

# TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

## *TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ*

*Departament de Traducció i Comunicació*

### TÍTULO / TÍTOL

**La traducción de poesía: análisis contrastivo de la obra  
poética de Emily Dickinson**

**Autor/a:** Alba Lacaba Herrero

**Tutor/a:** Josep Marco Borillo

**Fecha de lectura/ Data de lectura:** mayo 2021



## **Resumen/ Resum:**

La traducción de poesía ha sido considerada una tarea realmente complicada, e incluso, a veces, ha sido calificada como imposible. Es por ello por lo que el objetivo de este trabajo es identificar las diferencias entre las traducciones realizadas por poetas y las realizadas por personas cuyo oficio es el de traducir. Para ello, se analizarán tres poemas de Emily Dickinson y cuatro traducciones de cada uno: dos de ellas realizadas por poetas y las otras dos por traductores que no cuentan con obra poética propia. Con este fin, se contextualizará el trabajo analizando la vida y obra de la poeta, así como las traducciones escogidas; se realizará una breve revisión teórica de algunas aportaciones al estudio de la traducción de poesía y, tras un análisis basado en la forma exterior y la forma interior, se tratará de descifrar si existen diferencias significativas en el modo de traducir de los traductores que cuentan con obra propia (poetas) y los que no.

## **Palabras clave/ Paraules clau: (5)**

esquema métrico, rima, Emily Dickinson, traducción de poesía, puntuación

# Índice

1.	INTRODUCCIÓN .....	4
2.	CONTEXTUALIZACIÓN.....	5
2.1.	EMILY DICKINSON, UNA VIDA EN RECLUSIÓN .....	5
2.2.	OBRA POÉTICA .....	7
2.3.	EDICIONES TRADUCIDAS .....	8
3.	MARCO TEÓRICO.....	10
4.	ANÁLISIS DE LOS POEMAS.....	15
4.1.	POEMA 1 .....	15
4.1.1.	TRADUCCIONES .....	16
4.2.	POEMA 2 .....	19
4.2.1.	TRADUCCIONES .....	20
4.3.	POEMA 3 .....	23
4.3.1.	TRADUCCIONES .....	24
4.4.	ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS .....	28
4.4.1.	MÉTRICA Y RIMA.....	28
4.4.2.	FIDELIDAD.....	28
4.4.3.	ADECUACIÓN LÉXICA.....	29
4.4.4.	PUNTUACIÓN.....	29
4.4.5.	GRAMÁTICA.....	30
5.	CONCLUSIÓN .....	31
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	33

# 1. INTRODUCCIÓN

En este proyecto se van a analizar algunos poemas de la poeta norteamericana Emily Dickinson en su idioma original, siguiendo la obra canónica de Thomas H. Johnson (1955), y se van a comparar con cuatro traducciones al español. Dos de las ediciones escogidas han sido traducidas por poetas y las otras dos por personas cuya profesión no es la de poeta. El objetivo de este trabajo es identificar elementos característicos de las traducciones realizadas por poetas y de las realizadas por traductores que no cuentan con obra propia.

En el primer apartado se describirá la vida y obra de Emily Dickinson para poder entender más tarde los poemas escogidos para el análisis. Seguidamente, se contextualizarán las traducciones escogidas y sus autores.

Una vez presentada la poeta, los traductores y sus correspondientes poemas, en el segundo apartado se explicarán sucintamente algunos de los rasgos que caracterizan la poesía basándonos en el esquema propuesto por Josep Marco (2002) y en la distinción propuesta por Oliva (1995) y los dos enfoques principales dentro del estudio de la práctica traductora en la poesía: un enfoque más basado en el proceso de traducción según Jean Boase-Beier (2009) y otro más basado en la forma, siguiendo los estudios realizados por James S. Holmes (1970) y Armin P. Frank (1991).

A continuación, en el tercer apartado, se entrará en el análisis de los poemas de la versión original y de las distintas traducciones de cada uno. Para realizar este análisis se tendrá en cuenta la forma interior y la forma exterior del poema. Una vez analizados los tres poemas y sus traducciones se reservará un subapartado para poner en común los resultados encontrados atendiendo a la métrica y la rima, la fidelidad, la adecuación léxica, la puntuación y la gramática, con la finalidad de conocer si existen diferencias en la manera de traducir de los poetas y en la de los traductores que no cuentan con obra propia, o si, por el contrario, realizar una buena traducción de poesía no depende de poseer la condición de poeta o no, sino de las aptitudes y competencias que cada uno haya desarrollado.

## **2. CONTEXTUALIZACIÓN**

En el presente apartado, contextualizaremos el trabajo aportando un análisis biográfico de Emily Dickinson y una breve descripción de las ediciones escogidas y sus traductores.

### **2.1. EMILY DICKINSON, UNA VIDA EN RECLUSIÓN**

Emily Dickinson fue una poeta estadounidense considerada, aunque póstumamente, una de las mejores voces poéticas norteamericanas del siglo XIX junto con Edgar Allan Poe y Walt Whitman.

Para comprender su poesía hace falta conocer mínimamente su biografía, debido a que cada uno de sus versos está impregnado por su personalidad. Sin embargo, su carácter peculiar y sus excentricidades hacen que pocos datos biográficos de ella se conserven, ya que estuvo más de la mitad de su vida recluida en su casa de Amherst.

Emily Elizabeth Dickinson nació el 10 de diciembre de 1830 en Amherst, un pueblo de Nueva Inglaterra en el estado de Massachussets. Fue la segunda de tres hermanos. El padre, Edward Dickinson, fue un ilustre abogado y diputado en la Cámara de Representantes de Washington. Siempre infundió un profundo respeto e incentivó el desarrollo intelectual de sus hijos. La madre, por su parte, se dedicaba enteramente a las labores del hogar. Era una mujer sumisa y tradicional que apenas mostraba afecto a sus hijos. Los hermanos de Emily, Austin y Lavinia, comprendieron sus excentricidades y apoyaron su fervor por las letras. De hecho, Lavinia fue la persona que, tras la muerte de Emily, encontró su obra y favoreció su publicación.

Sin embargo, entre todas las personas cercanas a la poeta, la más importante fue su amiga de la infancia, Susan Gilbert (conocida cariñosamente por Emily como «Sue»). Susan y Emily fueron eternas confidentes y mantuvieron correspondencia durante toda su vida. Emily le llegó a mandar a Susan unos 300 poemas, más que a cualquier otra persona. Susan se casó con Austin, el hermano mayor de la poeta. El joven matrimonio vivió en una casa justo enfrente de la de la familia Dickinson. Su matrimonio comenzó a tambalearse cuando él empezó una aventura con Mabel Loomis Todd, una mujer bastante más joven que él. Sus tórridos encuentros tenían lugar en la casa donde Emily residía, por lo que la poeta de Amherst era bien sabedora de la infidelidad de su hermano hacia su mejor amiga.

Emily estudió en la Amherst Academy, fundada por su abuelo Samuel Fowler Dickinson en 1814, en la que, entre otras materias, se interesó por la botánica. Posteriormente, ingresó en el Mount Holyoke College, la primera universidad para mujeres de los Estados Unidos, aunque decidió abandonar sus estudios por motivos desconocidos.

Tras su época formativa, se inició en el mundo de las letras gracias a un amigo de su padre, Benjamin Franklin Newton, que la inspiró especialmente desde 1848 hasta 1853. Durante la primavera de 1854, Emily conoció al pastor presbiteriano Charles Wadsworth, del que se enamoró. Él tenía diecisiete años más que ella y estaba casado, por lo que era un amor casi imposible. Se vieron tres o cuatro veces, hasta que al pastor le ofrecieron un puesto en una iglesia de San Francisco, y es entonces cuando el ánimo de Emily decayó y comenzó a vestir de blanco y a recluírse en su hogar.

