

# **Investigación joven con perspectiva de género**

# **Investigación joven con perspectiva de género**

**Edición y coordinación:**

**Marian Blanco  
Rosa San Segundo**

Edita: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2016.



**Creative Commons** Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): **No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.**

**Edición electrónica disponible en internet en e-Archivo:**

<http://hdl.handle.net/10016/23966>

**ISBN: 978-84-16829-08-8**

La responsabilidad de las opiniones emitidas en este documento corresponde exclusivamente de los/as autores/as. El Instituto Universitario de Estudios de Género de la Universidad Carlos III de Madrid no se identifica necesariamente con sus opiniones.

Instituto Universitario de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2016

**Libro de Actas del I Congreso de jóvenes investigadorxs con perspectiva de género (Getafe, 16 y 17 de junio de 2016)**

## SECCIÓN 6: LITERATURA

### «ANTES DE QUE OLVIDE, O ME MUERA, O ME MARCHE»: SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN DE LA OBRA TEMPRANA DE EDNA ST. VINCENT MILLAY

**Violeta Fernández Castro**  
Universidad de Málaga  
[violetafdezcastro@gmail.com](mailto:violetafdezcastro@gmail.com)

**RESUMEN:** Edna St. Vincent Millay (1892-1950) fue una de las poetas estadounidenses más populares de la primera mitad del siglo XX, llegando a ganar el Premio Pulitzer de Poesía en 1923. Pese al éxito que disfrutó en vida y a su popularidad en Estados Unidos, su obra no ha sido traducida al español. Este trabajo tiene como objetivo presentar una propuesta de traducción de una selección de treinta poemas de la poeta que entre dentro del ámbito de la traducción feminista. Con una selección realizada desde la perspectiva de género, la traducción de sus poemas presenta al público hispanohablante a una autora concienciada con las cuestiones de género y que se presenta como especialmente relevante hoy en día.

**PALABRAS CLAVE:** Edna St. Vincent Millay, traducción feminista, traducción de poesía, poesía feminista, modernismo estadounidense.

#### 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo no es otro que presentar una propuesta de traducción de una selección de poemas escritos por la poeta estadounidense Edna St. Vincent Millay (1892-1950) y recogidos en sus tres primeros poemarios. Se trata de *Renascence and Other Poems* (1917), *A Few Figs From Thistles* (1919) y *Second April* (1920), de los cuales se han seleccionado en total treinta poemas. Al realizar esta selección y la propuesta de traducción se espera dar a conocer un poco más a esta poeta, que no ha sido traducida al español (Mata Buil, 2013), y sus primeros trabajos, los que le valieron el reconocimiento tanto del público como de la crítica estadounidense, llevándola a ganar el prestigioso Premio Pulitzer de Poesía en 1923.

## 2. HIPÓTESIS INICIALES

A la hora de elegir el tema de este trabajo influyeron varios factores. En primer lugar, el deseo de demostrar que la traducción de poesía es algo factible y que se encuentra en plena forma, pese a las numerosas voces que hablen de la imposibilidad de su traducción.

En segundo lugar, rescatar de la invisibilidad y el desconocimiento a esta autora, que no ha sido traducida nunca al español, pese al gran número de obras de todo tipo y género que han sido traducidas y se traducen del inglés al español y pese a ser una poeta muy popular no solo entre la crítica literaria de la época, sino también entre toda la sociedad del país en las décadas de 1920 y 1930 y que influyó en muchas otras grandes poetas estadounidenses de décadas posteriores, poetas de la talla de Sylvia Plath o Anne Sexton (McClatchy, 2003). Fue la primera mujer en ganar el Premio Pulitzer de Poesía, en 1923, por *The Ballad of the Harp-Weaver* (1923), *A Few Figs from Thistles* (1920) y ocho sonetos más (Milford, 2003) y realizó varias giras en las que leía sus poemas que cosecharon mucho éxito de público y crítica (Milford, 2003). El atractivo de Millay para la sociedad estadounidense residía en que la poeta representaba el modelo ideal de la *Modern Woman* que resurgió con gran fuerza en los años veinte tras la Gran Guerra: una joven que disfrutaba de las nuevas libertades, que era independiente tanto económica como amorosamente, con una sexualidad activa y que no se arrepentía de ella (Gray, 1967); y a su vez atraía y representaba a la bohemia intelectual que habitaba el Greenwich Village de Nueva York, siendo musa de sus artistas y representante de sus ideales.

Y en tercer lugar, se espera presentar una propuesta que quede enmarcada dentro del ámbito de la traducción feminista, no solo al tratarse de una traducción de una poeta realizada por una traductora de declarado compromiso feminista, sino por el contenido propio de los poemas que se han traducido y la forma en la que se ha llevado a cabo. En esta traducción se espera mostrar cómo el uso del lenguaje no marcado por género gramatical da lugar a una

reinterpretación muy interesante desde el punto de vista de género sexual, considerando a su vez tanto la temática de los poemas como la estética de la poesía de Millay.

