



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Facultad de Traducción e Interpretación

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO FIN DE GRADO

**EL DILEMA DE TRADUCIR POESÍA:
TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS DE UNA
SELECCIÓN DE POEMAS DE EMILY
DICKINSON, ELIZABETH BISHOP,
ANNE SEXTON Y SYLVIA PLATH**

Presentado por:

D^a. Rocío González Soriano

Tutor:

Prof. Dr. José María Pérez Fernández

Curso académico 2023/2024

Resumen

La traducción poética engloba diversas teorías que han sido estudiadas a lo largo de los años. Mientras unos autores sostienen que la poesía se trata de una tarea intraducible, otros afirman que traducir poesía puede resultar complicado, pero no imposible. Este trabajo tiene el objetivo de señalarse a favor de quienes mantienen que traducir un poema es un ejercicio que se puede llevar a cabo gracias al conocimiento de los aspectos y recursos estilísticos propios de la literatura. El estudio de este trabajo convergerá en la traducción y análisis de una selección de poemas de Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anne Sexton y Sylvia Plath: *Before I got my eye put out*; *Because I could not stop for Death*; *Forever – is composed of Nows –*; *I have never seen “Volcanoes”*; *I felt a Funeral, in my Brain*; *I heard a Fly buzz – when I died –*; *Going to the Bakery*; *The Moose*; *LOVE SONG*; *For My Lover*; *Returning To His Wife*; *Love Letter*; *Two Views of a Cadaver Room*; y *Aftermath*. Previo a la propuesta definitiva de traducción, se expondrá la contextualización de los poemas con el fin de abordar el entendimiento pleno de los mismos. Asimismo, se hará especial hincapié en el análisis de los problemas de traducción, los cuales serán clasificados debidamente.

Palabras clave: traducción poética, intraducibilidad, poesía confesional, identidad poética femenina, figuras retóricas

Abstract

Poetic translation encompasses various theories that have been studied over the years. While some authors define poetry as an untranslatable task, others claim that translating poetry can be complicated, but not impossible. This paper aims to argue in favour of those authors who maintain that translating a poem is an exercise that can be carried out while knowledge of stylistic aspects and resources of literature are taken into account. The study of this work will converge in the translation and analysis of a collection of poems from Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anne Sexton and Sylvia Plath: *Before I got my eye put out*; *Because I could not stop for Death*; *Forever – is composed of Nows –*; *I have never seen “Volcanoes”*; *I felt a Funeral, in my Brain*; *I heard a Fly buzz – when I died –*; *Going to the Bakery*; *The Moose*; *LOVE SONG*; *For My Lover*; *Returning To His Wife*; *Love Letter*; *Two Views of a Cadaver Room*; and *Aftermath*. Prior to the ultimate translation proposal, the contextualisation of the poems will be presented in order to approach the full understanding of the poems. Special emphasis will also be placed on the analysis of translation problems, which will be properly classified.

Keywords: poetry translation, untranslatability, confessional poetry, feminine poetic identity, rhetorical devices

Contenido

1. Introducción.....	1
2.1. Las autoras	2
2.1.1. Emily Dickinson.....	2
2.1.2. Elizabeth Bishop	2
2.1.3. Anne Sexton	3
2.1.4. Sylvia Plath	4
2.2. Un Poema, Un Confidente: La Poetisa Confesional	5
2.3. Muerte y Nacimiento de un nuevo Yo como protagonistas.....	8
2.4. Un Amor que atormenta al Yo Poético Femenino	11
2.5. Imaginería y Metáfora.....	12
3. Marco teórico.....	14
3.1. Dos Vistas a la Poética: Traducción Poética frente a Traducción de Poesía.....	14
3.2. La Intraducibilidad (o no) de la Poesía	16
4. Metodología.....	18
5. Análisis de problemas de traducción	19
5.1. Rimas y Métrica.....	20
5.2. Figuras Retóricas: Repetición de Palabras y Oraciones.....	22
5.3. Figuras Retóricas: Repetición de Sonidos	24
5.4. Figuras Sintácticas	27
5.5. Referencias Culturales	28
5.6. Convenciones Ortográficas	30
6. Conclusiones.....	31
7. Anexos	32
7.1. Anexo 1. <i>Before I got my eye put out</i> : original y traducción.....	32
7.2. Anexo 2. <i>Because I could not stop for Death</i> : original y traducción.....	33
7.3. Anexo 3. <i>Forever – is composed of Nows –</i> : original y traducción	33
7.4. Anexo 4. <i>I have never seen "Volcanoes" —</i> : original y traducción.....	34
7.5. Anexo 5. <i>I felt a Funeral, in my Brain,</i> : original y traducción	34
7.6. Anexo 6. <i>I heard a Fly buzz – when I died –</i> : original y traducción	35
7.7. Anexo 7. <i>Going to the Bakery</i> : original y traducción	36
7.8. Anexo 8. <i>The Moose</i> : original y traducción.....	37
7.9. Anexo 9. <i>LOVE SONG</i> : original y traducción	41
7. 10. Anexo 10. <i>For My Lover, Returning To His Wife</i> : original y traducción.....	42

7. 11. Anexo 11. <i>Love Letter</i> : original y traducción.....	42
7. 12. Anexo 12. <i>Two Views of a Cadaver Room</i> : original y traducción.....	43
7. 13. Anexo 13. <i>Aftermath</i> : original y traducción.....	44
8. Referencias bibliográficas	45
8.1. Bibliografía principal.....	45
8.2. Bibliografía secundaria	46

1. Introducción

La elección de este tema nace de una admiración personal hacia las autoras femeninas que se van a tratar en este estudio. Las autoras son: Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anne Sexton y Sylvia Plath, autoras femeninas que dieron testimonio de su propia voz sin ningún tipo de tapujo.

Partiendo de esa premisa, este Trabajo Fin de Grado pretende testificar la posibilidad de reproducir la traducción de un poema. Llevar la teoría a la práctica ha resultado más complicado de lo que parecía. Sin embargo, he tratado de ser perseverante y enfrentarme a ello con paciencia, con el fin de concebir una recreación lo más fiel posible al texto original. El trabajo que se presenta a continuación responde al interés por analizar los problemas que engloba esta disciplina tras haber indagado en la contextualización de los poemas, así como en las teorías que años atrás han tratado de definir este oficio.

Habiendo formalizado la teoría y el análisis de la traducción, ofreceré una propuesta de traducción de la siguiente selección de poemas: *Before I got my eye put out*; *Because I could not stop for Death*; *Forever – is composed of Nows –*; *I have never seen “Volcanoes”*; *I felt a Funeral, in my Brain*; *I heard a Fly buzz – when I died –*; *Going to the Bakery*; *The Moose*; *LOVE SONG*; *For My Lover, Returning To His Wife*; *Love Letter*; *Two Views of a Cadaver Room*; y *Aftermath*.

Los objetivos principales del presente trabajo son los siguientes:

- Enfrentarme a la lectura de un poema ejerciendo el rol de traductora;
- Desempeñar la fase de documentación adecuadamente;
- Ser capaz de trasladar la teoría de la traducción poética a la práctica;
- Identificar y analizar problemas de traducción en la poesía;
- Tomar decisiones de traducción y justificarlas debidamente;
- Aprovechar los recursos disponibles a la hora de enfrentarme a una traducción;

El presente estudio expone una humilde aportación a lo que traducir poesía implica: una ardua tarea en la que la frustración puede aparecer por momentos, pero que, cuando se tiene la certeza de que se ha tomado una buena decisión de traducción, el resultado final supone una satisfacción indudable.

2. Contextualización de los poemas

2.1. Las autoras

2.1.1. Emily Dickinson

Emily Dickinson nació en el Amherst (Massachusetts) de 1830. Estudió en la Amherst Academy a partir de 1840, donde aprendió diversas materias entre las que se encuentran la botánica, de ahí a que los elementos naturales estuvieran siempre presentes en gran parte de sus poemas. En 1847 ingresó en el internado de Mount Holyoke, de carácter religioso, pero no es hasta 1848 cuando regresó a su casa natal de Amherst tras el intento fallido de reconducir a Dickinson hacia una vida católica en dicha escuela, siendo este uno de los indicios que constataría la falta de creencia religiosa que definía a la autora. No obstante, los elementos religiosos y filosóficos no se echarían en falta en la pluma de Emily Dickinson, pues en la vida académica de la Nueva Inglaterra del siglo XIX, la Biblia era de obligada lectura (Fernández Ferrer, 2001).

Es en 1870 cuando la poetisa adoptó su *white election* y con ello, decidió vestir de blanco y reclutarse en casa hasta la eternidad, reafirmando así, su carácter introvertido. El fallecimiento de su madre en 1884 fue uno de los propicios que hizo que alcanzara una obsesión por la muerte y el dolor, siendo otros de los temas que reflejaría constantemente en su obra.

Desgraciadamente, el 15 de mayo de 1886 Emily Dickinson murió a sus 55 años a causa de una nefritis crónica.

La autora llegó a escribir 1775 poemas en total, siendo entre los años 1850 y 1885 donde se ubicaría gran parte de su obra, aunque solo llegó a ver siete poemas publicados en vida. No fue hasta 1890 cuando se publicaría su primera obra titulada *Poemas*, la cual se dividió en tres series.

2.1.2. Elizabeth Bishop

Elizabeth Bishop nació en Massachusetts en 1911. La pérdida de su padre con tan solo un año de edad y el internamiento psíquico de su madre en 1916 obligaron a sus abuelos maternos y a sus tías a encargarse de la crianza de la pequeña Elizabeth. Ya a temprana edad comenzó a sufrir ataques de asma con los que tuvo

que acarrear el resto de su vida. Tras haber estudiado en Boston logró graduarse en el año 1934, año que coincidió con el fallecimiento de su madre.

Los sucesos trágicos no cesaron en la vida de Bishop, pues la pérdida de sus padres, además del accidente que sufrió una amiga en uno de sus viajes, la hicieron reflexionar sobre la muerte, cayendo en una depresión y en problemas de alcohol. Así, el año 1935 sería un año solitario para la autora en el que apenas saldría de su apartamento por culpa de su enfermedad.

Durante un periodo de su vida, vivió en la isla de Cuttyhunk (Massachusetts). A raíz de esta estancia el agua comenzó a tomar gran importancia en la escritura de Bishop. Entre los años 1943 y 1944 volvió a Nueva York, aunque los problemas de salud mental intrínsecos en ella, como la depresión, siguieron presentes en su vida. En general, la frecuencia de sus viajes, así como la influencia que tomó de Emily Dickinson, explican las abundantes descripciones y referencias a elementos de la naturaleza que posteriormente veremos en sus poemas.

En 1945 Elizabeth Bishop se presentó a un concurso de poemas que organizó la empresa de libros Houghton Mifflin, localizada en Boston. Un año después, en 1946, se publicó *North & South*, siendo un hito importante en la vida profesional de Bishop a los 39 años. Tras este éxito la poetisa se mudó a Río de Janeiro, donde pasó 15 años de su vida junto con su compañera, la arquitecta Lota de Macedo.

La pluma de la autora no dejó indiferente a nadie, pues en 1956 recibió el Premio Pulitzer y posteriormente, consiguió ganar el Premio Internacional Neustadt de Literatura por la publicación de *Geography III* en 1976.

Elizabeth Bishop finalmente falleció en 1979 a sus 68 años de edad, llegando a escribir 100 poemas en total.

2.1.3. Anne Sexton

Anne Sexton nació en 1928 en Weston, a las afueras de Boston (Massachusetts). Estudió en instituciones como el internado Rogers Hall y el Garland Junior College. Durante una época de su vida vivió en Baltimore y en 1953 volvió a Massachusetts, donde se casó y tuvo a su primera hija, Linda.

En 1954 fue diagnosticada de su primera crisis nerviosa causada por el postparto, por lo que ingresó en un psiquiátrico en Westwood Lodge. Esto mismo se repitió

en 1955, pues tras tener a su segunda hija Joyce, fue hospitalizada por segunda vez al sufrir una segunda crisis. La depresión postparto atormentaba a Sexton de tal manera que la llevó a cometer el primer intento de suicidio en 1956. Fue en una de estas estancias psiquiátricas donde Anne retomó la poesía, habiendo sido una de sus pasiones durante sus años académicos.

Los intentos de suicidio marcaron la vida de Sexton, pues tras varios internamientos en los hospitales psiquiátricos de Belmont y Brooklyn, además de los problemas de alcoholismo con los que lidiaba, cometió varios intentos de suicidio, llevándola al diagnóstico de un trastorno maniaco-depresivo. A pesar de las malas pasadas que le jugaba la salud mental, llegó a ser profesora en la Colgate University, en Boston, y en la Bread Loaf Writer's Conference.

Debido a la publicación de su primera obra *To Bedlam and Part Way Back* en 1960, Anne Sexton ya era una figura elogiada, pues hasta consiguió gozar del Premio Pulitzer de poesía en 1967.

La salud mental pudo con ella y así, Anne Sexton acabó con su vida en 1974 a sus 46 años de edad.

2.1.4. Sylvia Plath

Sylvia Plath nació en Boston (Massachusetts) en 1932. Los ocho años de Plath no pasaron desapercibidos para la poetisa: dicha y desgracia se unieron cuando la pequeña Plath tuvo que enfrentarse a la muerte de su padre y a la creación de su primer poema, el cual fue publicado en el periódico local.

En 1952 Sylvia inició su carrera profesional trabajando para la revista *Mademoiselle*. Un año más tarde intentó quitarse la vida por primera vez, por lo que fue ingresada en el hospital psiquiátrico Hospital McLean hasta el año 1954. Allí, recibió tratamientos de electrochoque que angustiaron significativamente a la autora.

Se graduó en la Universidad Smith College en 1955 y, posteriormente, recibió una beca para irse a estudiar a Cambridge, donde conoció a su futuro marido. En 1956 Sylvia Plath y el poeta Ted Hughes finalmente contrajeron matrimonio dando comienzo a una historia llena de especulaciones.

Robert Lowell, referente de la poesía confesional, no apareció en la vida de Plath hasta 1959, cuando la norteamericana acudió a la Universidad de Boston. Allí mismo, Plath y Sexton forjaron una amistad y se adentraron en el mundo de la confesión.

En el seno de una familia aparentemente feliz y con dos hijos de por medio, la pareja se separó en 1962 a raíz de una infidelidad por parte de él. A pesar de los desafortunados sucesos, Plath no abandonó su ambición y así, en 1963, tan solo un mes antes de su trágica muerte, tuvo lugar la publicación de *La campana de cristal*, su primera y única novela bajo el nombre de Victoria Luca.

Ese mismo año y tras varios intentos de suicidio, Sylvia Plath terminó suicidándose metiendo la cabeza en el horno con tan solo 30 años de vida como fruto de la depresión que la acompañó durante todo el camino.

Dos décadas después de su muerte, Plath consiguió ganar el Premio Pulitzer de poesía con la publicación de sus *Poesías Completas* (1956-1963).

2.2. Un Poema, Un Confidente: La Poetisa Confesional

La poesía confesional nace de la mano de Macha Rosenthal, un poeta que comenzó a hacer uso de este concepto para definir a una nueva corriente poética que se estaba despertando (Bravo, 2014). Posteriormente, Robert Lowell sería uno de los primeros poetas que trasladaron la teoría, de lo que hasta entonces se conocía como poesía un tanto personal, a la práctica. Hablamos de un momento en el que Lowell, alejándose del orden del formalismo norteamericano que estaba adentrado en la norma literaria, comenzó a contemplar una nueva forma de escribir poesía. Con el desarrollo de una escritura altamente confidente, ahora lo privado pasaba a ser público en forma de arte, dando comienzo a una nueva era de poetas rebeldes que revelaban una intimidad bastante inesperada (Calvillo-Reyes, 2022).