El 15 de abril de 1862 Emily envió la primera carta a Thomas Wentworth Higginson, un conocido editor de la prestigiosa revista literaria *The Atlantic Monthly*, preguntándole si los poemas que adjuntaba estaban vivos. Higginson se quedó perplejo y fue aquí donde comenzó su correspondencia. Emily lo consideraba su maestro, aunque ella era firme con sus decisiones poéticas, ya que en algunas ocasiones él le había sugerido prescindir de la rima o unificar la puntuación, pero ella amablemente rechazó tales sugerencias. Ocho años más tarde de su primera carta, Higginson fue a visitar a Emily por primera vez y dejó constancia en unas misivas enviadas a su esposa de la manera en que la percibió en aquel encuentro. En la carta se refería a ella como una niña infantil y vergonzosa. Años después, admitió que la encontró muy enigmática.

En 1875 murió el padre y, ese mismo año, la madre se quedó paralítica. En 1882 murió el pastor Wadsworth y en noviembre de ese mismo año murió su madre. En marzo del 1884, lo hizo Otis P. Lord, un juez amigo de su padre con el que Emily parecía mantener una relación.

A partir de este momento, la poeta de Amherst cayó en una crisis nerviosa y su salud comenzó a resentirse. Para esa época no salía en absoluto de su casa. En 1885 su salud empeoró aún más, pero continuó escribiendo hasta el 15 de mayo de 1886, poco antes de morir. Días antes de su fallecimiento, les escribió a sus primas, Loo y Fanny Norcross, este breve mensaje considerado como su epitafio: «Little Cousins – Called back.» («Primitas: me llaman para que regrese.»). Finalmente, falleció a causa de una nefritis el 16 de mayo de 1886 a la edad de 55 años.

## 2.2. OBRA POÉTICA

Con su estilo atrevido e indómito, Dickinson resultó muy extraña a sus coetáneos. Además, se mantuvo al margen de los círculos literarios importantes de la costa este del país, como eran Boston o Nueva York. Tampoco Higginson llegó a comprender ese estilo tan crítico y extravagante que la caracterizaba. Sin embargo, tras su muerte tuvo mucho reconocimiento y en la actualidad, es considerada como una de las mejores poetas norteamericanas del siglo XIX.

Para Emily, la vida y la poesía estaban estrechamente relacionadas. Una no tenía sentido sin la otra. No obstante, ella prefería guardársela para sí misma. De hecho, en vida de la poeta solo se publicaron cinco de sus poemas (tres de ellos sin firma y uno publicado sin que ella se enterara). Es por ello por lo que cuando su hermana Lavinia encontró su poesía tras su muerte, advirtió que los poemas estaban en fase de borrador, puesto que en ningún momento fueron pensados para publicarse. Mabel, la amante de su hermano, y Higginson recopilaron los 1789 poemas que la poeta dejó y se convirtieron en sus primeros editores. Publicaron una edición en la que no respetaron la puntuación, ni su decisión de no poner títulos a los poemas y en la que además eliminaron algunos versos (1890). Pero ya en 1955, Thomas H. Johnson, el biógrafo por excelencia de la poeta de Amherst, publicó una edición considerada la canónica de la obra de Emily. En esta, trató de ordenar cronológicamente toda su obra, ya que la poeta no fechó ninguno de los poemas. Además, respetó la estética de Dickinson, dejando los poemas sin título y conservando la puntuación.

La poesía de Dickinson no es un reflejo de la historia norteamericana de su tiempo, sino que se centra en el sentido último de las cosas, en aquello más cotidiano, en la vida y también en la muerte. Habla de temas trascendentales como la naturaleza, la poesía, el amor o la religión con palabras cotidianas, terrenales y familiares.

La puntuación tan libre es quizá el rasgo más característico de su poesía. Introduce guiones donde ella quiere hacer parar al lector y pone mayúsculas a las palabras que quiere enfatizar, ya sean sustantivos, verbos, pronombres personales o incluso adverbios. Con esto pretende desfamiliarizar la experiencia de la realidad al lector, es decir, dificultarle de alguna manera la lectura para que preste atención a cada una de las palabras del poema.

Además, sus poemas, en muchas ocasiones, son poemas breves en los que cada palabra adquiere un significado trascendental. Así, en los llamados *riddles* (poemas acertijo) da valor a aquello

que ofrezca una imagen visual y reduce al mínimo los elementos superfluos para ella, como puedan ser los verbos.

### **2.3. EDICIONES TRADUCIDAS**

Los poemas objeto de este trabajo han sido extraídos de cuatro ediciones distintas de la poesía de Emily Dickinson. En este apartado presentaremos las cuatro ediciones y sus traductores.

Como ya se ha adelantado anteriormente, uno de los objetivos de este estudio es analizar las diferencias de estilo que se pueden apreciar entre las traducciones realizadas por traductores poetas y las realizadas por traductores no poetas. Por esta razón, se han escogido dos antologías traducidas por reconocidos poetas y otras dos, por traductores sin obra poética propia.

En primera instancia tenemos a Silvina Ocampo, que fue una escritora argentina creadora de la revista literaria *Sur*, muy importante durante la primera mitad del siglo XX. Tuvo una relación muy estrecha con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, con quien se casó. Destacó en el género narrativo con sus relatos y también en el género de la poesía. Obtuvo en dos ocasiones el Premio Nacional de Poesía de su país. También publicó cuentos infantiles y textos autobiográficos. Ocampo se enfrentó por primera vez a los poemas de Dickinson en 1985, cuando seleccionó y tradujo unos 600 poemas que vieron la luz en la colección *Marginales* de la editorial Tusquets. Su traducción ha sido reeditada varias veces, la última de ellas por Austral Poesía y es la edición seleccionada para el presente análisis (2019).

La siguiente antología traducida por un autor de poesía es la de José Luis Rey, natural de Córdoba y autor, entre otros, del ciclo poético *La luz y la palabra*. Ha recibido numerosos galardones por su poesía: en 2009, por ejemplo, fue galardonado con el premio Loewe de Poesía por su obra *Barroco* y en 2012 recibió el premio Tiflos de poesía. Aparte de su faceta como poeta, también se dedica a la docencia, a la traducción y a la crítica literaria. Su obra traducida se compone al completo de poesía. Así mismo, la antología poética de Dickinson por José Luis Rey es una edición bilingüe en un único volumen en la que se encuentra traducida la poesía al completo de Dickinson (2013). Esta sigue la obra canónica de Johnson de 1955, ya mencionada anteriormente.

Margarita Ardanaz, gran estudiosa de la obra de Dickinson, es la primera traductora escogida que no es poeta. Se dedica a la docencia universitaria y a la investigación en el ámbito de la poesía inglesa y norteamericana de los siglos XIX y XX, y es traductora de poesía inglesa al



español. Ha traducido a autores como Seamus Heaney, W. H. Auden o Audrey Beardsley. Pero sin duda, su especialidad es la poesía de Dickinson, ya que es doctora por la Universidad de Salamanca con la tesis: «Emily Dickinson: Métodos y Límites de una experiencia poética». En este caso, la edición escogida pertenece a la reconocida colección Letras Universales de la editorial Cátedra (1987). Para el texto en inglés también se ha seguido la edición canónica de Johnson de 1955.