## 2.1. Contexto para la recepción de la traducción

Son varios los puntos en común que existen entre la poesía de Millay y el panorama literario actual en España. En primer lugar, el creciente interés en el ámbito de la traducción feminista, ejemplificado en las tesis y demás artículos, congresos y ponencias sobre este campo, como se recoge en el artículo de Nuria Brufau Alvira (2011) «Traducción y Género: el estado de la cuestión en España» que forma parte del número que la revista *MonTI* dedicó a la mujer y la traducción. Los estudios de género y la traducción cuentan en España con una gran acogida y es uno de los principales interesados en este campo, como señalan Federici y Leonardi (2013)

*Although Feminist Translation Studies were born in Québec in the 1980s, as a direct consequence of women writers' experimental writing wishing to reinscribe femininity in language and to deconstruct the dominant patriarchal discourse through conscious manipulation of language, Canada and Spain seem to be two of the most important countries where the problems inherent to translation and the category of gender have been most fruitfully discussed by eminent scholars such as Barbara Godard, Sherry Simon, Luise von Flotow and José Santaemilia, among others.*

Además, el feminismo vuelve a ser relevante para el público general, no solo para el público especializado, con la nueva ola de jóvenes feministas que inundan los medios de comunicación y las artes, como demuestra, por ejemplo, el caso de la campaña feminista *He for She* de la actriz británica Emma Watson, que atrajo la atención del público internacional o el gran número de revistas y fanzines que han aparecido en los últimos años en internet.

Al presentar a esta autora, feminista, interesada en la liberación de la mujer y con una poesía que trata temas que siguen siendo de relevancia (por suerte o por desgracia) para la mujer actual, se contribuye a presentar si bien no los inicios, sí el pasado de la lucha del feminismo y las mujeres. Así mismo, esta

propuesta de traducción pretende ser un ejemplo práctico de cómo puede realizarse esta tarea desde el punto de vista de la traducción feminista al recuperar de la invisibilidad a una autora no conocida para el público español, mientras que se centra la atención en sus poemas con temática relativa al género y, lo que es más importante para la situación actual, utilizando un lenguaje no androcéntrico, mediante los marcadores de género en español que pese a no estar presentes en inglés, se han utilizado para mostrar una visión diferente de los roles de género que se esperan encontrar en ciertos poemas, como se verá en el apartado dedicado al comentario de la traducción.

En segundo lugar, de un tiempo a esta parte, y en relación con lo que se ha mencionado, se está comenzando a traducir y publicar a una serie de autoras que no habían sido presentadas anteriormente en español. Un destacable ejemplo de ello es el caso de las poetisas pertenecientes a la generación beat que quedaron relegadas a un segundo plano ante el público internacional y que en febrero de 2015 fueron finalmente presentadas a los lectores y lectoras españoles en la antología *Beat Attitude*, traducidas por Annalisa Marí Pegrum.

Y en tercer y último lugar, presentar al público español la obra de esta poeta que se consideraba a sí misma parte del modernismo literario estadounidense y que convivió con los grandes nombres de la literatura de la primera mitad del siglo xx pero que presenta una poesía formalmente muy alejada de lo que se conoce en general de ese período en concreto, ayuda a ampliar su visión sobre cómo era realmente esa época. La traducción de cualquier autora que haya caído en el desconocimiento con el paso del tiempo, sea de la lengua y período que sea, es siempre un soplo de aire fresco para la literatura de la lengua de llegada, pues pone de manifiesto e invita al público receptor a reflexionar sobre la relación entre lo que se considera canon literario y quién lo decide y lo que realmente se escribía y se leía en la época. Como apunta André Lefevere (1992)

*el proceso resultante de la aceptación o del rechazo, de la canonización o no de las obras literarias no depende de factores vagos sino muy concretos [y] fáciles de distinguir [...] en cuanto dejamos de considerar la interpretación como el centro de los estudios literarios y pensamos en cuestiones tales como el poder, la ideología, las instituciones y la manipulación.*



Es decir, con este trabajo aquí presentado, en el que se ha realizado una traducción de una autora que no se había traducido antes y que por lo tanto no entraba dentro del canon literario conocido por los lectores y lectoras hispanohablantes, se intenta hacer ver como la manipulación presente en la traducción y publicación de textos nace siempre de algunos de los factores mencionados por Lefevere. En este caso en particular, es debido a la ideología de la autora y la temática de muchos de sus poemas que no casa demasiado con la ideología y las intenciones de las instituciones con poder para publicar sus textos en español mientras la autora seguía viva y disfrutaba de éxito.