La poesía confesional se caracteriza por ser una forma de desahogo que el poeta ofrece al lector y en la que la autobiografía juega un papel relevante. Los poetas confesionales, mediante el uso de la primera persona y el pronombre *I*, vierten sus emociones y sus tormentos más íntimos en un trozo de papel plagado de versos, rimas y estrofas (Valiyya Valappil 2023).

Esta corriente va a estar ligada a otros conceptos similares, como lo que se conoce por autobiografía. Lefere (1998) incluso llega a relacionar la poesía confesional con los conceptos de autorretrato y autonovelación, que recogen la existencia de “la voluntad lírica de dejar constancia de lo sentido, soñado y pensado, lo que acaba siendo revelador” (p. 190). Sin embargo, algunos autores discrepan acerca de las semejanzas que se pueden hallar entre la autobiografía y la poesía confesional. A continuación, se expondrán diversas opiniones sobre esta cuestión con el propósito de abordar una interpretación adecuada para este fenómeno.

Oviedo (2016) afirma la existencia de la poesía confesional como una forma de poesía más espiritual y biográfica en la que la autorreferencia cobra un papel protagonista. Del mismo modo, sostiene que la sustancia poética entra de lleno en la autobiografía gracias al uso de la dualidad del *yo*. Por su lado, Valiya Valappil (2023) no niega que se establezca una aproximación en lo que a poesía confesional y autobiografía se refieren, ya que ambas toman como punto de partida las vivencias personales de sus autores expresadas sustancialmente con el constante uso del *yo*. Paralelamente, Valappil defiende una clara distinción entre los términos que nos conciernen. Lo que, para la autobiografía, la objetividad juega un rol fundamental, para la poesía confesional, lo objetivo pasa a ser subjetivo, es decir, el lector conoce la liberación vital a la que se somete el poeta en el poema confesional.

Entre las figuras más representativas de este movimiento se encuentran dos de las poetisas que se analizan en este trabajo, Anne Sexton y Sylvia Plath, dos mujeres que, gracias a su autoconsciencia, daban testimonio de lo que significaba ser mujer en la época de los años cincuenta. Por su parte, Elizabeth Bishop no se quedaba atrás. Aunque desempeñara este modo de escribir poesía de una manera menos evidente, esta poetisa no se alejaba del carácter autobiográfico que se identificaba en los poemas confesionales, pues, según afirma Blasing (1984), “en su trabajo, no es el arte el que se reduce a la experiencia, sino es la propia experiencia la que tiende a reducirse a arte” (p. 341).

Así, Anne Sexton, Sylvia Plath y Elizabeth Bishop fueron autoras que no dudaron en plasmar sus inquietudes más íntimas en una sociedad que no abogaba por los derechos de las mujeres. De esta manera, el legado poético de estas figuras norteamericanas ha significado toda una obra de poesía confesional en la que, a través de la individualidad lírica, expresaron sus emociones y lamentaron toda preocupación que les perturbaron

abordando temas que por aquel entonces eran considerados tabúes, como la depresión, el suicidio, la sexualidad femenina, o la neurosis.

Llega a dar la sensación, incluso, de que estas figuras encontraran en la poesía un confidente, una forma en la que lograran explayar vivencias con las que cualquier mujer norteamericana de aquella época podía identificarse. En definitiva, se puede llegar a interpretar como un tipo de terapia en el que, a través de la revelación femenina, las poetisas dejaron tomar sus voces como las protagonistas de sus experiencias más clandestinas.

Y hablo en este caso de terapia, ya que es así como la propia Sexton, animada por uno de sus terapeutas, se inició en esta percepción de crear arte tan novedosa para aquel momento, comenzando así toda una carrera exitosa para la poetisa.

En lo que al lenguaje empleado en su poesía confesional se refiere, se conoce que la obra poética de Sexton se caracteriza por su sencillez, aunque no por ello menos jugoso, pues es sumamente notable la manera en la que la autora se refugia de lleno en su manera de escribir. Reina Palazón (2013) incluso llega a poner su poesía en paralelo con la filosofía, pues Sexton no paraba de auto cuestionarse o de plantearse dudas para las que no hallaba respuesta alguna. Asimismo, el traductor también señala la importancia de la radicalidad en sus poemas, la cual se extrapolaba de igual manera a las opiniones de sus lectores, pues era o muy amada o muy detestada. En definitiva, la rebeldía forma parte del poeta confesional, dando fruto a una obra poética cargada de rabia, dolor y desesperación, con la que no todo el mundo puede estar conforme.

Por otra parte, a la hora de analizar la obra de Plath en forma de poesía confesional, separar la vida y obra de su figura no es tarea fácil, pues ambas tienen una gran correlación que dan a entender los sufrimientos con los que la joven poetisa tuvo que lidiar. La autora tomó la escritura como una oportunidad para confesar cualquier tipo de animadversión que afectara a su vida a través de un lenguaje profundamente preciso, tomando una notable influencia de su amiga y poetisa, Anne Sexton. Según aclara Bravo (2014) “Plath encontraría en la poética de Sexton lo que estaba necesitando para su escritura, una forma actualizada de enunciar sus experiencias personales desde el lugar de la mujer” (p. 63).

Quizás Plath hallara en el júbilo de la confesión un medio, el cual, a pesar de correr el riesgo de que se la juzgara, aliviaba la vorágine de su existencia. De hecho, Sylvia Plath se definía a sí misma como una persona introvertida e insegura, pero, que, a su vez, poseía

una gran ambición por alcanzar su sueño de ser escritora desde ya bien pequeña, llegando a hacer constancia de ello en sus *Diarios* (1996): “¿Acaso mis deseos de escribir no proceden de una tendencia a la introversión que comenzó cuando era pequeña?”.

Desde esta perspectiva, se puede sintetizar el verdadero sentido que las poetisas confesionales le daban a su poesía más íntima. Para nuestras autoras, las palabras eran el recurso que anhelaban con el fin de escapar del suplicio que representaba la propia existencia del ser.

2.3. Muerte y Nacimiento de un nuevo Yo como protagonistas

En una poesía de confesión en la que el poeta se entrega por completo a un lector ficticio, la conmoción y la agitación que rodean a la muerte es uno de los temas principales que se aborda en la obra de los poetas confesionales. La pérdida de unos padres, los infinitos intentos de suicidio, la locura o la depresión podrían ser los detonantes para que los seguidores del estilo confesional cogieran a la muerte de la mano. Y estas fueron muchas de las experiencias que sufrieron nuestras autoras, las cuales implicaron que, para ellas, la muerte no fuera ningún tabú, sino todo lo contrario.

Como bien menciona Bravo (2014), la poesía de Emily Dickinson no fue considerada poesía confesional cuando Rosenthal expuso que su obra significaba el “radical resguardo de la intimidad” (p. 65). No obstante, es imprudente hablar de una locura desatada en torno a la idea de la muerte sin mencionar a Dickinson, quien, a través de su naturaleza individualista, concebía la búsqueda de un yo en constante evolución en sus poemas expresando una desesperación y frustración constante. Para Dickinson, la muerte es percibida como un camino más e independiente a la vida, en lugar de un camino posterior a la misma (Ardanaz, 1987). La norteamericana no es más que el claro ejemplo del uso de la dualidad del yo del que Oviedo (2016) nos hablaba, quien mantiene que la autora es el reflejo de la ambigüedad de la experiencia humana. Tal es así, que cuando uno lee un poema de Dickinson, éste transporta al lector a la angustia psíquica que experimentaba la autora.

Esta ambigüedad de la que hablamos se refleja en el poema *Before I got my eye put out*. A pesar de que es innegable la obsesión que Emily tiene por la muerte, en el poema, hace una apreciación de lo que significa estar viva e incluso expresa sus anhelos de poseer la tierra tal y como la conocemos.

Del mismo modo, en *Because I could not stop for Death*, donde la muerte es el protagonista principal, Dickinson nos presenta ideas un tanto ambivalentes. En este caso, la muerte es quien conduce un carruaje con Emily y la inmortalidad como pasajeros. Mediante el uso del tono irónico se aprecia la manera en la que, inmortalidad y muerte, dos figuras contrapuestas, se presentan en la historia que Emily quiere contarnos. Es aquí, cuando las palabras que Dickinson escogió invitan a hacer una interpretación bastante contradictoria para aquel que tenga este poema entre sus manos. Por un lado, Emily acepta la muerte tal y como es, repentina e involuntaria, como su propio título nos dice. Sin embargo, la mención de la inmortalidad y posteriormente, la eternidad, en el último verso, manifiesta la desazón del hablante al “no estar preparado para morir” (Yu, 2023, p. 1). Aquí, Dickinson, pone en manifiesto el debate interno sobre lo que el limbo entre la vida y la muerte puede significar para ella.

La misma concepción de eternidad se tiene a través de *Forever – is composed of Nows –*, un poema, que, con el uso de la atemporalidad, nos hace ver la manera con la que Emily visualiza el concepto de inmortalidad. Para Dickinson, el ahora está siempre en nuestro presente, pues no existe otra forma temporal de verlo, manifestando así, lo tedioso del existir. La poesía dickinsoniana sabía que su conocimiento y su saber tenían límites que no le permitían llevar una vida plena sin que el sufrimiento aflorara (Ardanaz, 1990).

En el caso de *I felt a Funeral, in my Brain*, Emily nos alude a las sensaciones que le evocan el imaginario de su propia muerte. Acorde con Monteiro (1960), en el poema, Dickinson no solo intenta describir el acto fúnebre en sí, sino que, mediante el empleo de un léxico acogedor, quiere que su lector pueda hacerse una idea de lo que la muerte puede llegar a trascender física y mentalmente, ya que esta percepción era lo que Emily Dickinson quería transmitir con su *yo* poético (Fernández Ferrer, 2001, p.23).

Del mismo modo, el misterio en torno a la muerte que rodeaba a la vida y obra de la poetisa se representa de manera sustancial en el poema *I heard a Fly buzz – when I died* –. A través de sus versos, Emily nos habla desde el más allá de la tumba al recordar los últimos momentos de su existencia. Debido a su experiencia y cercanía con la muerte, no duda en reconocer que se trata de uno de los problemas más terroríficos, por lo que hace una advertencia a aquellos que, afortunadamente, todavía no la han tenido de cerca. Es así como la finalidad de Dickinson en estas estrofas es la de establecer una metáfora en la que el zumbido de una mosca representa la sensación abrumadora de que la muerte está

continuamente presente en su mente, logrando alcanzar una obsesión cercana a la locura (Pujol, 2005).

Emily Dickinson no era la única a la que la muerte le generaba emociones a las que no sabía cómo enfrentarse. De la misma manera, Sylvia Plath anhelaba la búsqueda de su nuevo nacimiento haciendo uso de su propia dualidad del *yo*. Se conocía incluso que la poetisa tuvo la certeza de definir dos fases representativas en su vida; la fase negativa, que apela al suicidio, y por contraposición, la fase positiva, que hace referencia a la muerte de su antiguo *yo* para dar la bienvenida al nacimiento de su nuevo ser (Plath, 1963).

En general, la poetisa estaba obsesionada con la muerte y la incertidumbre acerca de qué se sentiría al morir quemada, pues ya en la primera página de *La campana de cristal* llegó a confesar que no se le quitaba de la cabeza “qué se sentiría, cuando te queman viva por dentro” (Plath, 1963, p. 19). Y tal era la fijación que Plath tenía por la idea de morir que incluso las palabras de Rose (1997) afirman que “la propia se ha convertido en una figura de la muerte” (p. 63).

En *Two Views of a Cadaver Room* se hace notable la manera en la que Plath hablaba del concepto de muerte sin remordimientos. De manera un tanto natural y con un lenguaje tenebroso sumamente específico, nos encontramos ante dos perspectivas en las que, de nuevo, la muerte es nuestra clara protagonista. Sorprendentemente, el amor será el aliado de la muerte en este poema, ya que ambas escenas, son presididas por una pareja de enamorados en mitad de un tumulto de muerte y caos, otro de los aspectos que nos indican la percepción que Plath tenía del amor (véase apartado 2.4.).

Plath naturaliza el concepto de muerte de la misma manera en *Aftermath*, donde la nula inmutación ante la tragedia que se presenta hace ver el estado mental con el que la poetisa afrontaba la posibilidad de morir.

Con la producción de sus poemas, Plath pretendía dar a conocer su verdadera personalidad al mundo a través del reflejo y la expresión de unas emociones sumamente profundas. Hasta Ted Hughes, su marido, confiesa en el prólogo de *Diarios* (1996) que, al entrar de lleno en la obra de su mujer, fue cuando comenzó a indagar en su verdadero *yo*. Desde la perspectiva de Hughes, el momento en el que un poeta comienza a expresarse con su auténtico *yo* es un evento conmovedor. (Malcolm, 2003)

Tal era la obsesión que las autoras alcanzaron con la idea de abandonar este mundo, que sus poemas advertían una cuestión, filosófica incluso, de lo que la muerte significaba para ellas: un camino hacia la liberación del nacimiento de un nuevo *yo*.

2.4. Un Amor que atormenta al *Yo* Poético Femenino

Por más que la sociedad norteamericana de la segunda mitad del siglo XX ahogara las ambiciones de las mujeres, las poetisas confesionales se negaron a silenciar una voz que aún tenía mucho que decir a través del *yo* poético femenino. Un *yo* femenino que, aunque en la actualidad sea menos trabajoso de definir, en su momento, toda mujer escritora que plasmara sus experiencias sin dejar atrás las confesiones de amor o la rabia femenina eran consideradas la rebelión.

Desde principios de los tiempos, la figura de la mujer siempre ha estado sujeta a ojos del hombre; la mujer como objeto de deseo o incluso como representación del erotismo. Una figura sumisa que década tras década ha conseguido luchar por conseguir su propia voz (Ciplijauskaitė, 2004).

Con este pretexto, Bishop luchaba por mantener la esencia femenina de su escritura en un mundo dirigido por hombres. Blasing (1994) se preocupa por señalar la “sensibilidad femenina” con la que Bishop escribe el poema *The Moose*, el cual llega hasta a parecer una narración (p. 269). En una primera instancia, mediante la descripción del trayecto que recorre un autobús por Nueva Escocia, la autora rememora la infancia de aquella niña que un día soñaba con ser escritora. Tal es la presencia femenina en el poema que incluso se hace constancia del sexo de la protagonista de esta historia, el alce hembra, personificándola con el pronombre *she* en lugar del pronombre *it*, propio de los animales (Blasing, 1994).

La figura de Anne Sexton es otro ejemplo de poetisa que, sin lugar a dudas, era la mera representación de la viva experiencia femenina en un mundo en el que se tachaba de loca a la mujer adúltera (Ciplijauskaitė, 2004). Sexton fue una poetisa avanzada en su tiempo, pues sus poemas estaban plagados de referencias femeninas bastante inusuales para aquel momento.