Y, finalmente, María-Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez son las editoras y traductoras de la última de las antologías seleccionadas. María-Milagros Rivera Garretas es historiadora, filóloga, traductora, ensayista y catedrática en la Universidad de Barcelona. Es también una de las fundadoras de la revista *Duoda* y del Centro de Investigación de las Mujeres de la Universidad de Barcelona. Ana Mañeru Méndez es licenciada en Ciencias Económicas y docente. Trabajó en el Instituto de la Mujer como Directora de Programas de Educación. La obra analizada es una antología de la obra poética de Emily Dickinson publicada en tres tomos por Sabina editorial (2012).

### 3. MARCO TEÓRICO

La traducción de poesía siempre ha sido uno de los grandes desafíos en el marco de la traducción literaria. Algunos la catalogan de un ejercicio casi imposible, pero han sido muchos los que, gracias al análisis y a la investigación en este campo, han conseguido realizar auténticas obras de arte.

A grandes rasgos, la traducción de poesía no se limita a traducir el texto de origen como producto, sino que su función principal, y quizá aquello que más cuesta a los traductores de este género, es reconstruir la poética del original (BOASE-BEIER, 2012:483), es decir, transferir la mente del poeta tal como se refleja en el poema. Las equivalencias de estas *metamorfosis individuales* no se encuentran en ningún diccionario, debido a que cada una es distinta en el contexto individual de cada poema (DESCLOT, 2004:31). Es, por lo tanto, casi imprescindible ponerse en la piel de un poeta para realizar esta labor de manera excelsa.

Por otro lado, según Holmes, el mero acto de traducir implica una interpretación crítica (1970:93), y lidiar con la ambigüedad de los textos poéticos es una de las tareas más arduas dentro del mundo de la traducción de poesía, puesto que todos los poemas están sujetos a un sinfín de interpretaciones. Es por ello que algunos autores afirman que para un poema hay múltiples traducciones, ya que cada una de ellas pertenece a un lector que ha interpretado el poema a su manera (BOASE-BEIER, 2012:483).

Que un texto se considere auténtica poesía está relacionado con los rasgos estilísticos y los recursos estructurales que en él confluyen y que lo diferencian de cualquier otro género. Siguiendo el esquema propuesto por Marco (2002:246-247) estas características se resumen en:

- La **métrica**, que es la manera de construir, estructurar y combinar los versos de una composición poética. El patrón métrico queda determinado por el número de sílabas y la distribución de la acentuación de las mismas. De esta manera, nos podemos encontrar con los siguientes tipos de versos: bisílabos, trisílabos, hexasílabos, octosílabos, decasílabos, alejandrinos, entre otros. En el sistema métrico inglés se distingue entre pentámetros yámbicos, tetámetros yámbicos, tetámetros trocaicos, tetámetros anapésticos, etc. según el número de pies y la alternancia de sílabas tónicas y átonas que se dé en cada pie. (MARCO, 2002:246).
- **Las estrofas y las composiciones poéticas.** Las estrofas son los párrafos en los que se estructura un poema. La unión de varias estrofas constituye un poema. Una única

estrofa, en ciertas ocasiones, puede constituir una composición poética independiente, véase el soneto, que puede considerarse un tipo de estrofa y la vez un poema. Distinguimos unas clases de estrofas u otras, no solo según el tipo de rima que estas contengan, sino también según el ritmo y la extensión de las mismas. Así pues, nos encontramos con: pareados, tercetos, serventesios, liras, coplas de pie quebrado, octavas reales, coplas reales, sonetos, romances, entre otros. En algunas ocasiones esta nomenclatura coincide con la de las composiciones poéticas, como es el caso del soneto (MARCO, 2002:246).

- **Los patrones fónicos**, que son los elementos fónicos que se repiten para crear un determinado efecto a lo largo del texto y que embellecen la composición. Estos son la rima (consonante y asonante) o la aliteración, entre otros. (MARCO, 2002:247).
- **El paralelismo gramatical**, que es la repetición sistemática de unas estructuras gramaticales a lo largo del poema. Este y otros recursos fónicos dotan al poema de lo que se conoce como «extra cohesion» (FOWLER, 1986).

Boase-Beier considera estos últimos dos conceptos dentro del llamado *foregrounding*, que, en términos generales, se refiere a estructuras lingüísticas «which metaphorically speaking, attract the eye of the reader» (2009:11). Para la estudiosa, el *foregrounding* junto con la ambigüedad forman parte del *eye of the poem*, que es el eje central sobre el que gira el poema y es considerado un punto especialmente importante del poema, que requiere una gran reflexión y concentración no solo por parte del poeta sino también por parte del traductor que se enfrenta a esa composición poética (2009:10).

Todas estas características se pueden englobar en dos grandes grupos: la forma exterior y la forma interior (OLIVA, 1995:84). La primera, la **forma exterior**, según Salvador Oliva, es aquella que nos hace recibir el sonido de una determinada manera (rima i métrica) y la **forma interior** es aquella que nos guía para recibir el sentido de una determinada manera (figuras retóricas, forma sintáctica de las oraciones, ...).

Entre todos los autores que han investigado en este ámbito de la traducción, cabría destacar dos enfoques: aquellos que han centrado su investigación en el proceso, como es el caso de Jean Boase-Beier; y aquellos que han centrado su estudio en la traducción de la forma, siendo especialmente representativos James S. Holmes y Armin P. Frank.

«Poetry reflects a mind and interacts with minds» (BOASE-BEIER, 2009:2). Por ello, cada traductor de poesía se enfrenta al texto origen de una manera concreta y siguiendo un método

específico. Siguiendo el esquema propuesto por Boase-Beier, dentro del proceso de traducción de un texto poético encontramos tres etapas (2009:1-2):

1. **Análisis** del estilo y de las relaciones intra y extratextuales, para entender la mente del poeta y, posteriormente, poder reflejarla de la mejor manera posible en el texto meta.
2. **Reflexión** sobre el acercamiento del lector al poema y los efectos que ha dejado el poema sobre él.
3. **Traducción** teniendo en cuenta no solo la mente del poeta, sino también los efectos del poema en la mente del traductor.

Ahora bien, también podemos enfocar el estudio de la traducción poética centrándonos en la forma, ya que, en poesía, la forma y el contenido son inseparables, y en cómo puede esta plasmarse en el poema traducido. Uno depende enteramente del otro e interactúan de tal forma que todas las decisiones que afecten a la forma tendrán su consecuencia también en el contenido, y viceversa.

Es por ello por lo que autores como Holmes han centrado toda su investigación en el estudio de la forma o, como él la llama, de la «verse form» (1970).

En primer lugar, para Holmes existen varias creaciones textuales alrededor de un poema, siendo la más importante el metapoema, que corresponde a la traducción en verso de un poema (HOLMES, 1970:92). A partir de este concepto, Holmes se plantea cómo debe ser la traducción de la forma del poema e identifica cuatro posibles enfoques a la hora de traducirla:

- **Forma mimética.** En ella se debe conservar la forma original. Holmes recomienda evitar el término *identical form*, ya que es imposible que la forma del idioma original sea totalmente idéntica a la forma de la lengua meta (1970:95).
- **Forma analógica.** Este enfoque propone identificar la función que desempeña la forma del poema dentro de la tradición literaria original y tratar de buscar una forma equivalente que cumpla la misma función en la tradición literaria meta.
- **Forma orgánica.** Mediante este enfoque se deja de lado la forma del original para identificar el contenido semántico del poema y es este el que «decide» cuál es la forma que más le conviene teniendo siempre en cuenta el contenido.
- **Forma ajena.** El traductor tiene mucha más libertad para trasladar el contenido semántico y la forma de la lengua original a la lengua meta.