### **3. METODOLOGÍA**

#### **3.1. Traducir poesía**

En el ámbito de la traducción literaria, la traducción de poesía es la que se concibe como más complicada o más difícil de llevar a cabo, hasta el punto de que muchas veces se habla de la imposibilidad de traducir poesía. El porqué de esta creencia, extendida incluso dentro del propio ámbito profesional de la traducción, se debe a que en poesía, el texto se encuentra subordinado por partida doble: en primer lugar, de forma similar a los textos dentro del ámbito de la traducción audiovisual, la distribución en estrofas y versos hace pensar que el proceso traductor se encuentre limitado espacialmente y supeditado a esa distribución; y en segundo lugar, la presencia de matices y significados que el autor o autora evoca haciendo uso de diversos elementos como la rima, el ritmo o las figuras retóricas. No quiere decir esto que estos elementos no aparezcan en cualquier otro texto perteneciente a otro género literario, pero sí se suele pensar que trasladar de un sistema lingüístico y cultural a otro todo lo que en el texto poético no es texto en sí mismo, es una tarea casi imposible. Y sin embargo, la poesía se sigue traduciendo y publicando, y se ha traducido y publicado durante siglos, con mayor o menor éxito, pero se ha hecho, como bien señala Julia Escobar (2002) en su entrada en *El Trujamán*. Esto lleva a pensar que la imposibilidad de la traducción de poesía no puede ser real.

Es un hecho innegable que en la traducción de un poema de una lengua a otra se pierden ciertos matices y significados, pero no más que los que se pierden también en la traducción de una novela o de una obra de teatro. Si bien la subordinación a las estrofas y versos que supone la traducción de un poema puede resultar un límite algo imposible para algunos, como bien señala Fernando Toda, «en la [traducción de poesía] es el propio traductor el que impone las restricciones» (2005). Es decir, que pese a las restricciones que suponen estos elementos, la persona encargada de realizar la traducción es quien tiene la última palabra sobre hasta dónde va a depender de la forma establecida, cosa que no ocurre en la traducción audiovisual, y sin embargo no se percibe como imposible de realizar, lo que sí ocurre en el caso de la poesía. Esta concepción de que la traducción de poesía supone un reto mucho más difícil que cualquier otro tipo de traducción subordinada probablemente surja del hecho de que, durante siglos, la poesía se ha considerado como parte de la llamada alta cultura, algo que solo unas pocas personas con preparación suficiente pueden entender y disfrutar, mientras que los productos audiovisuales, ya sean películas o series, que han sido traducidos, son parte de la cultura popular, especialmente si han sido doblados

Peter Robinson (2010) reflexiona sobre la posibilidad de traducir poesía y discute a su favor explicando que si se tomase como verdaderos los problemas que surgen con diferentes aspectos de la poesía que la hacen intraducible, habría que aplicarlos también al resto de géneros textuales, pues en todos aparecen elementos que hacen que el texto original sea imposible de reproducir como tal en la lengua de llegada. En palabras de Robinson, «once [the fact that no translation can be such a reproduction] is accepted, then it becomes possible to see how poetry, like everything else, is translatable, if that word is understood to mean a remaking in the other terms of a different structure of materials» (2010).

### 3.2. Traducir desde el feminismo

Como ya se ha señalado anteriormente, el enfoque principal que se ha seguido a la hora de realizar la selección y traducción de los poemas ha sido la perspectiva de género y es por ello que se puede incluir este trabajo dentro de lo que se conoce como traducción feminista. Dada la naturaleza de este trabajo, es imprescindible explicar y presentar el estado actual de las teorías feministas de la traducción para comprender la propuesta de traducción aquí presentada y poner en contexto eso que se conoce como traducción feminista.

La traducción feminista como tal surgió en Canadá en la década de 1980, en un contexto social y político muy específico, en el que confluyeron diversos factores, como fueron la situación de la zona francófona de Canadá, con centro en Quebec, que buscaba una forma de luchar contra la opresión que el inglés ejercía sobre los hablantes francófonos y la opresión que las mujeres de esa misma zona sufrían desde una perspectiva de género (Nikolaidou y López Villalba, 1997). La teoría de traducción feminista fue elaborada principalmente por un grupo de autoras y traductoras canadienses que trabajaba en colaboración y que debido a la naturaleza de los textos producidos y el momento histórico y social en el que se encontraban, vieron cómo los textos se prestaban a la experimentación a la hora de la traducción, permitiendo así desarrollar sus ideas sobre esta teoría. La traducción feminista planteaba un medio en el que los sujetos tratados tradicionalmente como sumisos y secundarios —las mujeres, la zona francófona frente al gigante inglés, los traductores y, en especial, las traductoras, frente a los autores y autoras— pudieran adquirir una nueva voz y ser visibles. Idearon, así, una serie de tácticas de traducción que, en primer lugar, respondieran a las exigencias de los textos feministas, reivindicativos y vanguardistas que pretendían traducir y de textos en los que se buscaba hacer reaccionar y llamar la atención sobre la importancia del lenguaje y su forma y uso. La traducción feminista del grupo canadiense tenía como objetivo presentar a traductoras y autoras olvidadas, así como crear textos que ponían de manifiesto el sexismo presente en las estructuras del lenguaje utilizando los géneros gramaticales —en especial, el

femenino—, creando nuevas palabras que dieran visibilidad al género femenino considerado como secundario y defender lo que denominan como «traducir en femenino» (Nikolaidou y López Villalba, 1997), que acaba con la supuesta neutralidad del sujeto traductor y hace que la traductora cobre mayor relevancia al demostrar las diferentes decisiones que ha de tomar en el texto.