Otro rasgo a destacar es el uso excesivo del *yo*, donde Anne habla desde su propia perspectiva y no desde un personaje ficticio. Esto mismo es lo que Reina Palazón (2013) da a entender cuando expone que Sexton ha llegado a ser bastante juzgada y criticada entre los literatos al exponer su privacidad (de nuevo, la norma del momento se ve

reflejada como forma opresora hacia la mujer). La Anne enamorada que nos habla a través de sus poemas nos muestra con una cierta pizca de nostalgia que, para ella, “el amor no pierde nunca la autonomía” (Reina Palazón, 2013, p.19).

La importancia que Sexton le da al amor se ve claramente ejemplificada en *For My Lover, Returning To His Wife*, donde la rabia y el dolor con el que Anne Sexton nos habla cuando trata de asumir que su amante ya tiene otra mujer con quien compartir sus días es innegable. A diferencia de *LOVE SONG*, en el que Anne, se describe a sí misma a base de metáforas, este poema no cesa en aludir a la mujer de su amante a través del pronombre *she*. Es más, es hasta en esta representación de la mujer en que se hace referencia a temas y experiencias propios femeninos como es el de la maternidad.

A su vez, Sylvia Plath fue otra de las poetisas que intentó salir adelante en una sociedad que lo único que esperaba de las mujeres era el cuidado de sus hijos y el éxito conyugal. Sin embargo, Plath perseguía y anhelaba un sueño mucho más alejado de aquella realidad: el de ser escritora. Las ambiciones y el intelecto de Plath fueron una gran suma para la búsqueda de ese destino al que aspiraba y tal es así, que tampoco dudó en verter todas sus inquietudes y miedos como mujer en aquella cotidianidad patriarcal. Apesar de todo ello, el amor no la dejó de lado y muchos de los fracasos que plasmaba en su obra eran de tipo romántico. De esto nos trata en su poema *Love Letter*, un poema en el que, al igual que Sexton, Sylvia nos muestra un duelo amoroso.

Para concluir, cabe mencionar el final de la primera parte del poema *Two Views of a Cadaver Room*, donde Sylvia, haciendo uso de la ironía, cuenta como le es ofrecido el corazón de un cadáver, mostrándonos la ambivalencia de un amor que puede que esté podrido.

En definitiva, ninguna de nuestras poetisas permitió que la norma social del momento impidiera el despliegue de la marca feminista reflejada por medio de la exasperación amorosa en sus poemas.

2.5. Imaginería y Metáfora

Ya conocemos que los temas fundamentales que los poetas confesionales trataban en su obra giraban en torno a la muerte y el amor. No obstante, el confesionalismo se apoyaba en la imagen de estos asuntos como método de expresión.

A principios del siglo XX, Lugones puntualizaba que “toda palabra es, bien vista, una metáfora” (Borges, 2006, p. 3). Para Borges, la metáfora supone un modo de crear poesía gracias al uso de un léxico que permita a aquel que se enfrenta a un poema a recrear un retrato de aquello que lee (Navarro, 2006). Por otro lado, Estébanez Calderón (1996) aportaba que “la literatura opera con imágenes creadas por la fantasía del escritor” (p. 552)

Todas estas preconcepciones coinciden con la percepción de Fernández Ferrer (2001), ya que al analizar los recursos estilísticos que se concentraban en la obra de Dickinson, nos hablaba de una “performance ilustrativa” (p. 43). En el caso de Emily Dickinson, la naturaleza es una fuente inagotable de metáforas que toma prestadas para evacuar en el lector una mejor apreciación de las emociones que se encuentran en el fondo de su ser. Encontrar un poema de Dickinson en el que no haya ninguna referencia terminológica a la naturaleza resulta casi imposible. Entre los términos a los que Emily acude constantemente, se encuentra una clara obsesión por los volcanes, como es el caso de *I have never seen “Volcaones”*—. Aunque en un primer plano parezca que Emily nos habla del proceso de erupción de un volcán, el poema no es más que una metáfora que describe la culminación de unas emociones que a la autora, en este caso, le resulta complicado experimentar (Ardanaz, 1990).

De acuerdo con la teoría de Estébanez Calderón (1996) que expone una clasificación de la imagen según lo que el autor quiera evocar en el lector, Dickinson quiso transmitir una imagen auditiva en el caso de *I heard a Fly buzz – when I died* –, a través del zumbido de la mosca que revolotea por todo el poema cobrando cierta autonomía.

Del mismo modo, Elizabeth Bishop también ejerce el arte de la palabra para evocar en el lector una imagen. *Going to the Bakery* es la oportunidad de la poetisa para hacer entender el contexto y el periodo socio-cultural que se declara a través de un léxico que llega a personificar desde un trozo de pan que tiene la fiebre amarilla hasta un globo desinflado moribundo. La realidad de la precariedad económica de aquel momento se manifiesta así, por medio de un vocablo extremadamente preciso (Ford, 2007).

La mano de las poetisas confesionales también hacía uso de su propia imagería, pues mientras Anne Sexton utilizaba “imágenes y metáforas de la aceptación femenina sexual” (Reina Palazón, 2013, p. 19), el mito comenzaba a cobrar vida en el discurso de Sylvia Plath. Tal es el caso del poema *Aftermath*, en el que la escena panorámica transmite

movimiento por sí sola y evoca a la imaginación del lector la descripción trágica que nos describe Plath a través de la figura femenina de Medea.

Como vemos, con el uso de adjetivos descriptivos y descripciones muy precisas, los poemas son capaces de transmitir emociones y sensaciones al que los lee (Oviedo, 2016).

3. Marco teórico

Tras haber descrito las líneas de la poesía confesional, es de gran necesidad conocer la teoría que concierne a la disciplina de la traducción poética.

3.1. Dos Vistas a la Poética: Traducción Poética frente a Traducción de Poesía

El término poética nos lleva a la Grecia Clásica de Aristóteles, cuando el estagirita consideró hacer uso de este concepto como el título de una de sus obras. El fin de la poética es el de elaborar un cuadro modélico para llevar a cabo un análisis exhaustivo de toda producción literaria (Estébanez Calderón, 1996).

Han sido muchos los traductores los que han tachado la traducción poética de una labor escabrosa y a menudo, hasta imposible. Si ya la traducción de por sí es tratada como un proceso complejo en el que el traductor debe tomar decisiones constantes, la traducción poética no va a ser menos, puesto que esta rama de la traducción implica, además, la recreación ya no solo de las palabras en sí, sino de estilos, musicalidad, métrica y rimas, entre otros elementos propios que caracterizan a la poesía. Al respecto, en este capítulo me dedicaré a examinar las teorías que muchos traductores del sector han trazado con éxito acerca de este arte.

Para empezar, cabe destacar la distinción que se ha llegado a hacer entre traducción poética y traducción de poesía. La traductora Torrent-Lenzen (2006) mantiene que la traducción poética implica la recreación de un poema original a un poema meta en el que deben adaptarse las premisas a las que el nuevo lector meta va a acogerse, así como los aspectos culturales o estéticos, entre otros. Coincidiendo con esta definición, años atrás, García de la Banda (1990) también aclaraba una separación entre la traducción poética y la traducción de poesía, en la que defendía que la traducción poética es una vertiente de la traducción de poesía. Propuso una definición que me atrevo a decir que es bastante precisa y que, por tanto, me gustaría que quedara reflejada en este trabajo de la siguiente manera:

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 éste 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 sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión. (p. 116)

Retomando las palabras de Torrent-Lenzen (2006), la autora añade una breve aclaración del tipo de texto que debe considerarse cuando hablamos de traducción de poesía y es aquel, en el que contenido y forma logran fundirse.

Haciendo referencia a Torrent, he de señalar que la subjetividad juega un papel fundamental a la hora de analizar una obra, y en específico, a la hora de enfrentarse a una traducción, pues el *recreador*, como bien menciona la traductora, se refugia en una serie de decisiones que deberán justificar la tarea realizada. Ante esta misma preconcepción, apunta que el lector también debe poner de su parte y ser consciente de la realidad que se esconde detrás del ejercicio (a veces frustrante) de la traducción. Es así como pone de manifiesto la imposibilidad de reproducir una traducción calcada que se ajuste en su debida forma. En lugar de una traducción, se lleva a cabo la creación de una “nueva versión” (p. 28).

Según la traductora, los recursos sonoros son unos de los causantes que hacen que la traducción de poesía parezca imposible, exponiendo que la rima debe respetarse en el texto traducido, aunque no sea de gran necesidad “reproducir la misma estructura rimada”, siendo la reproducción de sonidos lo verdaderamente fundamental aquí (p. 32).

Ardanaz (1987) expone que la traducción de poesía llega a trascender a tal nivel que incluso se ha llegado a plantear la posibilidad de que se considere un género más. Tratar de explicar un verso o hacer un inciso en algún poema nunca será tarea del traductor. Sin embargo, al analizar la obra de Emily Dickinson, la traductora observa que la complejidad de su obra hace que el traductor tenga la tentación de caer en el empleo de anotaciones innecesarias y que realmente aporten muy poco a la traducción en cuestión. De la misma manera, hay que tratar de no acudir a la lógica, puesto que enseñar o explicar algo al lector tampoco es tarea del que ejerce esta profesión.

Por su parte, la postura de Álvarez Sanagustín (1991) sostiene la lejanía que se establece entre los términos poesía y traducción, llegando a defender la existencia de dificultades tanto en la teoría como en la práctica. A su modo de ver, Álvarez expone dos tipos de traducción según las estrategias de traducción empleadas que se basan en la adaptación. Al respecto, distingue las siguientes definiciones:

Traducción fonológica o literal

Constituye la reproducción de un texto de partida a un texto de llegada, sin tener en cuenta el significado del mismo. Paz (1971) se abstiene a admitir que este tipo de traducción se trate siquiera de una traducción como tal. Por su parte, Estébanez Calderón (1996) también reconoce la posibilidad de una recreación severa del vocablo literario utilizando este mismo término.

Traducción pragmática o global

Es el tipo de traducción en la que el traductor se atiene al contexto y la situación que rodea al texto original para la recreación del texto meta. De acuerdo con esta misma acepción, Estébanez Calderón (1996) define este tipo de traducción como “traducción libre” (p. 1046).

Para concluir este capítulo, me gustaría acabar con una reflexión en la que el traductor Fernández Ferrer (2001) recoge los objetivos principales que se deben cumplir a la hora de traducir un poema:

El cometido de la traducción es, por tanto, el de reproducir no el mismo significado sino la misma designación y el mismo sentido con los medios (significados) de otra lengua. El significado, las estructuras, el contexto cultural, la intencionalidad del autor son elementos integrados en la significación del poema original que deberán quedar reflejados en el texto traducido. (p 118)

3.2. La Intraducibilidad (o no) de la Poesía

A raíz de las advertencias de los traductores mencionados anteriormente y conociendo las nociones que engloban a la traducción poética, me surgen cuestiones acerca del carácter intraducible existente (o no) que tiene este oficio.

Estébanez Calderón (1996) declara que “la dificultad de lograr una traducción fiel al texto original se agranda cuando dicho texto es literario, más aún si es poético” (p. 1047). Del mismo modo, el filólogo pone en duda la posibilidad de transmitir los recursos de estilo que caracterizan a la obra poética de una lengua origen a una lengua meta.

Paz (1971) lo tiene claro. El poeta se abstiene a admitir la idea que mantiene Mounin de que la poesía es intraducible y se revela contra aquellos poetas que reafirman la verdad de esta frase. Por el contrario, niega la existencia de la imposibilidad de traducir un poema y en su lugar, admite con certeza la dificultad que implica el reto de la traducción poética tomando como ejemplo algunos poemas de Hugo y Unamuno.

Por su parte, Torrent-Lenzen (2006) nos abre camino a la luz y nos habla de que no hay que preocuparse cuando, al alterar la forma de un poema, también es posible que el cambio del contenido pueda darse en la traducción. Aun así, advierte sin ninguna duda al futuro traductor de que se debe tratar de no sacrificar palabras esenciales en el contenido que el autor inicialmente quiso poner de manifiesto.

A favor de los futuros traductores de poesía, ambos autores reflejan el positivismo que rodea a una tarea de este calibre. No obstante, es complicado dejar de lado las perspectivas negativas que, de manera tentadora, invitan a abandonar el intento de reproducir un poema escrito en una lengua que no es la tuya. Cierta pesimismo viene de la mano de Ardanaz (1990) al admitir la “dificultad, impenetrabilidad y hermetismo” con el que luchó cuando se dispuso a analizar la obra de Emily Dickinson (p. 117). Cuando la traductora realizaba dicha tarea trataba de abrir los ojos a aquel que intentara debatir con las palabras de Dickinson. Pujol (2005) también quiso prevenir a los profesionales de la traducción, pues mantuvo que “los que traducen a Emily Dickinson suelen estar tan preocupados por la fidelidad, que es como un imposible salvavidas en medio de un mar de dudas” (p. 29).

En definitiva, para llevar a cabo la traducción de un poema, es necesario respetar los sonidos y recursos literarios del poema en cuestión, como si el traductor se transformara en un nuevo poeta. Por esto mismo, me cuestiono: ¿se puede traducir un poema a otra lengua sin ser poeta?

Paz (1971) sostiene que el que es poeta no suele ser un buen traductor. Por consiguiente, solo el traductor, que además de ser traductor, es poeta, será capaz de dar con una recreación lo más fiel posible. Torrent-Lenzen (2006) coincide con esta premisa y mantiene que “para traducir poesía hay que ser poeta” (p. 31). Por último, Estébanez Calderón (1996) no se retracta de estos planteamientos, pues mantiene que “se necesitaría que el traductor fuera, a su vez, un poeta capaz de recrear el texto original en la propia lengua” (p. 1047).

Ello no significa que sin ser poeta, traducir un poema sea imposible, pues resulta obvio pensar que, si el hecho de que la poesía sea ajena al que traduce implique el abandono de esta labor, yo misma no estaría realizando este trabajo. Sí es cierto que la tarea pueda ser más complicada para el que no es poeta que para el que lo es, aunque esto mismo no significa la intraducibilidad del poema, sino una mayor inversión en tiempo, práctica y paciencia.

4. Metodología

La metodología que me propongo a seguir en este trabajo bebe de los estudios que muchos traductores han propuesto al enfrentarse a la traducción de poesía sin morir en el intento. En primer lugar, a la hora de traducir un poema, sopesé en primera instancia investigar e informarme acerca de la biografía de cada una de las autoras, en lo que concierne contexto histórico, social y político.

Una vez puesta toda la información pertinente en la mesa, me dispuse a realizar una primera lectura de los poemas tomando el papel de lectora, intentando no producir ninguna traducción sin antes haber entendido el mensaje original. De la misma manera, estudié el significado que podía tener cada uno de los poemas que se me había asignado, lo cual no fue fácil tarea, pues, las autoras que analizo en el presente estudio destacan por la complejidad de su escritura.

Tras varias lecturas que me permitieran afianzar el alcance y la representación con la que los textos fueron escritos, ahora sí debía ponerme manos a la obra y retomar mi papel de traductora, aunque no sin antes, indagar en todos los aspectos literarios que se deben conocer para poder llevar a cabo un mayor entendimiento del texto original, en lo que se refiere a: rima; figuras retóricas, léxicas y semánticas; convecciones ortográficas; entre otros elementos.

