *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert*. Routledge & Kegan Paul, 1966. *Internet Archive*, archive.org/details/poetspeaksinterv0000orpp/mode/2up.
- Perfetti, Natalie. "The Confessional Poetry Movement and the (Un)Happy American Dream: Social Class and the Confessional Body in Lowell and Sexton." *Pennsylvania Literary Journal*, vol. 12, no. 2, 2020, pp. 63-82, 183-84. *ProQuest*, www.proquest.com/scholarly-journals/confessional-poetry-movement-un-happy-american/docview/2437891707/se-2.

- Robinson, Peter. *Poetry and Translation. The Art of the Impossible*. Liverpool University Press, 2010.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. “Hollywood y la evolución del sueño americano. De la sociedad ansiosa de los 90 a los escenarios del apocalipsis y la regeneración”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 27, no. 1, 2022, pp. 233-42. doi.org/10.5209/hics.68980.
- Sánchez-Palencia, Ángel. “Catarsis en la *Poética* de Aristóteles”. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, vol. 13, 1996, pp. 127-48. ISSN 0211-2337. revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A.
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Editado por Barbara Mowat y Paul Werstine, Folger Shakespeare Library, www.folger.edu/explore/shakespeares-works/julius-caesar/read/.
- Shakespeare, William. *Obras dramáticas de Guillermo Shakespeare*. Traducción de Guillermo Macpherson, estudio preliminar de Eduardo Benot, tomo II, Luis Navarro, 1885. *Biblioteca Digital Floridablanca*, bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/7330.
- Travisano, Thomas. “Bishop and Biography.” *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*, editado por Angus Cleghorn y Jonathan Ellis, Cambridge University Press, 2014, pp. 21-34. *ProQuest*, www.proquest.com/books/bishop-biography/docview/2137995093/se-2.
- Travisano, Thomas. *Love Unknown: The Life and Worlds of Elizabeth Bishop*. Viking, 2019.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis, 1994.
- Torrent-Lenzen, Aina. “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética.” *Cuadernos del Ateneo*, vol. 22, 2006, pp. 26-45. ISSN 1137-070X. *Dialnet*, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2602626.
- Valiya Valappil, Sajid. “The Catharsis of Confessional Poets.” *Journal of Data Acquisition and Processing*, vol. 38, no. 2, 2023, pp. 746-51. sjcjycl.cn/article/view-2023/02_746.php.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Facultad de Traducción e Interpretación

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

T R A B A J O F I N D E G R A D O

REFLEXIONES SOBRE UN ARTE LABORIOSO: PROPUESTA DE
TRADUCCIÓN DE UNA SELECCIÓN DE POEMAS DE ANNE SEXTON,
SYLVIA PLATH Y ELIZABETH BISHOP

Memoria

Presentado por:

D^a. Sara Omar Gómez

Responsable de tutorización:

Prof. Dr. José María Pérez Fernández

Curso académico 2022/2023

1. Objetivos

Este trabajo surge de mi motivación por querer desmontar la leyenda negra que parece rodear todo lo relacionado con la traducción de poesía y animar así a otros jóvenes (o no tan jóvenes) traductores a experimentar la riqueza de la lengua en la que quizás sea la más compleja de sus formas. Además, quería hacerlo traduciendo poesía de autoras confesionales que, como Anne Sexton y Sylvia Plath, gozan también de una leyenda negra que ha enturbiado la interpretación de sus obras.

De forma resumida, los principales objetivos que persigo con este trabajo son:

- Acercarme a la poesía confesional en clave de mujer;
- Contrastar posturas dominantes en la traducción de poesía;
- Identificar estrategias de traducción que aúnen forma y contenido;
- Reflejar las distintas fases del proceso de traducción;
- Identificar y analizar problemas de traducción en textos poéticos;
- Sopesar las ventajas e inconvenientes de hacer un reparto equitativo de sacrificios en la traducción de poesía.