Esta es, *grosso modo*, la base de las teorías feministas de la traducción, el proyecto inicial. Las críticas realizadas a este proyecto, y presentadas por von Flotow (1991), han sido especialmente duras con las técnicas de traducción que propone, por ejemplo, la compensación textual, el uso demasiado abundante de las notas a pie de página, la predilección por prefacios, introducciones, postfacios, etc. y, sobre todo, el «secuestro» del texto, que consiste en la apropiación deliberada —es decir, ideológica y política— del texto por parte de la traductora. Se suele olvidar que la traducción feminista quebequense no es una teoría que busque presentar un manual sobre cómo traducir, sino el empleo de técnicas, que se han utilizado desde hace siglos en la traducción de textos, con el fin de servir los propósitos de un proyecto traductor social e históricamente determinado (Brufau Alvira, 2010).

Hoy en día, especialmente en España, la traducción feminista se ha alejado de la experimentación con el lenguaje y la dimensión nacionalista que las traductoras canadienses defendían se ha perdido en el ámbito general del español —siendo, quizás, una excepción las traductoras gallegas y catalanas— y ha centrado su foco en otras cuestiones, como son la eliminación de rasgos sexistas en el lenguaje y el uso de estructuras lingüísticas no sexistas, dar visibilidad a autoras y traductoras olvidadas y ahondar en la intersección entre diferentes rasgos que confluyen en los textos, las autoras y las traductoras, como son la raza, la edad o la identidad sexual (Santaemilia, 2011). Las diversas teorías feministas de la traducción —en plural, como los diversos feminismos (Nikolaidou y López Villalba, 1997)— no pueden identificarse con una sola teoría, como ocurre en muchos casos con la traducción feminista de las traductoras/autoras canadienses pues, como apunta Brufau Alvira (2010)

*la traducción es siempre hija de su tiempo [...] si cabe afirmar que tanto la práctica traductora feminista canadiense y su posterior teorización eran propias de la segunda ola del feminismo y del contexto sociopolítico de Canadá en los años ochenta y que las referencias que ha habido a este fenómeno han sido escritas tras el juicio desde su propio punto de observación [...] también puede decirse que dado el escáner general de las sensibilidades traductoras actuales, altamente centradas en gestionar las identidades, parece ir esbozándose una nueva versión del feminismo traductor del siglo XXI[...] que implicaría dejar atrás las teorías feministas de la traducción canadiense tal y como nos fueron transmitidas indirectamente y dar un paso adelante que conlleve tratar con una noción de subjetividad abierta y, por ende, reeditar la traducción feminista con toda legitimidad.*

En este trabajo se aborda la traducción de los poemas de Edna St. Vincent Millay como algo no solamente muy posible, sino también altamente deseable, y se trata de presentar una propuesta de traducción en la que se respete la contraposición entre forma y contenido presente en la poesía de la autora. En cuanto a la perspectiva de género y el concepto de traducción feminista, se puede afirmar que este proyecto entra dentro de ese ámbito pues se ha realizado teniendo siempre presente el compromiso social, político e incluso académico con el feminismo, desde la elección de la autora hasta la traducción de los poemas.

#### **4. RESULTADOS**

Tras lo anterior, se presenta la propuesta de traducción de los poemas seleccionados de los tres libros *Renascence and Other Poems* (1917), *A Few Figs From Thistles* (1919) y *Second April* (1920). Se han dividido en los tres grupos. Estos grupos son: 1) La poeta vista por sí misma (poemas en los que la poeta presenta su propia visión de sí misma); 2) En busca de la libertad (poemas en los que el tema principal es la libertad, entendida en el contexto de la autora, representando el anhelo de liberación la mujer en la década de 1920); y 3) El amor en entredicho (poemas de temática amorosa en los que la autora se aleja de la perspectiva tradicional que la poesía escrita por mujeres de su época ofrece).

## PRIMER GRUPO: La poeta vista por sí misma

### FIRST FIG

My candle burns at both ends;  
It will not last the night.  
But oh, my foes, and ah, my friends-  
It gives a lovely light.

### SECOND FIG

Safe upon the solid rock the ugly houses stand:  
Come and see my shinning palace built upon the sand!