Habiendo clasificado los tipos de rima y las figuras retóricas, llevé a cabo en una segunda lectura en la que me preocupé de señalar toda rima y toda figura que me pudiera encontrar mientras iba leyendo. La localización de los recursos estudiados me sirvió de gran ayuda para desempeñar una posterior traducción respetando las convecciones y las figuras de estilo, en la medida de lo posible.

A continuación, tomé prestado la clasificación que Álvarez Sanagustín (1991) recoge en su estudio sobre la traducción poética, en el que identifica la traducción literal, como punto de partido y la traducción global, como resultado final.

Traducción literal

De este modo, al tomar el papel de traductora, me decidí a hacer una primera toma de contacto con la traducción realizando una primera propuesta, en este caso, una traducción literal en la que aún no se reflejaba el traspaso de las figuras estilísticas ni las rimas, sino puramente el traspaso de una lengua a otra. La producción de esta traducción literal me ayudó aún más a entender aquello que nuestras autoras querían decir en sus poemas.

Traducción global

Con el primer boceto literal a mi disposición me encargaba de ir diseñando y modulando cada una de las opciones posibles. A diferencia de la primera propuesta de traducción literal, esta vez sí tenía cuenta todos los aspectos propios de cada poema para poder ser cuanto más fiel posible al original. Con todas las opciones de traducción planteadas, sopesaba cuál era la mejor opción, encontrando una justificación oportuna y que cumpliera, dentro de lo que cabe, con mi satisfacción como traductora.

Este proceso ha resultado algo dificultoso y es entonces, cuando pude entender las dificultades que rodean a la traducción de este tipo y que recojo en este trabajo. Las dudas que me han surgido sobre la traducción de los poemas seleccionados no han sido pocas y han hecho que hasta dude sobre mí misma como traductora. Aquí me acojo a lo que Torrent-Lenzen (2006) defendía cuando hablaba de subjetividad, pues es fácil caer en una interpretación personal cuando se toman decisiones al traducir un poema. Y es que, como dice la traductora, sopesar qué sacrificar y qué no, alejarse del original o, por el contrario, aportar un significado más literal, han sido planteamientos que no han dejado de aparecer en todo este trayecto y que, por tanto, presentaré a continuación.

5. Análisis de problemas de traducción

Este apartado es el reflejo del duro trabajo que significa la traducción de un poema. A continuación, expongo los problemas de traducción más relevantes.

5.1. Rimas y Métrica

A pesar de que la rima no aparece en todos los poemas, ha sido uno de los conflictos que ha tenido mayor relevancia. La problemática de la rima ha supuesto todo un reto en la obra de Dickinson y Bishop. Fernández Ferrer (2001) define el concepto rima como el “término métrico con que se designa la repetición de sonidos en dos o más versos a partir de la última vocal acentuada”. A su vez, distinguimos dos tipos de rima: la rima asonante, en la que los “sonidos que se repiten son vocálicos” y la rima consonante, caso en el que las consonantes son las protagonistas de la repetición (p. 70).

I have never seen “Volcanoes” —

La poesía dickinsoniana abunda por las “rimas irregulares, normalmente en estrofas de cuatro versos con rimas encadenadas ABAB alternando versos de cuatro acentos tónicos con otros de tres” (Fernández Ferrer, 2001, p. 50). Del mismo modo, también hace uso de la “rima aproximada donde encontramos tanto rima consonante como asonante” (Fernández Ferrer, 2001, p. 71).

Este esquema métrico se sigue en cierta manera en este poema de cinco versos en el que el segundo y cuarto verso de cada estrofa (exceptuando las dos primeras estrofas) mantienen una rima consonante.

Me quiero centrar, concretamente, en la tercera estrofa del poema. Tanto el primer y tercer verso (*Volcanic, Titanic*), como el segundo y cuarto verso (*face, place*) presentan una “*full rhyme* o rima exacta, en la que la última vocal acentuada de un verso tiene el mismo sonido que la última vocal de otro verso” (Fernández Ferrer, 2001, p. 71). Acorde con la teoría de traducción poética que mantiene que se debe respetar contenido y forma (Torrent-Lenzen, 2006), intenté reproducir la misma rima de la siguiente manera:

“If the stillness is <i>Volcanic</i> In the human face When upon a pain <i>Titanic</i> Features keep their place —”	“Si la paz es <i>Volcánica</i> A ojos del hombre Ante un dolor <i>Titánico</i> Mantendrán su expresión intacta”
--	--

Si bien tuve que sacrificar la rima del segundo y cuarto verso para mantener el significado original del poema, la rima del primer y tercer verso pudo mantenerse

sin problema, ya que la traducción al español es semejante. Sin embargo, aprovechando que los adjetivos en español tienen flexión de género, decidí encontrar un sinónimo femenino de *dolor* para así, respetar la rima *Volcánica-Titánica*, quedando de la siguiente manera: “Si la paz es *Volcánica* / Ante una tristeza *Titánica*” (versos 9 y 11).

En la penúltima estrofa del poema, nos encontramos otra rima asonante siguiendo el esquema -A-A (*overcome, thrown*). En mi traducción al español, estas palabras no mantenían la rima, pues mis versos terminan en *venciendo* y *queda*. Por este motivo, decidí aplicar una estrategia de compensación en la que invierto el esquema métrico A-A- rimando el primer y tercer verso:

<p>“If at length the smouldering anguish Will not <i>overcome</i> — And the palpitating Vineyard In the dust, be <i>thrown</i>?”</p>	<p>“Si lo que dura la angustia <i>llameante</i> No termina venciendo — Y el Viñedo <i>palpitante</i> Arrojado en polvo queda”</p>
--	---

I felt a Funeral, in my Brain,

En este caso, nos encontramos ante la misma situación: un sistema métrico -A-A en la segunda estrofa del poema, ya que los versos terminan con la rima asonante de *drum* y *numb*. Si nos atenemos a lo que el significado del poema nos dice, la primera idea que tuve al traducir esta estrofa fue la siguiente:

<p>“And when they all were seated, A Service, like a <i>Drum</i> — Kept beating — beating — till I thought My mind was going <i>numb</i> —”</p>	<p>“Y cuando todos estuvieron acomodados, Un Ritual, como un <i>Tambor</i> — Golpeaba — y golpeaba — hasta que sentí Que mi mente se <i>entumecía</i> —”</p>
---	--

Para mantener la rima en este caso, decidí reformular el último verso sin modificar el sentido original que le da Dickinson con una rima aguda asonante en español, en la que la rima cae en las últimas palabras agudas de los versos (Estébanez Calderón, 1996), resultando de la siguiente forma: “Un Ritual, como un *Tambor* / Que se entumecía mi *razón*” (versos 6 y 8).

Going to the Bakery

De manera similar a Dickinson, la rima de Bishop también se caracteriza por la rima encadenada consonante en el segundo y cuarto verso en estrofas de cuatro versos. Desafortunadamente, no he sido capaz de respetar todas y cada una de las rimas en este poema tan extenso, ya que ha habido casos en los que he sopesado priorizar el significado antes que la reproducción de una rima forzada que no acompañara a la originalidad del poema. Sin embargo, hay otros momentos del poema en los que dar con una rima que respete tanto contenido como forma sí ha sido posible. Este es el caso de la quinta estrofa con las palabras *eye* y *buy*. Al traducir estas palabras al español no se puede apreciar ningún tipo de rima: *ojo* y *comprar*. En ese caso, opté por traducir la palabra *eye* por el verbo sustantivado *mirar*, que indirectamente, apelan al mismo significado. Con la nueva rima de los verbos *mirar* y *comprar*, el poema traducido queda de la siguiente manera: “de un glaseado blanquecino tienen el *mirar* / Comprar... comprar... ¿qué puedo *comprar*?” (versos 18 y 20).

The Moose

Este poema, en general, me ha generado cierto enfrentamiento con la rima, pues este recurso lo vamos a encontrar en todas las estrofas que lo componen de una manera un tanto irregular. Se encuentran tanto rimas encadenadas, como rimas continuas, en las que la misma rima se mantiene a lo largo de toda la estrofa (Estébanez Calderón, 1996). Para que se pueda comprender la complejidad del poema, me voy a centrar en la sexta estrofa en la que se da el siguiente esquema métrico A-BABA con las rimas *rises-embraces-supervises*, por un lado, y *gives-relatives*, por otro. De nuevo, entra la dificultad por mantener el mismo cuadro métrico, por lo que, he decidido mantener una rima continua por compensación, aprovechando que este tipo de rima es bastante común en este poema. La traducción final es: “baja valles, escala *pendientes*, / y espera, *paciente*, mientras / un solitario pasajero / besa y abraza / a siete *parientes* / y un perro pastor les vigila”.

5.2. Figuras Retóricas: Repetición de Palabras y Oraciones

La repetición de palabras y estructuras en un poema constituye un fenómeno con el que se acentúa la “relevancia poética” (Estébanez Calderón, 1996, p. 923). Así, encontraremos

una serie de figuras que penetrarán en la mente del lector para ayudarle a implantar el significado de la obra en su imaginario.

Forever – is composed of Nows –

En el poema encontramos un claro ejemplo de epanadiplosis, entendiéndose como “la repetición de las mismas palabras de inicio y final en una oración” (Fernández Ferrer, 2001, p. 62). Si observamos la segunda estrofa, presenciamos que el verso 8 empieza y acaba con la misma palabra: *Years*. He querido mantener esta palabra en su traducción, ya que, además de la obvia repetición, el uso de la mayúscula es un indicio de que Dickinson quiso hacer hincapié en la importancia temporal que rodea a todo el significado del poema. Aunque, a mi pesar, la traducción de la palabra *Años* rompe con la “rima abrazada” que se establece en los versos 5 y 8 (Estébanez Calderón, 1996, p. 943):

<p>“From this – experienced <i>Here</i> – Remove the Dates – to These – Let Months dissolve in further Months – And Years – exhale in <i>Years</i> –”</p>	<p>“Todo lo vivido Aquí – desde <i>entonces</i> Arroja los Momentos – hasta Aquí – Que los Meses se disuelvan en más Meses – Y los Años – se evaporen en <i>Años</i> –”</p>
---	---

LOVE SONG

Este poema es una clara alusión a la anáfora, la cual “consiste en la repetición de una parte de la oración al comienzo de grupos de palabras sucesivos” (Lausberg, 1975, p. 131). Son varias las estructuras que se repiten a lo largo del poema: *I was the girl... / with... / as – adjetivo – as... / that...* Todas estas formas de repetición deben respetarse en la traducción, y, sobre todo, en un poema como este, en el que Sexton no duda en dejar constancia de su voz femenina. Este es el caso de la primera mitad del poema (comprendida desde el verso 1 hasta el verso 6), en el que me dispongo a comenzar cada verso como se hace en el original:

<p>“I was <i>the girl</i> of the chain letter, <i>the girl</i> full of talk of coffins and keyholes, <i>the one</i> of the telephone bills, <i>the wrinkled</i> photo and the lost connections, <i>the one</i> who kept saying–”</p>	<p>“Yo era <i>la chica</i> de las cartas en cadena, <i>la chica</i> que tanto hablaba de ataúdes y cerraduras <i>la de</i> las facturas de teléfono, <i>la foto</i> arrugada y los vínculos rotos, <i>la que</i> decía sin parar–”</p>
--	--

En este caso, la palabra *la* funciona como artículo definido y como pronombre átono femenino. De esta manera, se cumplen dos funciones: se respeta la anáfora y se afianza el *yo* poético femenino que se refleja a lo largo de todo el poema.

En el verso 10, Sexton se refiere a sí misma como “*the one*”, lo cual, he decidido mantener como “*la chica*”, para mantener la coherencia con la repetición mencionada anteriormente: “Yo era / *la chica* de las cartas en cadena, / *la chica* / de los ojos medio cubiertos por el abrigo,” (versos 1, 2, 10 y 11).

Love letter

Plath, haciendo uso de su pluma confesional, abusa del uso del *Yo (I)* en el poema que me dispongo a comentar. Vemos la repetición del pronombre *I* en los versos 24, 25, 28 y 31. En español, el uso del pronombre *Yo* no resulta tan natural como en inglés. Por tanto, en mi traducción, este pronombre va a equivaler al verbo que le acompaña conjugado en su debido tiempo y forma, sustituyendo la anáfora de *I* por la anáfora de *No*:

“ <i>I didn't know what to make of it.</i> <i>I shone, mice-scaled, and unfolded</i> ... <i>I wasn't fooled. I knew you at once.</i> ... <i>I started to bud like a March twig:”</i>	“ <i>No sabía qué hacer con todo eso.</i> <i>Brillaba, diminuta, y desenvuelta</i> ... <i>No fui estúpida. Supe quién eras.</i> ... <i>Comencé a brotar como una ramita de marzo:”</i>
---	---

5.3. Figuras Retóricas: Repetición de Sonidos

Como bien menciona Estébanez Calderón (1996), en la poética, la sonoridad juega un papel fundamental a la hora de leer un poema, ya que ésta ofrece la musicalidad que harán la lectura más amena.

Before I got my eye put out

Hay un verso clave en este poema que recoge numerosos recursos que explican la importancia que tienen los sonidos a la hora de leer un poema. Hablo así del verso 11: “*All Forests – Stintless stars –*”. A continuación, expongo una tabla explicativa¹ con todos aquellos recursos que se encuentran en el mismo verso:

¹ Todas las definiciones han sido trazadas por Fernández Ferrer (2001, pp. 64-65).

Figura retórica	Localización
Secuencia aliterativa por conmutación: “repetición de sonidos en orden inverso”.	1. All Forests – Stintless stars – 2. All Forests – Stintless stars – (grupos consonánticos <i>ts</i> – <i>st</i>)
Paronomasia: “repetición de sonidos iniciales y finales”.	1. All Forests – Stintless stars – (grupo consonántico <i>st</i>) 2. All Forests – Stintless stars – (consonante <i>s</i>)
Aliteración: “repetición de sonidos iniciales”.	1. All Forests – Stintless stars – (grupo consonántico <i>st</i>)
Consonancia: “repetición de sonidos consonánticos”.	1. All Forests – Stintless stars – (consonantes <i>s</i> y <i>t</i>)

Sin duda, Dickinson quiso que los sonidos cobraran vida cuando el lector se propusiera recitar el poema. A la hora de enfrentarme a la traducción de este verso, la única figura original que he sido capaz de mantener en la traducción ha sido la consonancia en las consonantes *s* y *t*. El resto de las figuras me han resultado casi imposible debido a las diferencias que se hallan entre el inglés y el español. El resultado final queda de la siguiente manera: “Todos los Bosques – Infinitas estrellas –”. Según el Cambridge Dictionary, *stint* se define como: “to provide, take, or use only a small amount of something” (Cambridge Dictionary, s.f., definición 2). Ateniéndome a esta definición, decidí traducir el término *stintless* como *infinitas*, que respetaba la repetición de la *s* y la *t* y, además, me permitía la posibilidad de crear un haz binario de antónimos que, de manera subjetiva, considero que aporta ritmo al poema.: “Todos los Bosques – *Infinitas* estrellas – / Entre mis *finitos* ojos –” (versos 11 y 13).