Las dos primeras tienen como función principal buscar una equivalencia de la forma en la lengua de destino; por lo tanto, Holmes las califica de «form-derivative forms» (1970:96). Sin embargo, la tercera es una «content-derivative form» (1970:97), es decir, pretende buscar una equivalencia en cuanto al contenido. Por último, la forma ajena no persigue ni la equivalencia del contenido ni de la forma.

Finalmente, otro de los autores que centran su estudio en la forma del verso es Armin Paul Frank. El punto de partida de su investigación es el esquema planteado por Holmes, pero Frank diverge en algunos aspectos de él. En primer lugar, plantea que la primera decisión que el traductor debe tomar es qué forma va a adoptar su verso, lo que él llama *prosodic schema*, ya que de ahí derivan todas las demás decisiones (FRANK, 1991:122).

Así, Frank propone reestructurar y ampliar la propuesta de Holmes en una especie de *continuum* (MARCO, 2002:251), en el que incluye la siguiente clasificación comenzando por la propuesta más cercana al esquema prosódico del original y acabando con la más alejada.

1. Esquema idéntico
2. Esquema idéntico solo en el nombre
3. Esquema prosódico distinto: más restrictivo
4. Esquema prosódico distinto: con un grado de dificultad indeterminado
5. Esquema prosódico distinto: más flexible
6. Disposición esquemática en la página
7. Otras disposiciones: verso liberado
  - 7.1. Con una constante rítmica
  - 7.2. Con versos métrico y no métricos
8. Otras disposiciones: verso libre
  - 8.1. Con la rima como principio
  - 8.2. Con el encabalgamiento como principio
  - 8.3. Con la terminación como principio
  - 8.4. Con la enunciación oral como principio
9. Otras disposiciones: verso prosaico
  - 9.1. Con *clausulae*
  - 9.2. Con paralelismos anafóricos
  - 9.3. Con paralelismos sintácticos
10. Prosa

De cualquier manera, y pese a lo complicado que tiende a parecer la traducción de poesía, un traductor, para realizar una buena traducción poética, debe realizar algunas de las funciones de un crítico, algunas de las funciones de un poeta y algunas de las funciones que no se requieren de ninguno de estos dos (HOLMES, 1994:11).

## 4. ANÁLISIS DE LOS POEMAS

En este apartado se presentarán en orden cronológico los tres poemas escogidos para este estudio y se contextualizarán en el marco temporal de la obra completa de la autora. Para cada poema original se aportarán cuatro traducciones distintas: dos realizadas por poetas y otras dos, por traductores que no cuentan con obra propia, y se analizarán los rasgos característicos de cada una de las traducciones. Se atenderá a varios criterios para su análisis siguiendo la distinción de Oliva (1995): la forma exterior del poema (rima y esquema métrico) y la forma interior (repeticiones, paralelismos, imágenes, puntuación, cohesión léxica, entre otros aspectos).

### 4.1. POEMA 1

*I never lost as much but twice,*

*And that was in the sod.*

*Twice have I stood a beggar*

*Before the door of God!*

*Angels - twice descending*

*Reimbursed my store -*

*Burglar! Banker - Father!*

*I am poor once more!*

El primer poema se enmarca en una etapa temprana de la vida de Emily. Según la edición canónica de Johnson (1955), es el poema número 49 de la poeta. En él hace referencia a dos pérdidas (probablemente estas sean las muertes de dos amigos suyos: Leonard Humphrey y Benjamin Newton). Emily en este poema se enfrenta a Dios, lo culpa de haberlos perdido y le ruega en dos ocasiones que vuelvan. Lo llama ladrón, banquero y padre. Ladrón porque le ha robado aquello que ella quería; banquero porque solo él tiene la capacidad de reembolsar la pérdida con otros nuevos amigos («Angels – twice descending / Reimbursed my store →»); y padre, porque, aunque lo culpe y esté enfadada, sabe que él es el único creador, y, por lo tanto, padre de todo lo que la rodea. Finalmente, parece volver a perder aquello que Dios le había reembolsado, por lo que vuelve a sentirse desgraciada («I am poor once more!»).

En referencia a la forma exterior, este poema consta de dos estrofas con cuatro versos cada una. La primera estrofa contiene versos yámbicos (1 tetrametro y 3 trímetros) y la segunda, versos trocaicos, pero esta vez, todos trímetros. Tiene el esquema de rima ABCB, es decir, los versos pares riman en consonante y los impares no riman.

En cuanto a la forma interior, encontramos una repetición a lo largo de todo el poema con la palabra «twice», que nos conduce a lo largo de los versos. Un aspecto que me gustaría destacar es el sustantivo «beggar». Basándonos en el análisis del significado del poema visto anteriormente, Dickinson escribió el poema viéndose reflejada en muchos momentos en él, por lo que podríamos entender que cuando habla de *mendigar*, se está refiriendo a ella misma. Cabría plantearse a la hora de traducir qué género le conferimos a este adjetivo. Por otro lado, quizá el rasgo más importante de este poema es la cohesión léxica, mediante la cual la poeta ha incluido palabras relacionadas con el dinero para expresar lo que ella quería («Reimbursed my store», «Banker», «poor»). Por último, algo que no nos pasa desapercibido en la poesía de Emily es su peculiar utilización de las mayúsculas y los guiones que no solo será comentada en este poema, sino en todos los de este análisis.

#### 4.1.1. TRADUCCIONES

La primera de las traducciones, realizada por la poeta argentina Silvina Ocampo, no sigue un esquema métrico en concreto. Se trata de dos estrofas de cuatro versos que carecen de rima. En ellas se alternan versos muy dispares: endecasílabo, heptasílabo, octosílabo, decasílabo, hexasílabo, etc., sin ningún tipo de orden. Su traducción es bastante literal en muchos aspectos, llegando a replicar no solo las mismas palabras sino también las mismas estructuras. Por eso, en cuanto a la forma interior, ha mantenido la repetición de «twice», y en este caso, gracias a eso consigue recrear la misma función que Dickinson. En relación al sustantivo «beggar», en esta versión se ha optado por dejarlo en masculino. Con respecto a la cohesión léxica, ha conservado la imagería relacionada con el dinero utilizando las siguientes expresiones: «reembolsaron mis provisiones», «banquero» y «pobre», todas ellas relacionadas muy estrechamente con el terreno económico. Finalmente, en lo que respecta a los guiones, los ha mantenido todos de la misma manera que Dickinson, pero no ha sido literal en cuanto al uso de mayúsculas, ya que Emily, en el poema original, pone mayúsculas en las primeras palabras de cada verso y, además, en «Burglar», «Banker», «Father», que, a mi parecer, son piezas clave del poema, y es por eso por lo que Emily las ha puesto en mayúscula. Sin embargo, Ocampo ha



seguido la normativa ortográfica en cuanto a las mayúsculas y las ha mantenido solo a principio de oración. Y en cuanto a las palabras en referencia a Dios las ha puesto en minúscula, por lo que no logra expresar exactamente lo mismo que Dickinson.