### PORTRAIT BY A NEIGHBOUR

Before she has her floor swept  
Or her dishes done  
Any day you'll find her  
A-sunning in the sun!  
It's long after midnight  
Her key's in the lock,  
And you never see her chimney smoke  
Till past ten o'clock!  
She digs in the garden  
With a shovel and a spoon.  
She weeds her lazy lettuce  
By the light of the moon,  
She walks up the walk  
Like a woman in a dream  
She forgets she borrowed butter  
And pays you back in cream.  
Her lawn looks like a meadow,  
And if she mows the place  
She leaves the clover standing  
And the Queen Anne's lace!

### SONNET VI

No rose that in a garden ever grew,  
In Homer's or in Omar's or in mine,  
Though buried under centuries of fine  
Dead dust of roses, shut from sun and dew  
Forever, and forever lost from view,  
But must again in fragrance rich as wine  
The grey aisles of the air incarnadine  
When the old summers surge into a new.  
Thus when I swear, "I love with all my heart,"  
'Tis with the heart of Lilith that I swear,  
'Tis with the love of Lesbia and Lucrece;  
And thus as well my love must lose some part  
Of what it is, had Helen been less fair,  
Or perished young, or stayed at home in Greece.

### PRIMER HIGO

Arde mi vela por ambos extremos,  
se apagará antes de ver la aurora.  
Mas ¡oh! rivales y ¡oh! mis amigos,  
nunca se ha visto una luz tan dorada.

### SEGUNDO HIGO

Sobre piedra segura se alzan las casas feas.  
¡Ven a ver mi palacio construido sobre arena!

### RETRATO POR ALGUIEN DEL VECINDARIO

Antes de barrer su casa  
o de fregar la vajilla  
puedes verla en su jardín  
mientras toma el sol tranquila.  
Horas tras la medianoche  
en su puerta suenan llaves,  
y humo en su chimenea  
no verás hasta las diez.  
Ella en su jardín trabaja  
con cuchara y palas varias.  
Toda la maleza quita  
bajo la luz de la luna.  
Pasa por la calle como  
si en un sueño se encontrase.  
Siempre pide mantequilla  
y siempre devuelve nata.  
Es su césped como un prado,  
y si alguna vez lo siega  
deja en pie todas las flores  
y los tréboles silvestres.

### SONETO VI

No hay rosa crecida jamás en ningún jardín,  
Ni de Homero, ni de Omar, ni siquiera mío,  
que aunque enterrada bajo siglos de fino polvo  
de rosas, apartada del rocío y del sol  
por siempre y para siempre perdida de la vista,  
deba con su vibrante perfume una vez más  
los grises corredores del aire enrojecer  
cuando antiguos veranos surgen en uno nuevo.  
Así, mi juramento «te amo con toda mi alma»,  
lo hago con el mismísimo corazón de Lilith,  
lo juro con el amor de Lucrecia y Lesbia.  
Por eso mi amor debe perder alguna parte,  
Si Helena hubiese sido algo menos hermosa,  
O hubiese muerto joven o se quedase en Grecia.

## SEGUNDO GRUPO: En busca de la libertad

### AFTERNOON ON A HILL

I will be the gladdest thing  
Under the sun!  
I will touch a thousand flowers  
And not pick one!  
I will look at cliffs and clouds  
With quiet eyes,  
Watch the wind bow down the grass  
And the grass rise.  
And when lights begin to show  
Up from the town,  
I will mark which must be mine,  
And then start down.

### TO THE NOT IMPOSSIBLE HIM

How shall I know, unless I go  
To Cairo and Cathay,  
Whether or not this blessed spot  
Is blest in every way?  
Now it may be the flower for me  
Is this beneath my nose;  
How shall I tell unless I smell  
The Carthaginian rose?  
The fabric of my faithful love  
No power shall dim or ravel  
Whilst I stay here – but, oh, my dear,  
If I should ever travel!

### DAPHNE

Why do you follow me?  
Any moment I can be  
Nothing but a laurel tree.  
Any moment of the chase,  
I can leave you in my place  
A pink bough for your embrace.  
Yet if over hill and hollow  
Still it is your will to follow,  
I am off, - to heel, Apollo!

### EEL-GRASS

No matter what I say,  
All that I really love  
Is the rain that flattens on the bay,  
And the eel-grass in the cove;  
The jingle-shells that lie and bleach  
At the tide-line, and the trace  
Of higher tides along the beach:  
Nothing in this place

### TARDE EN UNA COLINA

Seré la que más contenta  
esté en el mundo entero.  
Tocaré cientos de flores  
y no escogeré ninguna.  
Miraré a riscos y nubes  
sosegada y tranquila.  
Veré al viento que la hierba  
levanta, agita y mece.  
Y al encenderse las luces  
allí abajo en la ciudad,  
señalaré cual es mía  
y el camino emprenderé.