2. Metodología

Fase de documentación o contextualización

Antes de empezar a traducir tuve que documentarme en profundidad. De hecho, esta es una de las fases a las que más tiempo dediqué, ya que implicó varias cosas.

En primer lugar, tuve que familiarizarme con las autoras, leer sobre su vida, informarme sobre cómo empezaron a escribir poesía, sobre qué significaba para ellas el concepto de poesía y el objetivo que perseguían con su producción artística. El siguiente paso fue situarlas dentro de la poesía confesional. ¿Les gustaba la etiqueta? ¿Eran un ejemplo poco o muy representativo del grupo? ¿Qué significaba en su obra ser confesionales? Evidentemente, estas preguntas no tuvieron respuesta hasta que tuve claro lo que simbolizaba la poesía confesional. Una vez tuve claro cuáles eran los rasgos característicos de esta corriente literaria (subjektividad, autobiografía, psicoanálisis, aceptación de lo patético), traté de identificar los temas confesionales por excelencia. Llegué a la conclusión de que la muerte (entendida como pérdida, como degradación del yo, como objeto de deseo o incluso como liberación) y la reconstrucción de la identidad a través de la poesía eran temas recurrentes. Por este motivo, escogí seis poemas que siguieran esas líneas temáticas: *One Art* (1976) y *Dead* (1930), de Elizabeth Bishop; *Her Kind* (1960) y *Sylvia's Death* (1963), de Anne Sexton; y *Two Sisters of Persephone* (1956) y *Daddy* (1962), de Sylvia Plath. Con los poemas ya escogidos, intenté meditar sobre la importancia de la voz femenina a la hora de retratar esos temas y llegué a la siguiente conclusión: si poetisas como Sexton y Plath se habían configurado una o varias identidades nuevas en poemas como *Her Kind*, *Daddy* o *Two Sisters of Persephone* era porque querían liberarse de esa imagen de madre y ama de casa que tanto las angustiaba en la vida real.

Aunque ya tenía conocimientos sobre las poetisas y el contexto en el que se enmarcaban los poemas, necesitaba remontarme a los orígenes. ¿Sabía realmente lo que era la poesía? La respuesta es que no del todo. Intenté hacerme una idea más elaborada e interdisciplinar del texto poético. ¿Qué pensaban los poetas y críticos literarios de ella? ¿Y los filósofos? ¿Y los

lingüistas? ¿Y los traductores? Después de este largo recorrido me di cuenta de que la poesía, al igual que muchas otras formas que adopta la literatura, es un texto pluricodificado. Forma y contenido están entrelazados a través de sistemas y códigos muy complejos. Además, es una herramienta con la que se busca un fin metafísico: encontrar la verdad. Para llegar a ella, muchos poetas se embarcan en un proceso que puede ser catártico, como parece ser el caso de los poetas confesionales.

A continuación, me adentré en el mundo de la traducción. ¿Por qué había tanta gente que defendía la intraducibilidad de la poesía? No tardé mucho en desmontar la estrecha visión del formalismo, puesto que ya había superado la idea de que solo podía ser poesía aquello que se escribiera en verso. De hecho, esta postura proinacción se limitaba al ámbito teórico, ya que la traducción de poesía llevaba bastante tiempo existiendo en la práctica.

Ahora bien, ¿qué conflicto había en la práctica? Empecé este trabajo pensando que solo había dos caminos a seguir: el del fetichismo semántico (traducción literal en prosa) o el del fetichismo formal (traducción poética poco fiel al sentido original). No obstante, comprobé que había voces como la de Peter Robinson, que abogaba por una traducción que respetara forma y contenido, en la que se repartieran los sacrificios de un modo equitativo entre ambas dimensiones. Así, pude confirmar que la muralla que se había levantado entre forma y contenido no reflejaba el proceso real de creación literaria, ni tampoco el de traducción. Forma y contenido son dos partes de un todo, pero no existe una división clara entre ellas. Por lo menos no lo suficiente como para que se sacrifique una de las dos y no haya repercusiones en la otra.