*Nunca perdí tanto salvo dos veces,  
y era en la turba.  
¡Dos veces fui un mendigo  
frente a la puerta de Dios!*

*Ángeles - descendiendo dos veces  
reembolsaron mis provisiones -  
¡ladrón! banquero - ¡padre!  
¡Soy pobre de nuevo!*  
(traducción de Silvina Ocampo)

La siguiente traducción es la del poeta español José Luis Rey, que, por lo que respecta a la forma exterior, cuenta con dos estrofas de cuatro versos en las que se alternan, en general, versos endecasílabos y heptasílabos. La rima utilizada es asonante y solo se encuentra en los versos pares. En lo concerniente a la forma interior, el poeta en su versión también mantiene la repetición estructural, pero a diferencia de la poeta argentina, decide traducir «beggar» en su forma femenina. De esta manera, al leerlo da la sensación de que Emily está tras estas palabras. En cuanto a la cohesión léxica, su traducción pierde cierta interpretación económica, ya que, por ejemplo, en el verso de «Reimbursed my store» habla de «paliar una carencia», y de esta manera, cuesta más imaginarse que habla de dinero; de hecho, nos acerca más a la pérdida personal que a la económica, aunque creo que el traductor, en este caso, ha tomado esta decisión para respetar la rima. En último lugar, el uso de guiones y mayúsculas de Dickinson está calcado en esta versión, pues José Luis Rey ha respetado cada guion, cada mayúscula y cada coma del poema original.

*Solamente dos veces perdí tanto,  
En la hierba estaba yo.  
¡Por dos veces he sido una mendiga  
A las puertas de Dios!*

*Los Ángeles - dos veces descendiendo  
Mi carencia vinieron a paliar -  
¡Ladrón! ¡Banquero - Padre!  
¡Soy pobre una vez más!  
(traducción de José Luis Rey)*

La tercera traducción corresponde a la de Margarita Ardanaz, traductora de profesión. En ella se sigue el siguiente esquema métrico: dos estrofas de cuatro versos con endecasílabos en los impares (a excepción del verso 7) y heptasílabos en los pares. Contiene rima asonante en el segundo y cuarto verso. Los demás versos carecen de rima. En cuanto a la forma interior, Ardanaz también ha mantenido «twice» de la misma manera que los anteriores. El sustantivo «beggar» lo ha traducido en masculino, pero a diferencia de Ocampo, en este caso no resulta tan extraño («Dos veces me he plantado cual mendigo»), ya que está comparando su actitud con la de un mendigo. Ardanaz en esta versión ha conservado las imágenes relacionadas con el dinero con: «repararon mi hacienda», «Banquero» y «pobre». El término «hacienda» según la RAE es el «conjunto de bienes y riquezas que alguien tiene» (RAE, 2020); así pues, encaja perfectamente en el poema. De la misma manera que lo hacía José Luis Rey, Ardanaz ha respetado al completo la puntuación y las mayúsculas del poema escrito por Dickinson.

*Nunca tanto perdí sino dos veces,  
Y fue sobre la hierba.  
Dos veces me he plantado cual mendigo  
¡De Dios ante la puerta!*

*Al descender los Ángeles dos veces  
Repararon mi hacienda -  
¡Ladrón! Banquero - ¡Padre!  
¡Soy pobre una vez más!  
(traducción de Margarita Ardanaz)*

Por último, la cuarta de las traducciones es la de Ana Mañeru y María-Milagros Rivera, que, como ya se ha mencionado anteriormente, se dedican, entre otras cosas, a la traducción. Su versión combina versos muy distintos, carece de rima y se estructura en dos estrofas de cuatro versos cada una. Pasando a la forma interior, las traductoras han mantenido también la repetición de «twice». En el caso de «beggar», ellas también lo han dejado en femenino («¡Dos veces he estado como una mendiga»). Por otro lado, en cuanto a la cohesión léxica, han logrado expresar también la pérdida económica con «reembolsaron mi reserva», «Banquero» y «pobre». Finalmente, aunque han mantenido todas las mayúsculas de Dickinson, en la puntuación han cambiado la coma final del primer verso por un guion, quizá para darle cohesión.

*Nunca perdí tanto mas que dos veces -  
Y eso fue en el césped.  
¡Dos veces he estado como una mendiga  
Ante la puerta de Dios!*

*Los Ángeles - descendiendo dos veces  
Me reembolsaron mi reserva -  
¡Ladrón! ¡Banquero - Padre!  
¡Soy pobre una vez más!*

(traducción de Ana Mañeru y María-Milagros Rivera)

## 4.2. POEMA 2

El segundo poema escogido corresponde al número 135 según la edición de Johnson (1955). El significado es que solo cuando algo nos falta, lo apreciamos de verdad. En ocasiones, damos por hechas ciertas cosas y no les damos el valor que tienen, es por ello que cuando nos faltan aprendemos («taught») cómo de valiosas eran. Respecto a la forma exterior, se trata de un poema de una sola estrofa de seis trímetros yámbicos con inversión trocaica al principio de cada uno. En cuanto a la rima, solo riman, estrictamente hablando, los versos tercero y sexto. El primero y segundo no riman, pero sí que se atisba uno de aquellos ecos típicos de Dickinson (ambos terminan en la secuencia /st/). En lo que concierne a la forma interior, el primer rasgo destacable es la simbología, debido a que en este poema nos encontramos con algunas palabras que muy probablemente no tienen un significado literal, por ejemplo «Transport – by throe –»

o «Memorial Mold». En el primer caso, «throe» en singular, según el diccionario Merriam Webster, significa «pang, spasm» (MERRIAM WEBSTER, 2021), pero en este poema, hace referencia a los problemas a los que uno tiene que hacer frente en la vida. Por otro lado, «Memorial Mold» puede significar una aflicción causada por la muerte de alguien cercano y literalmente significa «moho» o «molde». Esto tiene sentido en el contexto personal de Dickinson, ya que este poema fue escrito durante la época en la que perdió a mucha gente cercana. Otro rasgo susceptible de análisis es la utilización o no de artículos que acompañen a los sustantivos abstractos al principio de cada verso. En inglés es normativo escribir los sustantivos abstractos o genéricos sin artículo, pero en español no. Y, por último, en este poema también es importante la utilización de la puntuación y de las mayúsculas a la hora de traducir.

*Water, is taught by thirst.  
Land - by the Oceans passed.  
Transport - by throe -  
Peace - by its battles told -  
Love, by Memorial Mold -  
Birds, by the Snow.*

#### **4.2.1. TRADUCCIONES**

La versión de Silvina Ocampo para este poema no respeta la métrica ni la rima original, aunque sigue siendo una única estrofa de seis versos, característica común a todas las traducciones aquí propuestas. En cuanto a la simbología, para «Transport – by throe →», Ocampo propone «arrobamiento – por la angustia →», que encaja con la intención de Dickinson, puesto que «angustia» nos recrea esa sensación de enfrentarse a distintos problemas en la vida. Por otra parte, para «Memorial Mold», ella los traduce por «Molde conmemorador», que quizá al leerlo no se entiende como que la muerte te deja un recuerdo imborrable. En lo que respecta a los artículos iniciales de cada verso, esta versión no tiene coherencia, pues, mientras que en el original, siguiendo la normativa gramatical, todos los sustantivos abstractos carecen de artículo, en esta traducción algunos lo incluyen y otros no, y este hecho no solo hace que el texto meta sea incoherente, sino que sea también agramatical según las normas gramaticales españolas. No parece que lo haya hecho para favorecer la métrica ya que este poema carece de ella. En cuanto

a los guiones, se conservan de la misma manera que en el original. Por último, en referencia a las mayúsculas, algunas se respetan, pero la gran mayoría no. Además, su uso no sigue ningún orden lógico. De esta manera, por ejemplo, en el tercer verso nos topamos después de un punto con una palabra en minúscula.