En general, este poema está plagado de consonancias, sobre todo, en las letras *m*, *s* y *t*. Tal es el caso, de nuevo, que se da en el verso 18, el cual también presenta una consonancia en la consonante *s*. Para asegurar esa misma consonancia, decidí darle el protagonismo a la consonante *m* en mi versión al español y de esta manera, concordaría con la consonancia en la *m* que se da de manera general en la versión original:

“So safer – guess – with just my soul”
--

“Más segura estaría – imagino – consólo mi alma”
--

Because I could not stop for Death

La consonancia y la aliteración también van a estar presentes en este poema. A continuación, analizaré los versos 10, 15 y 16. En el verso 10 se nos presenta una aliteración en las palabras *recess* y *ring*:

“At R ecess – in the R ing –”

“En el R ecreo – en el C orro”
--

Aprovechando que en español la palabra *recreo* mantiene el significado original, decidí aportarla a mi traducción. El problema vino con *ring*, ya que la palabra *corro* rompe con esa aliteración, aunque, por otro lado, se mantiene la consonancia de la *r*, lo cual no se aleja tanto del original.

Lo mismo ocurre en los versos 15 y 16, en los que adapto una aliteración del original de la *g* (*gossamer-gown*) y la *t* (*tippet-tulle*) a una consonancia de la *t* y la *s* en la traducción:

“For only G ossamer, my G own – My T ippet – only T ulle –”
--

“Pues tan sólo de S eda, mi V estido – Mi E stola – sólo de T ul –”
--

The Moose

The Moose es el claro ejemplo de la figura del homeoteuton. Con este recurso, “se alude a la igualdad o semejanza fónica en la terminación de dos o más palabras seguidas o próximas en el discurso” (Estébanez Calderón, 1996, p. 525). La figura del homeoteuton se hace evidente en la cuarta estrofa, donde todos los versos terminan en *s*, e incluso los versos 20, 21, 22 y 24 acaban en el grupo *es*. Para transmitir la repetición de la *s*, en la versión en español, se puede contemplar la forma del plural de muchas de las palabras que componen la estrofa: hileras, arces, azucareros, casas, iglesias, conchas...

For My Lover, Returning To His Wife

Por su parte, Sexton, no va a ser menos en lo que a figuras de repetición de sonidos se refiere. En los versos 13 y 14 de este poema, además de un paralelismo, nos

exponemos ante una consonancia de la *t*. En la traducción que propongo, mantengo dicho recurso gracias al pronombre posesivo *tuya* y al adjetivo posesivo *tu*, ambos aludiendo a la segunda persona del singular *tú*. Con la decisión de respetar esta figura sonora, también he decidido mantener el poliptoton, en el que encontramos palabras de la misma raíz (*cultivado-cultivo*), quedando de esta manera:

She is more than that. She is <i>your</i> have to have, has grown <i>you your practical your tropical</i> growth.	Ella es más que eso. Ella tiene que ser <i>tuya</i> , ha cultivado <i>tu</i> práctico cultivo tropical.
---	--

5.4. Figuras Sintácticas

La sintaxis también ha de tomarse en cuenta cuando se va a traducir un poema. A veces, incluso va a ser necesario realizar los cambios oportunos para hacer que un poema encaje de la mejor manera posible en su versión traducida. Asimismo, una de las cuestiones que va a suscitar los problemas que conciernen a la sintáctica del discurso va a ser la ambigüedad, provocando, en ocasiones, que el traductor no sepa cómo interpretar el sentido que quiso darle su autor original (Torrent-Lenzen, 2006). Por otro lado, es de vital importancia destacar la afición que tenían nuestras autoras por concentrar una semántica muy condensada en unos poemas muy breves, lo cual, añade un grado mayor de dificultad.

Forever – is composed of Nows –

En lo que a recursos estilísticos se refiere, la elipsis, definida como la “omisión de parte de una oración” (Fernández Ferrer, 2001, p. 66) toma gran importancia en los versos 5 y 6 de este poema: “From this – experienced Here – / Remove the Dates – to These –,” donde la ambigüedad de los pronombres *this* y *These*, así como el adverbio de lugar *Here* no aclaran al lector los elementos a los que la autora quiere referirse. En este caso, me atreví a abordar una interpretación subjetiva del poema, como señalaba Torrent-Lenzen (2006), e interpreté el verso 5: “From this – experienced Here –” como la experiencia de vida que puede adquirir una persona, resultando así: “Todo lo vivido Aquí – desde entonces / Arroja los Momentos – hasta Aquí –”.

5.5. Referencias Culturales

Los elementos culturales que forman parte del texto que el traductor ha de traducir juegan un papel fundamental en el mismo. No son más que referencias que nos ayudan a situar la época, el contexto y el período en el que dichos textos fueron escritos y producidos. En lo que a literatura y poesía se refiere, nos ayuda incluso a conocer e indagar en la biografía del autor, aportando de tal manera, un mayor conocimiento del sentido original del texto para abarcar una posterior traducción de calidad con éxito. Estébanez Calderón (1996) llega a exponer que “la lengua ocupa un lugar prioritario al desempeñar, alternativamente, la doble función de vehículo transmisor de esa cultura, o de intérprete de los demás sistemas constituyentes de la misma” (p. 251). En resumidas cuentas, lo que el catedrático trata de explicar es que la literatura es el medio de la cultura.

Going to the Bakery

Los contextos histórico, social y político que rodeaban a Bishop en el momento en el que se decantó por escribir este poema son fundamentales para contribuir al entendimiento del mismo. Se percibe con exactitud el cambio de temática de la autora, pues el ruralismo, la naturaleza y los paisajes en *The Moose* son sustituidos por la pesimista y depresiva esfera urbana de Brasil que comenzaba a cobrar vida en la experiencia de Bishop. La dictadura militar que caracterizaba al Brasil del momento se contempla en versos como “The bakery lights are dim” (verso 15) o “The Baker; sickly too, suggests,” (verso 25), apelando a la pobreza y la escasez que había en el país.

Tal es la influencia brasileña a lo largo del poema que incluso se menciona la palabra *cachaça* en el verso 37, una bebida alcohólica portuguesa que se asemeja al aguardiente. En este caso, he optado por dos opciones: o bien dejar su traducción literal como *cachaza*, o, en su lugar, utilizar una estrategia explicativa describiéndola como *aguardiente azucarada*. Finalmente, me decanté por la primera opción, pues como se ha mencionado anteriormente, la influencia brasileña del momento es de vital importancia y a pesar de que la palabra *cachaza* no es demasiado conocida en el léxico español, omitirla sería un error y una traición al original.

The Moose

Bishop también pasó gran parte de su vida y niñez en la zona de Canadá. Podría decirse que el poema *The Moose* es una clara representación de los elementos culturales propios de la zona, pues hasta llega a mencionar nombres propios específicos que representan las paradas del autobús que se describe en el poema. Ya el título (*alce*) nos indica la máxima representación de Canadá. Entre las áreas geográficas que se mencionan destacan: *Bass River; Economies Lower, Middle, Upper; Fives Islands; Five Houses; Tantramar; Boston; y New Brunswick*, las cuales son mencionadas en la décima estrofa. Al enfrentarme a la traducción de este poema me surgía la siguiente duda: ¿Mantener o adaptar? Como en el caso anterior, quizás suprimir los nombres que la autora consideró significantes puede resultar una deslealtad a Bishop, pero, una opción que sopesé y que me llegó a convencer es la de agrupar todos esos nombres en un denominante común. De esta forma, el lector español se sentirá más cercanía:

“One stop at <i>Bass River</i> . Then the <i>Economies</i> <i>Lower, Middle, Upper;</i> <i>Five Islands, Five Houses,</i> where a woman shakes a tablecloth out after supper.”	“Una parada <i>bajo el río</i> . Hacia las <i>áreas rurales</i> <i>de Nueva Escocia;</i> Hacia los <i>pueblos costeros,</i> donde una mujer sacude un mantel después de la cena.”
---	--

Love Letter

En *Love Letter*, Sylvia Plath menciona la unidad de medida americana (*inch*) en el verso 5. Podría haber optado por adaptarlo por su equivalente en español, que sería el *centímetro*. Sin embargo, de manera subjetiva, decidí que la melodía de la palabra no acompaña a la musicalidad del poema. Por ello, me decanté por una opción de traducción que implica mencionar una unidad que no sea exacta:

“You didn't just tow me an <i>inch</i> , no-”	“No me arrastraste ni un <i>poco</i> , ni-”
---	---

Two Views of a Cadaver Room

En el verso 2 de este poema, se menciona el término pavo (*turkey*) que alude al pavo de Navidad que comúnmente se toma el Día de Acción de Gracias en Estados Unidos. Mantener esa tradición en el castellano no sonaba del todo natural, pues en el territorio nacional no se celebra tal festividad. Por esto mismo, decidí neutralizarlo como *carne quemada*.

Aftermath

En este poema vemos como Sylvia toma prestada la figura de la Madre Medea de la mitología griega “exponiendo en su cuerpo textual una ritualidad trágica que resuelve en el acto final su propio cuerpo” (Bravo, 2014, p. 66). El hecho de que Plath escogiera a Medea en un poema que relata la apatía emocional ante el duelo no es casualidad. La figura mitológica de Medea se trata de la estampa femenina que representa el horror, de naturaleza vil y cruel. Consideré necesario conocer el aspecto tenebroso que Sylvia le quiso dar a este poema, ya que esto me ayudó a emplear un léxico más crudo que apelara al verdadero significado del cuerpo escrito.

5.6. Convenciones Ortográficas

A la hora de enfrentarme a traducir la obra de Emily Dickinson, me planteé la cuestión de si era realmente necesario mantener la mayúscula de la que la autora abusa.

Comenzaré este capítulo con el análisis que Fernández Ferrer (2001) aportó en lo que al estudio de las cuestiones ortográficas de la obra dickinsoniana se refiere: “Dickinson hace un constante uso de mayúsculas, guiones y otras convenciones como la disyunción para hacer énfasis en una parte en específico del poema” (Fernández Ferrer, 2001, pp. 77-79).

Me remito de nuevo a este autor, ya que, del mismo modo, sostiene que existe una controversia en torno a la puntuación que la poetisa emplea, pues muchos traductores han tratado de corregir estas convenciones tan poco usuales (Fernández Ferrer, 2001).

Sin embargo, la excesiva puntuación o el abuso de la mayúscula, presente en todos y cada uno de los poemas de Dickinson no implican que, por el hecho de no estar acostumbrados a ellos, el traductor pueda optar por obviar estos rasgos claramente dickinsonianos, pues serán de gran importancia transmitirlos en la lengua meta. (Bloom, 1995).

No solo sería Dickinson quien se adueñaría de la mayúscula, ya que Plath también consideraba la importancia de hacer énfasis al principio de cada verso. De hecho, se aprecia la importancia de las palabras para Dickinson, ya que tanto sustantivos como adjetivos cobran un significado irrefutable en su poemario.

Por ello, dedico este apartado a señalar brevemente mi respuesta al desafío que anteriormente ponía en tela de juicio: a mi parecer, mantener el uso de la mayúscula, así como el abuso de los guiones va a resultar de gran importancia, ya que reflejan el respeto que el traductor demuestra al legado poético de las poetisas. Estas convenciones ortográficas son la marca característica de la trascendencia de sus obras, por lo tanto, no seré yo quien me aleje de la seña de identidad de las autoras.

6. Conclusiones

Las conclusiones que saco a raíz de la realización de este trabajo son las siguientes: este estudio no solo me ha aportado la satisfacción de indagar aún más en la vida y obra de las poetisas que ya admiraba, sino que, además, me ha brindado la oportunidad de descubrir a escritoras que anteriormente desconocía. Quizás el hecho de que haya podido sentirme algo identificada con la experiencia femenina que se relata en sus poemas (y digo algo, ya que, en su mayoría, estas poetisas trataban temas tenebrosos), o quizás el acercamiento que he percibido hacia las autoras al zambullirme por completo en sus obras, explica por qué me he adentrado de lleno en la realización de este trabajo de investigación. El escrito supone todo un despliegue de teorías de traducción poética, análisis y clasificación de recursos estilísticos y hasta nociones que implican la imposibilidad de traducir poesía para atreverme a decir que la traducción de poesía no es imposible. No puedo decir con exactitud que estoy completamente satisfecha con mis traducciones, pues considero, (y aquí apelo a la subjetividad que tanto menciono en el trabajo) que toda traducción puede llegar a mejorarse.

La tarea que el traductor ha de realizar es la de desglosar poco a poco aquellos poemas que se quiera analizar y posteriormente, traducir. Se debe examinar cada palabra que no entendamos y reproducir las rimas en la medida de lo posible tratando de no alterar el significado original. En definitiva, el traductor ha de distinguir cada detalle que pueda ser nuestro aliado, no nuestro enemigo.

Hablando desde mi experiencia, he de destacar que la traducción poética puede contemplarse como un proceso subjetivo e incluso me atrevería a decir, que personal,

debido a que el traductor está sometido a un incesante dilema en el que la toma de decisiones juega un rol fundamental. Es por esto mismo por lo que todas las traducciones que un lector pueda llegar a tener entre sus manos nunca se percibirán desde la misma perspectiva. Igualmente, me gustaría añadir que otras de las causas que pueden llevar al traductor a tomarlo como un reto personal es la del propio contexto social, histórico y cultural que lo rodean, pues al igual que el autor de un poema trata de revelar las ideas más insólitas de su imaginario, el traductor llega a conectar de alguna manera con aquello que tanto ha leído y con lo que tanto se ha familiarizado para transmitir una propuesta de traducción final lo más fiel posible al original, proliferando en una relación autor-traductor. En definitiva, la presencia de la carga subjetiva en la traducción de un poema resulta innegable.

Con esto no quiero decir que el traductor tenga todo el derecho a desempeñar una traducción libre o incluso que el traductor pueda llegar a considerarse el autor del poema en cuestión, ya que eso sería una evidente traición ya no solo al texto original, sino a la historia de la literatura. Sin embargo, sí que es cierto que el cuidado con el que un traductor debe trabajar el poema hace que toda esa dedicación prolifere en un resultado a veces un tanto insatisfactorio por la exigencia que ello supone.

A continuación, propongo mis traducciones, las cuales, tras meses de constantes dudas, si se considerara que pudieran ser dignas de ser leídas por las mismísimas Dickinson, Bishop, Sexton y Plath, ya me daría por satisfecha.