### PARA EL NO IMPOSIBLE ÉL

¿Cómo podré saber si no voy nunca  
al Cairo o hasta Catay  
si este lugar para mí tan dichoso  
es de veras así?  
Puede que mi única flor sea esta  
que ahora tengo, pero,  
¿cómo podré saberlo sin oler  
la rosa del desierto?  
Este afecto tan sincero y honesto  
no se desgastará  
mientras me quede aquí. Pero, ay, cariño,  
¡si pudiera viajar!

### DAFNE

Dime, ¿por qué me persigues?  
Puedo ser en un momento  
solo un sencillo laurel.  
En un momento me sigues  
y al siguiente en mi lugar  
solo encuentras una rama.  
Mas si aún eso deseas,  
por cien valles y montañas...  
¡Adiós! Sígueme, Apolo.

### HIERBA MARINA

No importa lo que diga,  
lo que amo de verdad  
es la lluvia que cae en la bahía;  
y la hierba marina de la cala;  
y las conchas que yacen en la orilla  
sin color; y las huellas en la arena  
dejadas por las olas y mareas:  
nada en este lugar.

## TERCER GRUPO: El amor en entredicho

### SONNET I

Thou art not lovelier than lilacs, - no,  
Nor honeysuckle; thou art not more fair  
Than small white single poppies, - I can bear  
Thy beauty; though I bend before thee, though  
From left to right, not knowing where to go,  
I turn my troubled eyes, nor here nor there  
Find any refuge from thee, yet I swear  
So has it been with mist, - with moonlight so.  
Like him who day to day unto his draught  
Of delicate poison adds him one drop more  
Till he may drink unharmed the death of ten,  
Even so, inured to beauty, who have quaffed  
Each hour more deeply than the hour before,  
I drink – and live – what has destroyed some men.

TO S.M.

(If He Should Lie A-dying)

I am not willing you should go  
Into the earth, where Helen went;  
She is awake by now, I know.  
Where Cleopatra's anklets rust  
You will not lie with my consent;  
And Sappho is a roving dust;  
Cressid could love again; Dido,  
Rotted in state, is restless still:  
You leave much against my will.

### SONNET IV

I shall forget you presently, my dear,  
So make the most of this, your little day,  
Your little month, your little half a year,  
Ere I forget, or die, or move away,  
And we are done forever; by and by  
I shall forget you, as I said, but now,  
If you entreat me with your loveliest lie  
I will protest you with my favorite vow.  
I would indeed that love were longer-lived,  
And oaths were not so brittle as they are,  
But so it is, and nature has contrived  
To struggle on without a break thus far,—  
Whether or not we find what we are seeking  
Is idle, biologically speaking.

### WILD SWANS

I looked in my heart while the wild swans went over.  
And what did I see I had not seen before?  
Only a question less or a question more:  
Nothing to match the flight of wild birds flying.  
Tiresome heart, forever living and dying,  
House without air, I leave you and lock your door.  
Wild swans, come over the town, come over  
The town again, trailing your legs and crying!

### SONETO I

No eres tú más hermosa de lo que son las lilas,  
ni de lo que es la madre selva. No eres más bella  
que la blanca amapola silvestre. Tu belleza  
puedo soportar; aunque me incline ante ti y aunque  
mire de un lado a otro, sin una escapatoria,  
y con ojos inquietos pues en ningún lugar  
encuentro refugio de ti; y así te prometo  
que es igual con la bruma y con la luz de luna.  
Como aquel que cada día en su bebedizo  
de veneno discreto unas gotas añade,  
Hasta beber sin daños lo que a diez hombres mata,  
Adicta, aún así, a la belleza, como quien bebe  
cada hora que pasa con más ansia que antes,  
yo bebo – y sobrevivo – lo que destruyó a algunos.

PARA S.M.

(si yaciera moribundo)

No deseo que te marches  
bajo tierra como Helena;  
sé que está despierta ahora.  
Donde yace Cleopatra  
no consiento que descanses;  
Safo es polvo, mas errante;  
y Criseida ama de nuevo;  
Dido inquieta se corrompe...  
Tú te vas sin que yo quiera.

### SONETO IV

Acabará olvidando tu presencia, amor mío,  
así que aprovecha lo que puedas tu día,  
también tu mesecito o hasta tu medio añito,  
antes de que olvide, o me muera, o me marche,  
y los dos desaparezcamos; tarde o temprano  
te acabaré olvidando, como dije, mas si  
me suplicas con tus encantadores embustes,  
yo me declararé con mis votos preferidos.  
Me encantaría que el amor fuera duradero  
y que los juramentos tan frágiles no fueran,  
pero así son las cosas y la naturaleza  
ha logrado salir adelante sin problemas.  
Tanto si encontramos o no lo que ambos buscamos,  
es irrelevante, biológicamente hablando.