Teniendo esto claro, así como que mi objetivo a la hora de traducir era permitir que un público hispanohablante accediera a la poesía de las autoras escogidas y no satisfacer necesidades personales, comencé con la fase de traducción.

Fase de traducción

El proceso de traducción se dividió en tres etapas. Una primera fase para percibir el poema en calidad de lectora activa. Una segunda fase de representación o imaginación de las ideas que el poema me había evocado, sin aferrarme a las palabras que se habían utilizado originalmente para expresarlas. Una tercera fase de expresión en la lengua meta de la imagen mental formada en la fase anterior. A veces fue necesario añadir un paso adicional: una traducción libre a partir de la que ir confeccionando la versión final, sobre todo en aquellos poemas en los que había que respetar la rima, la prosodia o la métrica.

Me gustaría añadir que es bastante complicado poner punto y final a la fase de traducción. Las traducciones se revisan y se modifican en numerosas ocasiones y, aun así, es posible que se detecten fallos o posibles mejoras en la *supuesta* versión final.

Reflexiones sobre el proceso de traducción

Para dar muestra de la complejidad que entraña la traducción de poesía, decidí incluir un análisis más detallado de los principales problemas de traducción que tuve que superar. Además, decidí incluir en cada apartado solo aquellos poemas en los que esos problemas hubieran supuesto un reto especialmente complicado. Por ejemplo, el carácter enfático de las rimas en *One Art* y *Daddy*, la prosodia en un poema yámbico como *Dead*, la repetición de estribillos en *One Art* y *Her Kind*, los motivos y la intertextualidad en *Daddy* y *Sylvia's Death*, las imágenes plásticas en *Two Sisters of Persephone* o la voz femenina en *Her Kind*.

A pesar de que considero que se han analizado los problemas más significativos, recalco también en esta memoria que hay muchos otros que se han quedado en el tintero.

3. Conclusiones

La principal conclusión que he sacado de este trabajo es que la poesía no es intraducible. De lo contrario, mi trabajo no existiría.

También he podido observar que muchas veces no se sabe con certeza qué es traducir y se olvida que su función, ante todo, es hacer posible la difusión de todo tipo de productos textuales, independientemente del idioma en que se hayan codificado.

Es imprescindible darse cuenta de que la figura del traductor necesita libertad y flexibilidad. Libertad porque no hay una única manera de traducir. La traducción también puede conferir una nueva función al mensaje original o aprovechar la estructura de ese mensaje para decir algo distinto. Flexibilidad porque sus herramientas de trabajo, las lenguas, son sistemas muy complejos y en continua mutación.

En cuanto a la traducción de poesía, he concluido que la mejor estrategia que se puede adoptar es no darse por vencido antes de ponerse a traducir. Si nunca se intenta preservar el poema en sus dos dimensiones no podrá comprobarse si una traducción simultánea de forma y contenido es realmente posible. Es cierto que es algo difícil de conseguir, pero yo abogo por el reparto de sacrificios. Aunque es una postura sujeta a cambios, porque la mejor estrategia de todas es ser lo suficientemente flexible como para renunciar a los postulados teóricos propios si con ello se consigue obtener un producto final de mayor calidad.

Además, esta breve traducción de la poesía de Anne Sexton, Sylvia Plath y Elizabeth Bishop me ha hecho darme cuenta de lo complicado que es mantener la ambigüedad interpretativa de un poema. ¿Cómo se puede saber con total certeza lo que quieren decir sus poemas? No se puede, pero se intenta. Y si yo lo he intentado es porque me llena de satisfacción pensar que les he permitido expandir su búsqueda introspectiva por una nueva lengua, que les he otorgado una voz femenina en español.

Y aquí termina mi experiencia con este arte tan laborioso.