7. Anexos

7.1. Anexo 1. *Before I got my eye put out*: original y traducción

<i>Before I got my eye put out –</i>	<i>Antes de que se me cerrara el ojo –</i>
<p>Before I got my eye put out – I liked as well to see As other creatures, that have eyes – And know no other way –</p> <p>But were it told to me, Today, That I might have the Sky For mine, I tell you that my Heart Would split, for size of me –</p> <p>The Meadows – mine – The Mountains – mine –</p>	<p>Antes de que se me cerrara el ojo – También me gustaba mirar Como otras criaturas, que tienen ojos – Y no conocían otra manera –</p> <p>Pero si me dijeran, Hoy, Que podría tener el Cielo Todo mío, le digo que mi Corazón Se dividiría, por cada parte de mí –</p> <p>Las Praderas – mías – Las Montañas – mías –</p>

<p>All Forests – Stintless stars – As much of noon, as I could take – Between my finite eyes –</p> <p>The Motions of the Dipping Birds – The Morning’s Amber Road – For mine – to look at when I liked, The news would strike me dead –</p> <p>So safer – guess – with just my soul Upon the window pane Where other creatures put their eyes – Incautious – of the Sun –</p>	<p>Todos los Bosques – Infinitas estrellas – Sostendría la luna plena – Entre mis finitos ojos –</p> <p>Los Movimientos de los Pájaros al Zambullirse – La Mañana del Camino del Ámbar – Todo mío – para mirarlo cuándo quisiera, Todo eso me habría dejado muerta –</p> <p>Más segura estaría – imagino – con sólo mi alma Sobre la ventana de cristal Donde otras criaturas posan sus ojos – Incautos – del Sol –</p>
---	---

7.2. Anexo 2. *Because I could not stop for Death*: original y traducción

<i>Because I could not stop for Death –</i>	<i>Porque no pude pararme ante la Muerte –</i>
<p>Because I could not stop for Death – He kindly stopped for me – The Carriage held but just Ourselves – And Immortality.</p> <p>We slowly drove – He knew no haste And I had put away My labor and my leisure too, For His Civility –</p> <p>We passed the School, where Children strove At Recess – in the Ring – We passed the Fields of Gazing Grain – We passed the Setting Sun –</p> <p>Or rather – He passed Us – The Dews drew quivering and Chill – For only Gossamer, my Gown – My Tippet – only Tulle –</p> <p>We paused before a House that seemed A Swelling of the Ground – The Roof was scarcely visible – The Cornice – in the Ground –</p> <p>Since then – 'tis Centuries – and yet Feels shorter than the Day I first surmised the Horses' Heads Were toward Eternity –</p>	<p>Porque no pude pararme ante la Muerte – Él amablemente se paró ante mí – El Carruaje solo nos sostenía a Nosotros – Y a la Inmortalidad.</p> <p>Conducía despacio – Sin apremiarse Y dejé atrás Toda labor y diversión, Por su Amabilidad –</p> <p>Pasamos la Escuela, donde los Niños jugaban En el Recreo – en el Corro Pasamos los Campos de Trigo Expectantes Pasamos el Sol que se Escondía –</p> <p>O más bien – Él nos pasó a Nosotros Las gotas de Rocío se estremecieron del Helor – Pues tan sólo de Seda, mi Vestido – Mi Estola – sólo de Tul –</p> <p>Nos detuvimos ante una Casa que parecía Una Cicatriz en el Suelo – El Tejado apenas se veía – La Cornisa – en el Suelo –</p> <p>Desde entonces – han pasado Siglos – y, aún Se hace más largo el Día Que anhelaba que los Caballos Fueran hacia la Eternidad –</p>

7.3. Anexo 3. *Forever – is composed of Nows –*: original y traducción

<i>Forever – is composed of Nows –</i>	<i>La Eternidad – se compone de Ahoras –</i>

<p>Forever – is composed of Nows – ‘Tis not a different time – Except for Infiniteness – And Latitude of Home –</p> <p>From this – experienced Here – Remove the Dates – to These – Let Months dissolve in further Months – And Years – exhale in Years –</p> <p>Without Debate – or Pause – Or Celebrated Days – No different Our Years would be From Anno Dominies –</p>	<p>La Eternidad – se compone de Ahoras – No es un momento remarcable – Excepto por la Infinitud – Y la Libertad del Hogar –</p> <p>Todo lo vivido Aquí – desde entonces Arroja los Momentos – hasta Aquí – Que los Meses se disuelvan en más Meses – Y los Años – se evaporen en Años –</p> <p>Sin Disputa – ni Sosiego – O Días de Dicha – Nuestros Años no son diferentes Del Año del Señor –</p>
---	--

7.4. Anexo 4. *I have never seen "Volcanoes" —: original y traducción*

<i>I have never seen "Volcanoes" —</i>	<i>Nunca he visto "Volcanes" —</i>
<p>I have never seen "Volcanoes" — But, when Travellers tell How those old — phlegmatic mountains Usually so still —</p> <p>Bear within — appalling Ordnance, Fire, and smoke, and gun, Taking Villages for breakfast, And appalling Men —</p> <p>If the stillness is Volcanic In the human face When upon a pain Titanic Features keep their place —</p> <p>If at length the smouldering anguish Will not overcome — And the palpitating Vineyard In the dust, be thrown?</p> <p>If some loving Antiquary, On Resumption Morn, Will not cry with joy "Pompeii!" To the Hills return!</p>	<p>Nunca he visto "Volcanes" – Pero, cuentan los Viajeros Que esas calmadas – viejas montañas Normalmente tan apaciguadas –</p> <p>Guardan consigo – una temible Artillería Fuego, y humo, y disparos, Que Devoran Pueblos Y atemorizan Hombres –</p> <p>Si la paz es Volcánica En el rostro humano Ante una tristeza Titánica Mantendrán su expresión intacta –</p> <p>Si lo que dura la angustia llameante No termina venciendo – Y el Viñedo palpitante Arrojado en polvo queda</p> <p>Si ningún Viejo amante, Al despertar en la Mañana, No grita con alegría ¡"Pompeya"! ¡A las Colinas Regresad!</p>

7.5. Anexo 5. *I felt a Funeral, in my Brain,,: original y traducción*

<i>I felt a Funeral, in my Brain,</i>	<i>Sentí un Funeral, en mi Cerebro,</i>

<p>I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading - treading - till it seemed That Sense was breaking through -</p> <p>And when they all were seated, A Service, like a Drum - Kept beating - beating - till I thought My mind was going numb -</p> <p>And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again, Then Space - began to toll,</p> <p>As all the Heavens were a Bell, And Being, but an Ear, And I, and Silence, some strange Race, Wrecked, solitary, here -</p> <p>And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down - And hit a World, at every plunge, And Finished knowing - then -</p>	<p>Sentí un Funeral, en mi Cerebro, Y los Dolientes iban y venían Caminando – caminando – hasta que percibí Una Sensación resquebrajándose –</p> <p>Y cuando todos estuvieron acomodados, Un Ritual, como un Tambor – Golpeaba – golpeaba – hasta que sentí Que se entumecía mi razón –</p> <p>Y entonces los escuché levantar una Caja Rechinando en mi Alma Con aquellas Botas que de nuevo resonaban, Entonces el Espacio – su llamada aclamaba,</p> <p>Como si todos los Cielos fueran una Campana, Y Ser, tan solo una Oreja, Y Yo, y el Silencio, de extraña raza, Devastada, solitaria, aquí –</p> <p>Y entonces una Tabla se le rompió a la Razón, Y me hundí, y me hundí – Y di con un Mundo, en cada zambullida, Y pude conocer – entonces –</p>
--	--

7.6. Anexo 6. *I heard a Fly buzz – when I died* –: original y traducción

<i>I heard a Fly buzz – when I died –</i>	<i>Oí el zumbido de una mosca – al morir –</i>
<p>I heard a Fly buzz – when I died – The Stillness in the Room Was like the Stillness in the Air – Between the Heaves of Storm –</p> <p>The Eyes around – had wrung them dry – And Breaths were gathering firm For that last Onset – when the King Be witnessed – in the Room –</p> <p>I willed my Keepsakes – Signed away What portion of me be Assignable – and then it was There interposed a Fly –</p> <p>With Blue – uncertain – stumbling Buzz – Between the light – and me – And then the Windows failed – and then I could not see to see –</p>	<p>Oí el zumbido de una Mosca – al morir – El Silencio de la Habitación – Era como el Silencio del Aire – Entre las Embestidas de la Tormenta –</p> <p>Los Ojos que nos rodeaban – ya no lloraban – Y los Alientos se unían con firmeza Para esa última Llegada – cuando el Rey Fue testigo – en la Habitación –</p> <p>Encomendé mis Posesiones – Legué Cada parte de mí Que pudiera dar – y entonces ahí estaba La Mosca que se interpuso –</p> <p>Con un Azul – ligero – vacilante Zumbido – Entre la luz – y yo – Y entonces las Ventanas cayeron – y entonces No pude ver para ver –</p>

7.7. Anexo 7. *Going to the Bakery*: original y traducción

<i>Going to the Bakery</i>	<i>De Camino a la Panadería</i>
<p>[<i>Rio de Janeiro</i>]</p> <p>Instead of gazing at the sea the way she does on other nights, the moon looks down the Avenida Copacabana at the sights, new to her but ordinary. She leans on the slack trolley wires. Below, the tracks slither between lines of head-to-tail parked cars.</p> <p>(The tin hides have the iridescence of dying, flaccid toy balloons.) The tracks end in a puddle of mercury; the wires, at the moon's magnetic instances, take off to snarl in distant nebulae. The bakery lights are dim. Beneath our rationed electricity, the round cakes look about to faint— each turns up a glazed white eye. The gooey tarts are red and sore. Buy, buy, what shall I buy?</p> <p>Now flour is adulterated with cornmeal, the loaves of bread lie like yellow-fever victims laid out in a crowded ward.</p> <p>The baker; sickly too, suggests the “milk rolls,” since they still are warm and made with milk, he says. They feel like a baby on the arm.</p> <p>Under the false-almond tree's leathery leaves, a childish puta dances, feverish as an atom: <i>chá-cha, chá-cha, chá-cha...</i></p> <p>In front of my apartment house a black man sits in a black shade, lifting his shirt to show a bandage on his black, invisible side.</p> <p>Fumes of <i>cachaça</i> knock me over, like gas fumes from an auto-crash. He speaks in perfect gibberish. The bandage glares up, white and fresh.</p> <p>I give him seven cents in <i>my</i> terrific money, say “Good night”</p>	<p>(<i>Río de Janeiro</i>)</p> <p>En lugar de contemplar el mar como otras noches lo hace, la luna dirige la mirada hacia las famosas vistas de la Avenida Copacabana, aunque para ella desconocidas. Se apoya en los cables sueltos del tranvía. Abajo, las vías se deslizan entre filas de coches aparcados de principio a fin.</p> <p>(El metal que los envuelve tiene el reflejo de unos globos moribundos y desinflados.) Las vías terminan en un charco de mercurio; los cables, en las instancias magnéticas de la luna despegan para gruñir en la lejana nebulosa. Las luces de la panadería son tenues. Tras nuestra electricidad compartida, las tartas están a punto de desmayarse — de un glaseado blanquecino tienen el mirar. Las viscosas tartaletas están enrojecidas. Comprar... comprar... ¿qué puedo comprar?</p> <p>Ya no hay harina, ahora las rebanadas de pan de maíz parecen víctimas de la fiebre amarilla que yacen en una sala de hospital abarrotada.</p> <p>El panadero; indispuerto también, sugiere los “bollitos de leche”, aun calientes y hechos con leche, menciona. Como si tuvieras un bebé entre los brazos.</p> <p>Bajo las hojas curtidas del almendro fraudulento, una puta baila de manera infantil, febril como un átomo: <i>chá-cha, chá-cha, chá-cha...</i></p> <p>Frente a mi apartamento, un hombre negro sentado bajo una negra sombra, levanta su camisa enseñando el vendaje en aquella recóndita y negra penumbra.</p> <p>El vapor de la cachaza me arrastra, como el humo de un accidente de coche. Habla con una perfecta incoherencia. El vendaje resplandece, blanco y flamante.</p> <p>Le di siete centavos de <i>mi</i> magnífica fortuna y me dio las buenas noches</p>

from force of habit. Oh, mean habit! Not one word more apt or bright?	forzado por la costumbre. ¡Oh, mal acostumbrado! ¿Ni una palabra más de reproche?
--	--

7.8. Anexo 8. *The Moose*: original y traducción

<i>The Moose</i>	<i>El Alce</i>
<p>From narrow provinces of fish and bread and tea, home of the long tides where the bay leaves the sea twice a day and takes the herrings long rides,</p> <p>where if the river enters or retreats in a wall of brown foam depends on if it meets the bay coming in, the bay not at home;</p> <p>where, silted red, sometimes the sun sets facing a red sea, and others, veins the flats' lavender, rich mud in burning rivulets;</p> <p>on red, gravelly roads, down rows of sugar maples, past clapboard farmhouses and neat, clapboard churches, bleached, ridged as clamshells, past twin silver birches,</p> <p>through late afternoon a bus journeys west, the windshield flashing pink, pink glancing off of metal, brushing the dented flank of blue, beat-up enamel;</p> <p>down hollows, up rises, and waits, patient, while a lone traveller gives kisses and embraces to seven relatives and a collie supervises.</p>	<p>Desde provincias angostas de té, pescado y pan, tierra de vastas corrientes donde la bahía abandona el mar dos veces en un día y toma las largas travesías del arenque,</p> <p>donde si el río se adentra o se retira de una pared de cobriza espuma depende de si encuentra la bahía que venía, la bahía fuera de su hogar;</p> <p>donde, rojo de cieno, a veces se pone el sol de cara al rojo mar, y otras, refleja venas en los campos de lavanda, lodo fértil en ardientes riachuelos;</p> <p>en caminos, rocosos y rojizos bajo hileras de arces azucareros, tras casas de piedra y pulcras iglesias de piedra, albinas, rígidas como conchas, tras los parejos abedules plateados,</p> <p>hacia el final de la tarde un autobús viaja al oeste, el parabrisas llameante rosa, un rosa que rebota contra el metal, barriendo el derruido lateral, del batido azul esmalte;</p> <p>baja valles, escala pendientes, y espera, paciente, mientras un solitario pasajero besa y abraza a siete parientes y un perro pastor les vigila.</p>

Goodbye to the elms,
to the farm, to the dog.
The bus starts. The light
grows richer; the fog,
shifting, salty, thin,
comes closing in.

Its cold, round crystals
form and slide and settle
in the white hens' feathers,
in gray glazed cabbages,
on the cabbage roses
and lupins like apostles;

the sweet peas cling
to their wet white string
on the whitewashed fences;
bumblebees creep
inside the foxgloves,
and evening commences.

One stop at Bass River.
Then the Economies
Lower, Middle, Upper;
Five Islands, Five Houses,
where a woman shakes a tablecloth
out after supper.

A pale flickering. Gone.
The Tantramar marshes
and the smell of salt hay.
An iron bridge trembles
and a loose plank rattles
but doesn't give way.

On the left, a red light
swims through the dark:
a ship's port lantern.
Two rubber boots show,
illuminated, solemn.
A dog gives one bark.

A woman climbs in
with two market bags,
brisk, freckled, elderly.
"A grand night. Yes, sir,
all the way to Boston."
She regards us amicably.

Adiós a los olmos,
a la granja, al perro.
El autobús arranca. La luz
ilumina radiante; la niebla,
vacilante, resentida, fina,
se avecina.

Los redondos y fríos cristales
se forman y se deslizan y se fijan
en las blancas plumas de las gallinas,
en las grises coles barnizadas,
en las rosas de mayo
y lobos como apóstoles;

las arvejillas se aferran
a sus húmedos y blancos hilos
en las encaladas verjas blanqueadas;
los abejorros se deslizan
por las dedaleras,
dando comienzo a la noche.

Una parada bajo el río.
Hacia las áreas rurales
de Nueva Escocia;
Hacia los pueblos costeros,
donde una mujer sacude un mantel
después de la cena.

Un leve parpadeo. Ya no está.
Los pantanos de Tantramar
y el olor de la espartina.
Un puente de hierro tiembla
y un tablón suelto se agita
sin derrumbarse.

A la izquierda, una luz roja
navega en la oscuridad:
el faro de un barco atracado.
Dos botas de agua aparecen,
iluminadas, solemnes.
Un perro emite un ladrido.

Una mujer sube
con dos bolsas de compra,
decidida, pecosa, anciana.
"Una gran noche rumbo a Boston.
Sí, señor".
Nos saluda amigablemente.