*El agua se conoce por la sed.  
La tierra - por los océanos atravesados.  
arrobamiento - por la angustia -  
paz - por sus batallas -  
amor, por el molde conmemorador -  
pájaros, por la nieve.  
(traducción de Silvina Ocampo)*

José Luis Rey, por su parte, ha construido el poema con versos endecasílabos, salvo el tercero y el sexto: eneasílabo y octosílabo, respectivamente. Sin embargo, no ha conservado la rima del original. Pasando a la forma interior del poema, para el original «Transport – by throe →» el poeta propone «El éxtasis – por el dolor→», que, en mi opinión, consigue expresar exactamente lo mismo que Emily. Por su parte, traduce «Memorial Mold» por «Tierra Memorial», y, en este caso, no me recuerda a la muerte, por lo que creo que no funciona muy bien esta frase. En su nota al pie de página (REY, 2013:139), el traductor expone que, aunque conoce la polisemia del término «Mold», Emily en su poesía siempre lo utiliza haciendo referencia a la tierra y es por eso por lo que la ha escogido en su traducción. En relación con los artículos al principio de cada verso, José Luis Rey, los mantiene todos. Con esto, aparte de respetar la norma gramatical española, dota de cohesión al texto. Finalmente, esta versión calca la utilización de mayúsculas y guiones del original, salvo en el verso cuatro, que ha cambiado el guion de Emily por una coma.

*El agua la aprendemos por la sed.  
La tierra – por los Mares navegados.  
El éxtasis – por el dolor –  
La paz, por sus batallas bien contadas –  
El amor, por la Tierra Memorial –  
Los Pájaros, por la Nieve.  
(traducción de José Luis Rey)*

En cuanto a la métrica, Margarita Ardanaz ha construido su esquema métrico de la siguiente manera: el primero es un eneasílabo; el segundo, cuarto y quinto son endecasílabos; y el tercero y el sexto son heptasílabos, conformando así una alternancia de versos largos y breves casi simétrica. Por otro lado, todos ellos carecen de rima. Siguiendo con el análisis de la forma interior, ha escogido la opción de «El Rapto – por la angustia –» para el verso original «Transport – by throe –». Según la RAE, «rapto» significa, entre otras cosas, «impulso, acción de arrebatarse» (RAE, 2020), por lo que puede ser una opción válida en este caso. En lo que respecta a «Memorial Mold», Ardanaz lo traduce por «Molde del Recuerdo», que me parece la opción más acertada, ya que mantiene la ambigüedad de Dickinson. Por otro lado, en esta versión sí que aparecen los artículos acompañando a los sustantivos abstractos, a excepción del último, que, aunque sí que lo tiene, no está a principio de verso. Este hecho rompe el paralelismo presente en el poema. Finalmente, con respecto a la puntuación y a las mayúsculas, Margarita Ardanaz en esta traducción ha optado por escribir el principio de cada verso con mayúsculas y también por escribir el primer sustantivo de cada verso en mayúscula (salvo «amor» que, por alguna razón desconocida, lo mantiene en minúscula). En cuanto a los guiones presentes en el poema original, Margarita Ardanaz los conserva todos en el mismo lugar.

*El Agua por la sed se enseña.  
La Tierra - por los Mares navegados.  
El Rapto - por la angustia -  
La Paz - por las batallas relatadas -  
El amor, por el Molde del Recuerdo -  
Por la Nieve los Pájaros.  
(traducción de Margarita Ardanaz)*

Por último, Ana Mañeru y María-Milagros Rivera, no han seguido ningún esquema métrico para la traducción de este poema ni tampoco mantenido la rima. En relación con la simbología, ellas traducen «Transport – by throe –» por «El Transporte – por la angustia –», que resulta una opción muy literal, ya que «transport», aunque entre sus posibles traducciones esté la de «transporte», en este poema no significa eso, puesto que lo que Emily quería decir era que apreciamos el éxtasis o la alegría extrema cuando sentimos todo lo contrario: angustia y dolor. Sin embargo, «Memorial Mold», que lo han traducido por «Molde del Recuerdo», sí que me

parece una opción muy acertada. A propósito de los artículos iniciales, las traductoras en esta versión los han incluido en todos y cada uno de los versos. Finalmente, ellas también han escrito mayúsculas a los artículos de inicio de cada verso y también a los sustantivos que los acompañan. Las demás palabras que estaban en mayúsculas en el original, en esta versión aparecen en minúscula: «nieve» (v.6) o «molde del recuerdo» (v.5). No obstante, la mayúscula de la palabra «Océanos» (v.2) sí que la han conservado. Con respecto a los guiones, los han respetado todos salvo uno en el verso cuatro, que lo han cambiado por una coma.

*El Agua, por la sed se enseña.*

*La Tierra – por los Océanos atravesados.*

*El Transporte – por la angustia –*

*La Paz, por sus batallas relatadas –*

*El Amor, por el molde del recuerdo –*

*Los Pájaros, por la nieve.*

(traducción de Ana Mañeru y María-Milagros Rivera)

### 4.3. POEMA 3

El tercer y último poema de este análisis es uno de los más famosos de Emily Dickinson. Es el poema número 254 según la edición de Johnson (1955). En él, Emily personifica la esperanza en forma de pájaro, imagen muy recurrente en su obra. En muchos de sus poemas, Emily toma algo abstracto y lo hace tangible. El significado de este poema es que la esperanza es imperturbable, y que si la conservas siempre tendrás algo a lo que aferrarte que te dará fuerzas en los peores momentos. Siempre está ahí y, gracias a ella, los momentos más difíciles se vuelven dulces («And sweetest – in the Gale – is heard –») sin exigir nada a cambio. En lo que concierne a la métrica, todos son versos yámbicos y el primero tiene una inversión trocaica. Los pares son trímetros y los impares tetrámetros, a excepción del primero que es trímetro. Y en lo concerniente a la rima, todos los versos pares riman entre sí. Este poema corresponde al metro de balada, tan utilizado por Dickinson. Por otro lado, en la forma interior destaca el uso de los guiones. En este poema hay un total de quince. Cuando lo lees da la sensación de que hay un guion para cada respiración. Otro rasgo especialmente relevante es el uso de las

mayúsculas, sobre todo en el último verso: «It asked a crumb – of Me», en el que parece dar énfasis a su aparición mediante el pronombre personal tónico *me*. Finalmente, aparte de lo aquí comentado, se analizarán rasgos específicos de cada traducción.

*“Hope” is the thing with feathers -  
That perches in the soul -  
And sings the tune without the words -  
And never stops - at all -  
  
And sweetest - in the Gale - is heard -  
And sore must be the storm -  
That could abash the little Bird  
That kept so many warm -  
  
I’ve heard it in the chilliest land -  
And on the strangest Sea -  
Yet, never, in Extremity,  
It asked a crumb - of Me.*

#### 4.3.1. TRADUCCIONES

La versión de Silvina Ocampo carece de nuevo, como en los otros dos poemas, de rima y de esquema métrico. En cuanto a los guiones, esta traducción los conserva casi todos, excepto los guiones finales de los versos cinco y seis. Por lo que se refiere a las mayúsculas, en esta traducción se pierden todas y cada una de ellas, excepto la del principio del poema, hecho que hace que la traducción se aleje completamente del poema de Dickinson. Además de estos rasgos, en este poema encontramos otros aspectos relevantes susceptibles de análisis. En primer lugar, como ocurría en el poema anterior, el poema comienza con un sustantivo abstracto, y como es de esperar, en inglés esta estructura se escribe sin artículo. Pero en español, como ya hemos comentado en el poema anterior, no sería gramatical dejar el sustantivo abstracto sin artículo. En el caso de la presente traducción, lo ha decidido dejar sin artículo. Podríamos pensar que es para favorecer la métrica, pero luego vemos que no, ya que no hay ningún tipo de orden métrico. Por otro lado, en el cuarto verso («And sweetest – in the Gale – is heard –») la palabra



«sweetest» es un superlativo, pero en la traducción de Ocampo, se ha optado por un comparativo: «más dulce – en el vendaval – se oye». Eliminando el artículo y convirtiéndolo en un comparativo se pierde la intensidad que hay en el original y, de nuevo, tampoco parece que lo haya hecho para favorecer la métrica ni la rima. También encontramos un problema léxico en el verso seis («And sore must be the storm»), en el que «sore» no tiene el significado de herida sino de algo grande e inmenso y en esta traducción, este verso aparece de la siguiente manera: «y herida tiene que estar la tormenta». Por último, en el verso final («It asked a crumb – of Me»), está claro que Emily quiere hacer énfasis en ese «of Me», pero la opción de la Ocampo, cae en una redundancia: «Me pidió una migaja – a mí».