### CISNES SALVAJES

Miré en mi interior mientras los cisnes vi pasar.  
¿Y qué fue lo que vi que antes no había visto?  
Solo alguna pregunta de más o alguna menos:  
Nada como el vuelo de los pájaros salvajes.  
Pesado corazón, viviendo y muriendo siempre,  
casa sofocante, te dejo y cierro tu puerta.  
Venid, cisnes salvajes, a la ciudad, venid  
de nuevo a la ciudad, arrastrándoos y llorando.



## 4.1. Comentario de la traducción

### 4.1.1 Estrofas y versos

Las principales estrofas utilizadas por Millay son los cuartetos conocidos como *ballad stanza* y todas sus variaciones, los sonetos, los pareados, los tercetos y variaciones de la *ottava rima* y la *spenserian stanza*. Como bien se puede observar en los poemas originales, el tipo de pie métrico más utilizado es el *iambic tetrameter* o tetrametro yámbico, en especial en los cuartetos. En los sonetos, sin embargo, utiliza el *iambic pentameter*, o pentámetro yámbico, propio de estos poemas y el pie más representativo de la lírica en inglés.

En *ballad stanza* se utilizan tetrametros y trimetros yámbicos, aunque en ocasiones aparecen pentámetros yámbicos; la rima *abcb* es la más común, aunque también aparece el esquema *abab*, que combinado con el uso de pentámetros yámbicos se conoce como *heroic stanza*.

Siguiendo las divisiones que hace la métrica inglesa de los tipos de soneto, podemos encontrar los conocidos como modelo inglés o shakespeariano y los que siguen el modelo italiano o petrarquista. Como ejemplo de soneto shakespeariano encontramos el soneto IV, que se caracteriza por estar formado por tres cuartetos y un pareado final, con rima *ababcdcdefefgg*. En cuanto a los sonetos petrarquistas, son aquellos compuestos por dos cuartetos con rima abrazada *abbaabba* y dos tercetos en los que se admiten diversas combinaciones, entre las que la más usual es la rima *cdecde*. Entre los sonetos seleccionados que siguen este modelo se pueden encontrar varias formas en los dos tercetos finales. Por ejemplo, en el soneto VI tienen una rima *cdecde* y el soneto I presenta otra variación de la rima, siguiendo el esquema *cdcdcd*.

A la hora de trasladar estos poemas, escritos siguiendo la métrica inglesa, a la métrica española, lo primero que decidí fue adaptar el número de pies al número de sílabas de los versos. Millay utiliza principalmente el trimetro yámbico, el tetrametro yámbico y el pentámetro yámbico, como ya se ha mencionado, así que, considerando además el carácter popular de las estrofas elegidas por la poeta, decidí trabajar principalmente con versos endecasílabos,

alejandrinos, octosílabos, heptasílabos y en contadas ocasiones, pentasílabos. Como bien señala Isidro Pliego, el hecho de que las palabras en español posean más sílabas, en general, que en inglés, hace que se deban elegir versos con un cómputo silábico mucho mayor que el que aparece en el original (1996).

#### 4.1.2. Perspectiva de género

Una vez solucionado el problema de la elección de estrofas y versos, el siguiente punto a tener en cuenta fue cómo plasmar en la propia traducción la perspectiva feminista desde la que se deseaba realizar (y desde la que escribía Millay). Pues bien, esto se presentó de dos formas. En primer lugar, decidí realizar una traducción de los poemas lo menos marcada por el género como fuera posible, para intentar mantener la ambigüedad presente en el original y evitar privilegiar a un determinado género.

Para ello, he hecho uso de expresiones neutrales en cuanto al género siempre que he podido. En inglés ni adjetivos ni sustantivos necesitan terminaciones que marquen el género del sujeto al que hacen referencia, lo que permite una mayor ambigüedad a la hora de interpretar a quién se refiere. Lo mismo ocurre en los sonetos I y IV, donde se utiliza el adjetivo «lovely» —«thou art not **lovelier** than lilacs, - no»— para describir a su amante y «my dear» —«I shall forget you presently, **my dear**»— para apelar a él o ella. En ambos casos, los términos son neutrales en el contexto del poema, pues no se muestra ningún rasgo de género, pero en español, tanto el adjetivo encantador/encantadora, como querido/querida, muestran marcas de género, por lo que se debe buscar alguna alternativa. La solución, en el primer caso ha sido sustituir el adjetivo encantador/encantadora por su sustantivo, encanto, que no necesita femenino, y en el segundo caso, utilizar otro apelativo que muestre afecto, como es amor mío. Y, como último ejemplo, eso mismo es lo que se ha hecho con el título del poema «Portrait by a Neighbour». La palabra neighbour, vecino o vecina en español, se ha traducido por la estructura no marcada «alguien del vecindario».