<p>Moonlight as we enter the New Brunswick woods, hairy, scratchy, splintery; moonlight and mist caught in them like lamb's wool on bushes in a pasture.</p> <p>The passengers lie back. Snores. Some long sighs. A dreamy divagation begins in the night, a gentle, auditory, slow hallucination. . . .</p> <p>In the creakings and noises, an old conversation --not concerning us, but recognizable, somewhere, back in the bus: Grandparents' voices</p> <p>uninterruptedly talking, in Eternity: names being mentioned, things cleared up finally; what he said, what she said, who got pensioned;</p> <p>deaths, deaths and sicknesses; the year he remarried; the year (something) happened. She died in childbirth. That was the son lost when the schooner foundered.</p> <p>He took to drink. Yes. She went to the bad. When Amos began to pray even in the store and finally the family had to put him away.</p> <p>"Yes . . ." that peculiar affirmative. "Yes . . ." A sharp, indrawn breath, half groan, half acceptance, that means "Life's like that. We know <i>it</i> (also death)."</p> <p>Talking the way they talked</p>	<p>Bajo la luz de la luna, entramos en los bosques de Nuevo Brunswick, frondosos, ásperos, despedazados; la luz de la luna y la neblina se reflejaban en ellos como la lana del cordero en los arbustos de una pradera.</p> <p>Los pasajeros se recuestan. Roncan. Dan largos suspiros. Una divagación adormilada da comienzo en la noche, una suave, perceptible, lenta alucinación. . . .</p> <p>Entre los chirridos y los ruidos, una remota conversación --no nos concierne, pero se percibe, en alguna parte de la parte trasera del autobús: Voces de abuelos</p> <p>continuamente hablando, en la Eternidad: nombres mencionados, asuntos dados por concluidos; lo que aquel dijo, lo que aquella dijo, quien se jubiló;</p> <p>muerres, muertes y enfermedades; el año en que volvió a casarse; el año en que (algo) sucedió. Ella murió en el parto. Aquel fue el hijo perdido cuando el velero se fue a pique.</p> <p>Él se entregó a la bebida. Sí. Ella fue por mal camino. Cuando Amos comenzó a rezar hasta en la tienda y su familia lo tuvo que encerrar al final.</p> <p>"Sí. . ." esa peculiar afirmación. "Sí. . ." Un afilado, aliento inspirado, entre afligido y asumido, que significa "La vida es así. Lo <i>sabemos</i> (la muerte también)."</p> <p>Hablando de la manera en que hablaban</p>
---	---

<p>in the old featherbed, peacefully, on and on, dim lamplight in the hall, down in the kitchen, the dog tucked in her shawl.</p> <p>Now, it's all right now even to fall asleep just as on all those nights. --Suddenly the bus driver stops with a jolt, turns off his lights.</p> <p>A moose has come out of the impenetrable wood and stands there, looms, rather, in the middle of the road. It approaches; it sniffs at the bus's hot hood.</p> <p>Towering, antlerless, high as a church, homely as a house (or, safe as houses). A man's voice assures us "Perfectly harmless. . . ."</p> <p>Some of the passengers exclaim in whispers, childishly, softly, "Sure are big creatures." "It's awful plain." "Look! It's a she!"</p> <p>Taking her time, she looks the bus over, grand, otherworldly. Why, why do we feel (we all feel) this sweet sensation of joy?</p> <p>"Curious creatures," says our quiet driver, rolling his <i>r</i>'s. "Look at that, would you." Then he shifts gears. For a moment longer,</p> <p>by craning backward, the moose can be seen</p>	<p>en el antiguo colchón de plumas, pacíficamente, sin parar, luz tenue en el pasillo, abajo en la cocina, el perro acurrucado en su manta.</p> <p>Ahora, está todo bien incluso para quedarse dormido tal y como en aquellas noches. --De repente, el conductor para en seco, apaga las luces.</p> <p>Un alce ha aparecido de entre el impenetrable bosque y se queda ahí, amenazante, como, en mitad del camino. Se acerca; olfatea el capó caliente del autobús.</p> <p>Imponente, carece de cuernos, altivo como una iglesia, familiar como un hogar (o, seguro como el hogar). La voz de un hombre nos asegura "Totalmente inofensivo..."</p> <p>Algunos de los pasajeros exclaman en susurros, como niños, delicadamente, "Grandes criaturas". "Es terriblemente sencillo". "Mirad! ¡Es una hembra!"</p> <p>Tomándose su tiempo, examina el autobús, grande, como de otro mundo. ¿Por qué, por qué sentimos (todos lo hacemos) esta dulce sensación de felicidad?</p> <p>"Curiosas criaturas", dice nuestro silencioso conductor, recreándose en sus <i>r</i>es. "Mírenla, vamos" Luego cambia de marcha. Por un largo instante,</p> <p>inclinándose hacia delante, se puede ver al alce</p>
---	--

on the moonlit macadam; then there's a dim smell of moose, an acrid smell of gasoline.	en el pavimento iluminado por la luna; y ahí está un leve aroma a alce, un acre aroma a gasolina.
---	--

7.9. Anexo 9. LOVE SONG: original y traducción

<i>LOVE SONG</i>	<i>CANCIÓN DE AMOR</i>
<p>I was the girl of the chain letter, the girl full of talk of coffins and keyholes, the one of the telephone bills, the wrinkled photo and the lost connections, the one who kept saying— <i>Listen! Listen!</i> <i>We must never! We must never!</i> and all those things... the one with her eyes half under her coat, with her large gun-metal blue eyes, with the thin vein at the bend of her neck that hummed like a tuning fork, with her shoulders as bare as a building, with her thin foot and her thin toes, with an old red hook in her mouth, the mouth that kept bleeding in the terrible fields of her soul... the one who kept dropping off to sleep, as old as a stone she was, each hand like a piece of cement, for hours and hours and then she'd wake, after the small death, and then she'd be as soft as, as delicate as... as soft and delicate as an excess of light, with nothing dangerous at all, like a beggar who eats or a mouse on a rooftop with no trap doors, with nothing more honest than your hand in her hand— with <i>nobody, nobody but you!</i> and all those things. <i>nobody, nobody but you!</i> Oh! There is no translating that ocean, that music, that theater, that field of ponies.</p>	<p>Yo era la chica de las cartas en cadena, la chica que tanto hablaba de ataúdes y cerraduras la de las facturas de teléfono, la foto arrugada y los vínculos rotos, la que decía sin parar— <i>¡Escucha! ¡Escucha!</i> <i>¡No debemos! ¡No debemos!</i> y todas esas cosas... la chica de los ojos medio cubiertos por el abrigo, de los grandes ojos de un azul metálico, de la vena marcada en el pliegue de su cuello que entonaba como un diapasón, de los hombros tan descubiertos como un edificio, de los delicados pies y delicados dedos, del viejo anzuelo rojo en la boca, la boca que sangraba sin parar en los terribles recovecos de su alma... la chica que se quedaba dormida, tan vieja como una piedra, sus manos como un bloque de cemento, durante horas y horas y luego despertaría, tras el aliento de muerte, y entonces sería tan sutil como, tan delicada como... tan sutil y delicada como un exceso de luz, sin peligro alguno, como un indigente que come o un ratón en el tejado sin trampilla, sin nada más honesto que tu mano en su mano— sin <i>¡nadie, nadie más que tú!</i> y todas esas cosas. <i>¡nadie, nadie más que tú!</i> ¡Oh! No hay traducción para ese océano, esa melodía, ese teatro, ese campo de ponis.</p>

7. 10. Anexo 10. *For My Lover, Returning To His Wife*: original y traducción

<i>For My Lover, Returning To His Wife</i>	<i>Para Mi Amante, Quien Vuelve Con Su Esposa</i>
<p>She is all there. She was melted carefully down for you and cast up from your childhood, cast up from your one hundred favorite aggies. She has always been there, my darling. She is, in fact, exquisite. Fireworks in the dull middle of February and as real as a cast-iron pot. Let's face it, I have been momentary. A luxury. A bright red sloop in the harbor. My hair rising like smoke from the car window. Littleneck clams out of season. She is more than that. She is your have to have, has grown you your practical your tropical growth. This is not an experiment. She is all harmony. She sees to oars and oarlocks for the dinghy, has placed wild flowers at the window at breakfast, sat by the potter's wheel at midday, set forth three children under the moon, three cherubs drawn by Michelangelo, done this with her legs spread out in the terrible months in the chapel. If you glance up, the children are there like delicate balloons resting on the ceiling. She has also carried each one down the hall after supper, their heads privately bent, two legs protesting, person to person, her face flushed with a song and their little sleep. I give you back your heart. I give you permission — for the fuse inside her, throbbing angrily in the dirt, for the bitch in her and the burying of her wound — for the burying of her small red wound alive — for the pale flickering flare under her ribs, for the drunken sailor who waits in her left pulse, for the mother's knee, for the stocking, for the garter belt, for the call — the curious call when you will burrow in arms and breasts and tug at the orange ribbon in her hair and answer the call, the curious call. She is so naked and singular She is the sum of yourself and your dream. Climb her like a monument, step after step. She is solid. As for me, I am a watercolor. I wash off.</p>	<p>Ella es todo aquello. Ella fue hecha a medida para ti quien apareció en tu niñez, apareció entre cientos de tus estudiantes favoritas. Ella siempre ha estado ahí, querido mío. Ella es, sin duda, preciosa. Fuegos artificiales a mediados del aburrido febrero tan reales como una olla de hierro fundido. Seamos sinceros, he sido pasajera. Un lujo. Un brillante velero rojo en el puerto. Mi pelo ondeando como humo en la ventanilla del coche. Almejas fuera de temporada. Ella es más que eso. Ella tiene que ser tuya, ha cultivado tu práctico cultivo tropical. No es un experimento. Ella es toda armonía. Ella vigila los remos y escálamos del velero, ha puesto flores silvestres en la ventana a la hora del desayuno, sentada junto a la rueda del alfarero al mediodía, ha dado a luz a tres hijos bajo la luna, tres querubines pintados por Miguel Ángel, con las piernas abiertas en los meses terribles en la capilla. Si miras hacia arriba, los niños están ahí como globos delicados que descansan en el techo. Ella los ha llevado por el pasillo después de la cena, con sus cabezas tímidamente inclinadas, con sus dos piernas protestando, frente a frente, su cara enrojecida cantando para dormirles. Te devuelvo tu corazón. Te doy permiso — para el fusil de su interior, latiendo furiosamente en la mugre, para la puta en ella y el entierro de su herida — para el entierro de su diminuta herida roja que supura — para el pálido destello parpadeante bajo sus costillas, para el navegante borracho que espera en su pulso izquierdo, para la rodilla de madre, para la media, para el ligero, para la llamada — la curiosa llamada cuando te hundas en sus pechos y brazos y tires de la cinta naranja de su pelo y contestes a la llamada, la curiosa llamada. Ella es tan desnuda y singular Ella es el cómputo de tu sueño y tú. Escala en ella como un monumento, paso a paso. Ella es sólida. En cuanto a mí, soy una acuarela. Me esfumo.</p>

7. 11. Anexo 11. *Love Letter*: original y traducción

<i>Love Letter</i>	<i>Carta de Amor</i>
<p>Not easy to state the change you made. If I'm alive now, then I was dead,</p>	<p>No es fácil dictar el cambio que diste. Si estoy viva ahora, entonces estaba muerta,</p>

<p>Though, like a stone, unbothered by it, Staying put according to habit. You didn't just tow me an inch, no- Nor leave me to set my small bald eye Skyward again, without hope, of course, Of apprehending blueness, or stars.</p> <p>That wasn't it. I slept, say: a snake Masked among black rocks as a black rock In the white hiatus of winter- Like my neighbors, taking no pleasure In the million perfectly-chiseled Cheeks alighting each moment to melt My cheeks of basalt. They turned to tears, Angels weeping over dull natures, But didn't convince me. Those tears froze. Each dead head had a visor of ice.</p> <p>And I slept on like a bent finger. The first thing I was was sheer air And the locked drops rising in dew Limpid as spirits. Many stones lay Dense and expressionless round about. I didn't know what to make of it. I shone, mice-scaled, and unfolded To pour myself out like a fluid Among bird feet and the stems of plants. I wasn't fooled. I knew you at once.</p> <p>Tree and stone glittered, without shadows. My finger-length grew lucent as glass. I started to bud like a March twig: An arm and a leg, and arm, a leg. From stone to cloud, so I ascended. Now I resemble a sort of god Floating through the air in my soul-shift Pure as a pane of ice. It's a gift.</p>	<p>Pero, como una piedra, despreocupada, Quieta como de costumbre. No me arrastraste ni un poco, ni- Ni dejaste que posara mi pequeño ojo desnudo De nuevo hacia el cielo, sin esperanza, desde luego, De atrapar el azul, o las estrellas.</p> <p>No era eso. Dormí como una serpiente Enmascarada tras rocas negras como una roca negra En el hiato blanco del invierno- Como mis vecinos, sin disfrutar del millón de perfectas Mejillas cinceladas abrasando cada momento para derretir Mis mejillas de basalto. Se convirtieron en lágrimas, Ángeles acongojados por lo aburrido de la naturaleza, Pero no me convencieron. Esas lágrimas se congelaron. Cada cabeza muerta tenía una visera de hielo.</p> <p>Y me dormí como un dedo torcido. Lo primero que fui fue aire puro Y las gotas de rocío atrapadas Cristalinas como espíritus. Me rodeaban muchas Piedras densas e impasibles. No sabía qué hacer con todo eso. Brillaba, diminuta, y desenvuelta Para derramarme como un fluido Entre las patas de los pájaros y los tallos de las plantas. No fui estúpida. Supe quién eras.</p> <p>El árbol y la piedra brillaban, sin sombras. La largura de mis dedos se volvió lúcida como el cristal. Comencé a brotar como una ramita de marzo: Un brazo y una pierna, un brazo y una pierna. Del suelo a las nubes, así ascendí. Ahora parezco una especie de Dios Flotando en el aire al cambiar de alma Pura como una lámina de hielo. Es un don.</p>
--	---

7. 12. Anexo 12. *Two Views of a Cadaver Room*: original y traducción

<i>Two Views of a Cadaver Room</i>	<i>Dos Vistas a una Sala de Cadáveres</i>
<p>I</p> <p>The day she visited the dissecting room They had four men laid out, black as burnt turkey, Already half unstrung. A vinegary fume Of the death vats clung to them; The white-smocked boys started working. The head of his cadaver had caved in, And she could scarcely make out anything In that rubble of skull plates and old leather. A sallow piece of string held it together.</p> <p>In their jars the snail-nosed babies moon and glow. He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom.</p> <p>II</p> <p>In Brueghel's panorama of smoke and slaughter Two people only are blind to the carrion army: He, afloat in the sea of her blue satin Skirts, sings in the direction Of her bare shoulder, while she bends, Finger a leaflet of music, over him,</p>	<p>I</p> <p>El día que ella visitó la sala de disección Había cuatro hombres expuestos, negros como la carne quemada, A medio hacer. Un olor avinagrado De las tinajas de muerte se aferraban a ellos; Los chicos de la bata blanca comenzaron a trabajar. La cabeza del cadáver se había desplomado, Y ella apenas podía distinguir nada En aquel escombros de huesos y cuero viejo. Un trozo de cuerda amarillenta lo sostenía todo.</p> <p>Los bebés de nariz de caracol lloriquean y relucen en sus frascos. Él le da el corazón desgarrado como una reliquia agrietada.</p> <p>II</p> <p>En el panorama de humo y matanza de Brueghel Tan solo dos personas son ciegas al ejército de la carroña: Él, a flote en el mar de su falda azul satinada, Canta en dirección De su hombro desnudo, mientras ella, inclinada, Señala una partitura de música, sobre él,</p>

Both of them deaf to the fiddle in the hands Of the death's-head shadowing their song. These Flemish lovers flourish; not for long.	Ambos sordos al violín que sujeta La cabeza del muerto que les hace sombra. El amor de estos amantes flamencos florece; no por mucho tiempo.
Yet desolation, stalled in paint, spares the little country Foolish, delicate, in the lower right hand corner.	A pesar de la desolación, representada en pintura, resiste el pequeño, Necio y delicado país en la esquina inferior derecha.