*"Esperanza" es algo con plumas -  
que se posa en el alma -  
y canta una melodía sin palabras -  
y nunca se detiene - totalmente -*

*más dulce - en el vendaval - se oye  
y herida tiene que estar la tormenta  
que pudo abatir al pajarito  
que reservó tanto calor -*

*la oí en la tierra más helada -  
y en el más extraño mar -  
y nunca, ni en casos extremos,  
me pidió una migaja - a mí.*

(traducción de Silvina Ocampo)

La versión de José Luis Rey para este poema se estructura métricamente en tres estrofas de cuatro versos que combinan versos endecasílabos y heptasílabos sin rima. Con respecto a los guiones, los mantiene todos, por lo que podríamos decir que es una traducción muy literal en este aspecto. En cuanto a las mayúsculas, mantiene todos los inicios de verso en mayúscula, aunque se encuentran ciertas diferencias con el original; por ejemplo, Emily en el primer verso dice «thing» en minúscula, y José Luis Rey, lo traduce por «Cosa», en mayúscula. Además, el

término «Gale» (v.5) lo traduce por «tempestad» en minúscula. Finalmente, mantiene el «Me» (v.12) con mayúscula, puesto que lo ha escrito a principio de verso.

*La "Esperanza" es la Cosa con sus plumas -  
Que se posa en el alma -  
Y canta melodías sin palabras -  
Y nunca - se detiene -*

*Se le escucha - más dulce - en la tormenta -  
Y muy fuerte ha de ser la tempestad -  
La que pueda abatir al Pajarillo  
Que a tantos dio calor -*

*Yo la he oído en la tierra más helada -  
Y en el Mar más remoto -  
Y nunca, en la mayor Necesidad,  
Me pidió - ni siquiera una migaja.  
(traducción de José Luis Rey)*

Esta traducción del poema de Dickinson realizada por Margarita Ardanaz cuenta con tres estrofas de cuatro versos en los que se combinan también, como en el poema anterior, versos endecasílabos y heptasílabos sin rima, salvo el séptimo, que forma un eneasílabo. En cuanto a la forma interior del poema, la traductora ha optado por una traducción literal, debido a que ha conservado intactas todas las mayúsculas y todos los guiones, a excepción solo del guion del verso final, que lo ha eliminado, quizá por no dejar un pronombre personal tónico colgando al principio de verso: «Me ha pedido una miga». Finalmente, como en la primera de las traducciones de este poema, tampoco aparece el artículo junto con «Esperanza» en el primer verso.

*“Esperanza” es la cosa con plumas –  
Que se posa en el alma –  
Canta la melodía sin palabras –  
Y no se para – nunca –*

*La más dulce – que en la Galerna – se oye –  
Y áspera la tormenta debe ser –  
Que abatir pueda al Pajarillo  
Que dio calor a tantos –*

*En la más fría tierra la he oído –  
Y en el Mar más ajeno –  
Aunque, nunca, en Apuros,  
Me ha pedido una miga.*

(traducción de Margarita Ardanaz)

Para acabar, la última de las traducciones es de Ana Mañeru y María-Milagros Rivera, que han prescindido del esquema métrico y de la rima, como en todas sus traducciones aquí analizadas. Ellas también han optado por una traducción literal en relación con la puntuación y las mayúsculas, ya que han sido muy fieles a la utilización de estos recursos por Dickinson. Solo en el verso 11 han cambiado la coma del original por un guion.

*"Esperanza" es la cosa con plumas -  
Que se posa en el alma -  
Y canta la melodía sin palabras -  
Y no cesa - jamás -*

*Y dulcísima - en la Galerna - se oye -  
Y severa ha de ser la tormenta -  
Capaz de abatir al Pajarillo  
Que a tanta gente dio calor -*

*La he oído en la tierra más fría -  
Y en el Mar más desconocido -  
Sin embargo - nunca - en Apuros,  
Me - ha pedido una miga.*

(traducción de Ana Mañeru y María-Milagros Rivera)

## **4.4. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS**

Una vez analizados todos los poemas y sus traducciones, en este apartado abordaremos la cuestión de si los traductores de poesía siguen unos patrones distintos a los poetas que se dedican también a traducir. Tendremos en cuenta varios factores (métrica y rima, fidelidad, adecuación léxica, puntuación y gramática) para llegar finalmente a una conclusión.

### **4.4.1. MÉTRICA Y RIMA**

Podríamos pensar que los poetas tienen cierta sensibilidad especial y que construirán mejor la métrica y la rima, pero este análisis nos ha demostrado que la presencia de rima y de métrica en un poema no depende de si eres poeta-traductor o traductor. Dentro de los poetas, ha destacado José Luis Rey por tratar siempre de encontrar un patrón métrico parecido al de Dickinson y por, además, intentar salvar la rima. Silvina Ocampo, la poeta argentina, ha optado por traducciones muy alejadas de los convencionalismos métricos, ya que en ninguna se aprecia un ápice de esquema métrico o de rima. Por otro lado, entre las traductoras, también ha destacado en este aspecto una traducción más que la otra y es el caso de la de Margarita Ardanaz, puesto que sus traducciones siempre se han basado en un esquema métrico y ha intentado, en la medida de lo posible, rimar cuando ello no era incompatible con la transmisión del sentido. En sus traducciones, Ana Mañeru y María-Milagros Rivera, tampoco han favorecido la rima ni la métrica.

### **4.4.2. FIDELIDAD**

En cuanto a la fidelidad al texto origen, antes de comenzar este análisis tenía la idea preconcebida de que las traducciones más fieles iban a ser las de los traductores, pero una vez más, este aspecto no ha dependido de la profesión, sino de la persona en cuestión. Cuando nos enfrentamos a un texto para ser traducido, y en especial cuando se trata de traducir poesía, lograr ser fiel al texto original es algo muy complicado, ya que a no ser que la autora siga viva, no vamos a poder averiguar qué quería expresar con ese poema; por lo tanto, vamos a tener que interpretarlo a nuestra manera teniendo en cuenta el contexto social y personal de la autora y del poema y tratar de ser tan fieles como podamos.

Por ello, y siempre a mi parecer, creo que las personas que han conseguido ser más fieles a la obra de Dickinson han sido Margarita Ardanaz y José Luis Rey, una traductora y un poeta-traductor. Para esta afirmación me baso en que estos autores han recreado con más fidelidad no solo la forma exterior (rima y métrica) comentada en el apartado anterior, sino también la interior (repeticiones, puntuación, cohesión léxica, etc.).