7. 13. Anexo 13. *Aftermath*: original y traducción

<i>Aftermath</i>	<i>Secuela</i>
Compelled by calamity's magnet They loiter and stare as if the house Burnt-out were theirs, or as if they thought Some scandal might any minute ooze From a smoke-choked closet into light; No deaths, no prodigious injuries Glut these hunters after an old meat, Blood-spoor of the austere tragedies.	Fascinados por el encanto de la calamidad Merodean y clavan la mirada como si les perteneciera la casa calcinada, o como si creyeran Que algún escándalo pueda rezumar en cualquier instante De un armario lleno de humo bajo la luz; Ninguna muerte o prodigiosa herida Sacia a estos depredadores de la sangre derramada En las tragedias más austeras.
Mother Medea in a green smock Moves humbly as any housewife through Her ruined apartments, taking stock Of charred shoes, the sodden upholstery: Cheated of the pyre and the rack, The crowd sucks her last tear and turns away.	La Madre Medea con su bata verde Se pasea humildemente cual ama de casa por Las ruinas de su apartamento, cerciorándose De los zapatos chamuscados, del tapizado inundado: Despojada de la hoguera y la repisa, La multitud enjuga su última lágrima alejándose.

8. Referencias bibliográficas

8.1. Bibliografía principal

Bishop, E. (2008). Going to the Bakery. *Poems, Prose and Letters*.
<https://voetica.com/poem/4338>

Bishop, E. (2008). The Moose. *Poems, Prose and Letters*.
<https://poets.org/poem/moose>

Dickinson, E. (1999). Because I could not stop for Death –. *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/47652/because-i-could-not-stop-for-death-479>

Dickinson, E. (1999). Before I got my eye put out. *Poetry Foundation*.
<https://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/jnp327.html>

Dickinson, E. (1999). Forever – is composed of Nows –. *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/52202/forever-is-composed-of-nows-690>

Dickinson, E. (1983). I felt a Funeral, in my Brain,. *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45706/i-felt-a-funeral-in-my-brain-340>

Dickinson, E. (1965). I have never seen "Volcanoes" —. *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/159330/i-have-never-seen-volcanoes-175>

Dickinson, E. (1999). I heard a Fly buzz — when I died —. *Poetry Foundation*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45703/i-heard-a-fly-buzz-when-i-died-591>

Plath, S. (1959). Aftermath. *Collected Poems (1981)*.
<https://www.proquest.com/docview/2147753944/Z400565420/30C7217316CE4787PQ/1?accountid=14542&sourcetype=Books>

Plath, S. (1960). Love Letter. *Collected Poems (1981)*.
<https://www.proquest.com/docview/2147789803/Z400565420/6D4B3CAFC82F481EPQ/1?accountid=14542&sourcetype=Books>

Plath, S. (1959). Two Views of a Cadaver Room. *Collected Poems (1981)*.
<https://www.proquest.com/docview/2147752390/Z400565420/FC2DC23808F34663PQ/1?accountid=14542&sourcetype=Books>

Sexton, A. (1981). For My Lover, Returning To His Wife. *The Complete Poems*.
<https://allpoetry.com/For-My-Lover,-Returning-To-His-Wife>

Sexton, A. (1981). LOVE SONG. *The Complete Poems*.
<https://placeinthestars.wordpress.com/2009/05/09/love-song-by-anne-sexton/>

8.2. Bibliografía secundaria

Álvarez Sanagustín, A. (1991). La traducción poética. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, 261-270. www.cervantesvirtual.com/obra/la-traduccion-potica-0/.

Ardanaz Morán, M. (1990). Emily Dickinson o el juego de la palabra esencial. *Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 12(1), 115-128. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=636963>

Blasing, M. K. (1994). From Gender to Genre and Back: Elizabeth Bishop and “The Moose”. *Oxford University Press*, 6(2), 265-286. https://www.jstor.org/stable/489870?saml_data=eyJzYW1sVG9rZW4iOiI1ZDQ3YTk1Ni1iM2FILTQzZTYtODJkNC0zZTY0NDZmQ00NTEyMzc1MTUxOTEiXX0&seq=1

Blasing, M. K. (1984). Mont d’Espoir’ or ‘Mount Despair’: The Re-Verses of Elizabeth Bishop. *Contemporary Literature*, 25(3), 341-353. <https://www.jstor.org/stable/1207981?origin=crossref>

Bloom, H. (1995). Emily Dickinson: espacios en blanco, transportes, lo oscuro en *El canon occidental* (pp. 304-322). (Trad. Alou, D.). Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado ca. 1994)

Borges, J. L. (2006). La metáfora. *Revista de Psicoanálisis*, 63(3), 539-548. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2686/POETA_32_2009_pag_2_17.pdf

Bravo, L. (2014). Sylvia Plath y Anne Sexton. Una roja cicatriz en el mausoleo patriarcal. *Revista [sic]*, 8, 60-77. <https://doi.org/10.56719/sic.2014.8.299>

Calvillo-Reyes, J. C. (2022). Cuatro poemas de Robert Lowell. *La Colmena*, 115, 135-141. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/17801>

Ciplijauskaitė, B. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. <https://rodin.uca.es/handle/10498/27697>

De Aguiar e Silva, V. M. (2005). El *new criticism* en *Teoría de la literatura* (pp. 446-467). (Trad. García Yebra, V.). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado ca. 1972).

Dickinson, E. (prólogo de Ardanaz Morán, M.). (1987). *Poemas*. Editorial Cátedra.

Fernández Ferrer, A. (2001). *El lenguaje poético de Emily Dickinson*. Editorial Alhulia.

Fernández Ferrer, A. (2000). *Poemario Mínimo*. Editorial Alhulia.

Ford, K. (13 de abril de 2007). *Visibility Is Poor: Elizabeth Bishop's Obsessive Imagery and Mystical Unsayings*. Poets.org. <https://poets.org/text/visibility-poor-elizabeth-bishops-obsessive-imagery-and-mystical-unsaying>

García de la Banda, F. (2-6 de abril de 1990). *Traducción de poesía y traducción poética*. III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción, Madrid, España en https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/encuentros_iii.htm

Jijón, C. L. (2011). Reflexiones psicoanalíticas sobre la vida, poesía y muerte de Sylvia Plath. *Universitas*, 14, 75-99. <https://revistas.ups.edu.ec/index.php/universitas/article/view/14.2011.03>

Lausberg, H. (1975). *Elementos de retórica literaria* (Trad. Marín Casero, M.). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado ca. 1963).

Lefere, R. (6-11 de julio de 1998). *Borges entre autorretrato y automitografía*. XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, España en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/borges-entre-autorretrato-y-automitografia-1130995/>

Malcolm, J. (2003). *La mujer en silencio* (Trad. Antolín Rato, M.). Gedisa Editorial. (Trabajo original publicado ca. 1994).

Monteiro, G. (1960). Traditional Ideas in Dickinson's "I Felt a Funeral in My Brain". *The Johns Hopkins University Press*, 75(8), 656-663. <https://www.jstor.org/stable/3039906>

Navarro García, L. (27 de julio de 2006). *Borges o la metáfora como destino*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_06/27072006_01.htm

Oviedo Pérez de Tudela, R. (2016). El poema confesional. *Anales de Literatura Española*, 28, 153-169. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-poema-confesional-918481/>

Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquats.

Plath, S. (1996). *Diarios* (Trad. López Muñoz, J. L.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado ca. 1982).

Pujol, C. (2005). *Algunos poemas más*. La Veleta.

Rose, J. (1997). Sylvia Plath: un fantasma de la cultura. *Debate Feminista*, 15, 57-71. <https://www.jstor.org/stable/42624403>

Sexton, A. (prólogo de Reina Palazón, J. L.). (2013). *Poesía completa*. Editorial Linteo.

Torrent-Lenzen, A. (2006). Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética. *Cuadernos del Ateneo*, 22, 26-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2602626>

Valiya Valappil, S. (2023). The Catharsis of Confessional Poets. *Journal of Data Acquisition and Processing*, 7(2), 746-751. https://sjcjycl.cn/article/view-2023/pdf/02_746.pdf

Winterbottom, T. (2020). Elizabeth Bishop's Brazil: An Attraction in Difference. *Journal of Lusophone Studies*, 5.2, 158-176. <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/383>

Yu, W. (2023). (14 de diciembre de 2023). *Emily Dickinson's Ambivalence about Immortality: An Analysis of "Because I Could Not Stop For Death"*. 6th International Conference on Humanities Education and Social Sciences, Shanghai, China en

https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2023/28/shsconf_ichess2023_01011/shsconf_ichess2023_01011.html

Diccionarios

Cambridge Dictionary. (s.f.). Stint. Recuperado en 25 de marzo de 2024, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stint>

Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.

Memoria del Trabajo de Fin de Grado

En este Trabajo de Fin de Grado me he centrado en traducir y analizar la obra de las poetisas Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Anne Sexton y Sylvia Plath, estas tres últimas siendo representantes de la poesía confesional. Todas ellas son el claro reflejo de la poesía norteamericana en su máximo esplendor. Me dispongo a realizar dicho análisis a través de una puesta en común de los errores que he encontrado al enfrentarme a la traducción de sus obras y tratando de aplicar lo teórico a lo práctico, dando como resultado final la propuesta de traducción final de los siguientes poemas: *Before I got my eye put out*; *Because I could not stop for death*; *Forever – is composed of nows –*; *I have never seen “Volcanoes”*; *I felt a funeral, in my brain*; *I heard a Fly buzz – when I died –*; *Going to the Bakery*; *The Moose*; *Love Song*; *For my lover, returning to his wife*; *Love Letter*; *Two Views of a Cadaver Room*; y *Aftermath*. Con el presente estudio pretendo alcanzar unos objetivos que complementen mi futura labor como traductora: poseer la capacidad de la toma de decisiones con sus correspondientes razones que las justifiquen, la cual es un proceso implícito en el arte de traducir.

En lo que al procedimiento de traducir un poema se refiere, es de vital importancia llevar a cabo un orden lógico que converjan en un resultado final coherente. Por lo que, a continuación, detallaré las diferentes fases que he desempeñado a la hora de traducir los poemas.

Fase de documentación

En primera instancia, se debe aplicar la fase de documentación, en la cual, el traductor ha de indagar en la biografía de los autores pertinentes. No se trata de separar al autor de su obra, sino todo lo contrario, pues en la poesía confesional, las palabras de un poema no son más que el reflejo de las experiencias vividas, pensamientos y reflexiones de aquel que las ha escrito. Del mismo modo, durante esta fase de documentación, no debemos ignorar el proceso de conocer el contexto de la obra, en cuanto a los sucesos históricos y sociales que la atañen. Habiéndonos metido de lleno en la vida de las autoras, tampoco hay que dejar de lado las nociones teóricas que se esconden tras el trabajo de traducir poesía.

En este apartado me gustaría añadir aquellos manuales, diccionarios y libros que me han aportado grandes esperanzas para volver a enfrentarme a la traducción poética.

- *El canon occidental* (Bloom, 1995). El capítulo dedicado a Emily Dickinson no es más que el reflejo de la trascendencia poética de la autora, pues Bloom le dedica toda una sección, llegando a compartir páginas con grandes autores de renombre como Shakespeare o Cervantes.

Y es que Dickinson no solo ha alcanzado gran popularidad entre los autores americanos, sino que también ha gozado de gran prestigio en nuestro territorio nacional:

- En el año 2000, Fernández Ferrer, miembro de la Universidad de Granada, define en su *Poemario mínimo* a Dickinson como “un genio innato para la poesía, muy preocupada por el significado de la vida, la muerte y la inmortalidad” (p. 14).
- En el año 2001, el mismo autor anteriormente mencionado, escribe todo un libro dedicado al análisis de los componentes más fundamentales de la obra de la poetisa titulado *El lenguaje poético de Emily Dickinson*; un libro del que he podido estudiar y analizar los factores destacables de los poemas que me conciernen. Sin la ayuda de este libro, mis problemas a la hora de traducir habrían sido indudablemente mayores.
- He de señalar la ayuda que he tomado prestada de aquellos poemas ajenos a los míos que han sido traducidos al español, pues han conseguido que abra mis horizontes y obtenga un mayor conocimiento y menor temor a la hora de enfrentarme a una traducción que me resultase satisfactoria. Tal es el caso de libros como *Poemas* (Ardanaz, 1987) o *Poesía completa* (Reina Palazón, 2013).
- Por último, el *Diccionario de términos literarios* (Estébanez Calderón, 1996) me ha ofrecido una extensa comprensión gracias a su dominio en el ámbito literario.

Fase de traducción

Una vez comprendidos los acontecimientos que llevaron al autor a desarrollar toda su obra, la siguiente tarea es la de leer. Por muy absurdo que parezca, el traductor debe absorber los elementos más importantes que caracterizan a la obra que se trata de traducir, para así, abordar un amplio entendimiento de lo que nuestro autor intenta plasmar.

En esta fase, me guie de la clasificación que Álvarez Sanagustín (1991) recoge en su estudio sobre la traducción poética, en el que identifica la traducción literal, como punto de partido y la traducción global, como resultado final.

Traducción literal

De este modo, al tomar el papel de traductora, me decidí a hacer una primera toma de contacto con la traducción, realizando una primera propuesta en la que aún no se reflejaba el traspaso de las figuras estilísticas ni las rimas, sino puramente el traspaso de una lengua a otra. La producción de esta traducción literal me ayudó aún más a entender aquello que nuestras autoras querían decir en sus poemas.

Traducción global

Esta fase de la traducción supuso la modificación y el reanálisis de la primera versión literal de los poemas. A diferencia de la primera propuesta de traducción literal, esta vez sí tenía cuenta todos los aspectos propios de cada poema para poder ser cuanto más fiel posible al original. Con todas las opciones de traducción planteadas, sopesaba cuál era la mejor opción, encontrando una justificación oportuna y que cumpliera, dentro de lo que cabe, con mi satisfacción como traductora. Al sopesar las distintas propuestas de traducción, me sirvió de ayuda la consulta de sinónimos en el diccionario WordReference para solucionar aquellos problemas que implicaran un cambio de sentido y/o forma.

Para acabar, ha sido una grata oportunidad adentrarme en este ámbito, pues me ha permitido afianzar los conocimientos adquiridos a lo largo del Grado, ya no solo en traducción, sino en documentación e investigación. Asimismo, he sido capaz de sopesar distintas estrategias de traducción y atenerme a una decisión que me permitiera solucionar el problema pertinente, implicando, muy a mi pesar, la elaboración de sacrificios en contenido y forma.