#### **4.4.3. ADECUACIÓN LÉXICA**

El universo de Emily está impregnado de un simbolismo profundo y enigmático que hace que, al leer sus poemas, en ocasiones no entendamos por qué ha utilizado ciertas palabras, pero todo tiene un sentido y para encontrar la mejor equivalencia léxica y adecuarnos a aquello que quería decir Dickinson hay que ser muy precisos a la hora de escoger el léxico de la traducción.

Este es un rasgo que, en términos generales, los autores José Luis Rey, Margarita Ardanaz y Silvina Ocampo han sabido valorar y lo han tratado con bastante delicadeza. No obstante, en el caso de Ana Mañeru y María-Milagros Rivera en algunas ocasiones han traducido algunas palabras con menos acierto y mucho más pegadas al original, véase el caso del segundo poema cuando han traducido «Transport – by throe –» por «El Transporte – por la angustia –».

#### **4.4.4. PUNTUACIÓN**

Si por algo destacó Emily Dickinson es por su utilización poco convencional de la puntuación y de las mayúsculas. Es por ello por lo que, cuando nos enfrentamos a uno de sus poemas para traducirlo, tenemos que tener muy en cuenta que, para reflejar la voz y el estilo de la autora, se deben mantener estas convenciones en la traducción.

En líneas generales, todos los autores aquí analizados han respetado este estilo tan personal de la autora, pero algunos con más precisión que otros. Este es el caso de José Luis Rey que, salvo contadas ocasiones, ha logrado plasmar ese rasgo tan peculiar de Dickinson y que parezca que las palabras en español hayan salido de la tinta de su pluma. También merecen especial relevancia las traducciones de Margarita Ardanaz, que conservan la mayoría de mayúsculas y guiones como están en el original.

#### **4.4.5. GRAMÁTICA**

Finalmente, me gustaría destacar un hecho importante: más allá de todos los factores anteriores, un texto meta, y en este caso, un poema, siempre tiene que seguir unas normas gramaticales, sobre todo porque si en el original no existe esta incorrección, no hay motivo para introducirla en la traducción.

Silvina Ocampo, en su decisión de no poner artículos a algunos sustantivos abstractos en español ha cometido un error de gramática, pero también resulta muy incoherente su traducción. Quizá, los traductores tienen mucho más en cuenta la gramática, pero de nuevo tampoco creo que realizar una traducción gramaticalmente correcta dependa de la profesión que ejerzas, sino de la implicación que tengas con el lenguaje.

## 5. CONCLUSIÓN

El objetivo principal de este trabajo ha sido identificar las similitudes y diferencias entre las traducciones llevadas a cabo por poetas y las llevadas a cabo por traductores sin obra propia.

El objeto de este análisis ha sido la obra poética de Emily Dickinson. Para llevarlo a cabo, se necesitó estudiar su vida y su obra literaria. Esto permitió entender mejor cada uno de los poemas, las decisiones de léxico, los paralelismos estructurales, la elección de rima y de métrica presentes en cada poema, ya que las experiencias vividas por la poeta están presentes en todos y cada uno de los poemas que escribió durante su vida.

A continuación, para sentar la base teórica, se estudiaron las características principales de la poesía como los patrones fónicos, la rima, la métrica, los paralelismos, etc., siguiendo la propuesta de Marco; así como la distinción de Oliva de forma interior y exterior y, finalmente, los enfoques de Armin P. Frank, James S. Holmes y Jean Boase-Beier. Los dos primeros centraron sus estudios en la traducción de la forma, mientras que la investigación de la tercera se centró en el proceso de traducción en sí. Entender estos conceptos ha sido clave a la hora de realizar el análisis del proyecto y ha establecido los factores a tener en cuenta de cara al estudio.

Una vez realizado el análisis de los tres poemas seleccionados y sus traducciones, se ha llegado a la conclusión de que dos de los autores habían tomado decisiones muy acertadas en sus traducciones. Estos autores eran José Luis Rey, que es poeta de profesión, y Margarita Ardanaz, que es traductora. Las otras dos traducciones, la de Silvina Ocampo y la de María-Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez, más allá de si han conseguido trasladar o no la voz de Emily Dickinson, han realizado traducciones con errores gramaticales, errores en la elección del léxico y, además, no han puesto el foco en crear una traducción con esquema métrico y rima similar a la de Dickinson.

Con todo ello y teniendo en cuenta que, de entre todos los autores, destacan un poeta y una traductora, podemos afirmar que para hacer una buena traducción de poesía no es estrictamente necesario ser poeta, pero lo que sí que es muy importante es adaptarse de manera natural a la musicalidad del texto, ser fiel en la medida de lo posible a las palabras del autor original y, por supuesto, no cometer errores básicos de gramática y ortografía. A fin de cuentas, lo importante es conseguir un cierto equilibrio entre todos estos elementos: forma exterior, sentido, forma interior, imágenes, puntuación, etc. y alcanzar este equilibrio no es inherentes al oficio de poeta ni al de traductor, sino que está más relacionado con la implicación con el lenguaje. En un

futuro haría falta analizar muchos más poemas y muchas más traducciones para responder con total seguridad a la pregunta planteada al inicio de este trabajo, por lo que esta cuestión queda abierta a próximas investigaciones.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Boase-Beier, Jean. "Translating the Eye of the Poem". CTIS Occasional Papers, vol. 4 (2009): pp. 1-15.
- Boase-Beier, Jean. "Poetry translation". En *The Routledge Handbook of Translation Studies*, editado por Carmen Millán y Francesca Bartrina, pp. 475-486. Abingdon: Routledge, 2012.
- Desclot, Miquel. "Un gènere poètic". Prefacio en Desclot, Miquel. *De tots els vents*, pp. 27-37. Barcelona: Angle Edicions, 2004.
- Dickinson, Emily, *Poemas 1 – 600. Fue – culpa – del Paraíso*, traducción de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Sabina Editorial, 2012.
- Dickinson, Emily, *Poemas*, traducción de Margarita Ardanaz. Madrid: Cátedra, 1987.
- Dickinson, Emily, *Poemas*, traducción de Silvina Ocampo. Barcelona: Tusquets editores, 1985.
- Dickinson, Emily, *Poemas*, traducción de Silvina Ocampo. Barcelona: Austral Poesía, 2019.
- Dickinson, Emily, *Poesías completas*, traducción de José Luis Rey. Madrid: Visor Libros, 2013.
- Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Frank, Armin. P. "Translating and Translated Poetry: the Producer's and the Historian's Perspectives". En *Translational Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, editado por Kitty M. van Leuven-Zwart y Ton Naaijken, pp. 115-140. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.
- Holmes, James S. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form". En *The Nature of Translation*, editado por James S. Holmes y Anton Popovič, pp. 91-105. La Haya: Mouton, 1970.
- Holmes, James S. "Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability". En *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, editado por James S. Holmes, pp. 45-51. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Johnson, Thomas H., ed. *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- Loomis Todd, Mabel, y Thomas W. Higginson, eds., *Poems by Emily Dickinson*. Boston: Roberts Brothers, 1890.
- Marco, Josep. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo, 2002.
- Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. 2021. Merriam-Webster Incorporated (10ª ed.), <https://www.merriam-webster.com/> (Consultado el 30 de abril de 2021).

Oliva, Salvador. "Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària". En *La traducció literària*, editado por Josep Marco, pp. 81-92. Castellón de la Plana: UJI, 1995.

Real academia española. 2020. Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup> edición). <http://dle.rae.es/> (Consultado el 30 de abril de 2021).