En otros casos, sin embargo, se ha optado por mantener el género de sustantivos y adjetivos al percibir una intención de señalar el género o esta forma parte de la temática del poema, o incluso de incorporarlos pese a que en el original no aparecieran. El primer caso puede encontrarse en los títulos de los poemas «Witch-Wife» —y en el propio cuerpo de ese poema, traduciendo el «she» al que describe como «ella»—, traducido como «Esposa bruja»; «To The Not Impossible Him», traducido como «Para el no imposible él», que muestra la imposibilidad que siente la autora de saber si el amor es verdaderamente eterno; y «To S.M.», traducido por «Para S. M.», que pese a que no muestra marcador de género en el título, sí lo hace en el resto del poema, y decidí traducirlo como marcado porque Millay compara al receptor de género masculino al que hace referencia con personajes de género femenino en una situación pasiva, lo que subvierte los roles de género que aparecen en la poesía tradicional al asignar al sujeto masculino el clásico papel de la amada pasiva y sumisa.

En cuanto al segundo caso al que se hizo referencia antes, y en relación con la traducción de este último poema comentado, se encuentra el soneto I. En este soneto, Millay hace referencia a los sonetos de la tradición petrarquista en los que se describe a la amada como si fuera un ser casi divino, tan hermosa que ningún hombre ha visto nunca nada igual. Más concretamente, Millay parte de la corriente que se burla de estos poemas, corriente en la que se encuentra William Shakespeare, y es justamente uno de sus sonetos más famosos, el soneto 130 «My mistress eyes are nothing like the sun», el que más resuena al leer este soneto. Partiendo de esta influencia, que se aprecia en el primer verso, cuando deja claro que «thou [su amante] are not lovelier than lilacs», decidí traducir este soneto como si de un soneto petrarquista se tratase, hablando siempre de la amada. En el original no aparecen referencias al género del receptor de las alabanzas, aunque la comparación con flores como las lilas, la madreselva y las amapolas blancas es muy utilizada en la poesía petrarquista para elogiar a la amada. Así pues, al traducir este soneto haciendo referencias a un receptor de género femenino, no solo se lleva un paso más allá la burla a la

tradición petrarquista, sino que además, al presentar la traducción junto con el texto original, se invita a los lectores y lectoras a que reflexionen sobre por qué en numerosas ocasiones las traducciones de textos en los que el género no aparece de forma explícita se opta por un género u otro basándose en criterios arbitrarios y anticuados, como el género del emisor del mensaje y su supuesta sexualidad, presuponiendo una interpretación o lectura y por ende una perspectiva heterosexual. De esta forma, con la traducción de este soneto, al igual que con el uso de lenguaje sin marcadores de género, se espera dar visibilidad a la sexualidad de la autora, quien mantuvo relaciones tanto con hombres como con mujeres, hecho que pese a que no es un tema en su poesía, no fue tampoco ningún secreto mientras vivía.

#### **4.1.3. Rima y ritmo**

Como bien se puede apreciar, he decidido no utilizar la rima. Esto se debe a que consideré que mantener la rima habría dificultado la adaptación del mensaje del texto original a la lengua de llegada. Si se tiene en cuenta que el objetivo de este trabajo es presentar una traducción que sea posible publicar de una autora casi desconocida para el público español, el mensaje que aparece en los poemas se vuelve mucho más importante que la rima, puesto que esta delimita de forma muy acusada el léxico que se puede utilizar.

Sin embargo, además de lo mencionado sobre el uso de la estrofa conocida como *ballad stanza*, propia de la poesía popular, o el pie yámbico, la rima, el ritmo y las figuras retóricas que facilitan la memorización, como las repeticiones o las exclamaciones, son claves en sus poemas. Pero es el ritmo, el que es, a mi parecer, una característica mucho más importante a la hora de traducirlos, puesto que la rima no es sino un recurso del ritmo.

A la hora de recrear la oralidad y musicalidad que el ritmo da a los poemas, el foco principal ha sido la distribución de los acentos. Al delimitar la traducción para hacerla más cercana al formalismo del original utilizando versos propios de la métrica española, se delimita así mismo la disposición de los acentos, lo que

influye en el ritmo del poema. De este modo, al tener que utilizar una estructura acentual para cada tipo de versos, se dota a los poemas de unidad rítmica.

#### 4.1.4. Figuras retóricas

Como ya se ha señalado en apartados anteriores y en relación tanto con el ritmo como con el uso de estrofas y versos propios de la lírica popular, con un claro carácter oral, Millay utiliza en sus poemas figuras retóricas y tropos propias de las canciones y la tradición oral. Por desgracia, algunas de estas figuras no siempre han podido trasladarse al español, especialmente las figuras en las que se recurre a la repetición de sonidos o de palabras. Las principales figuras que aparecen en los poemas originales son: las repeticiones, tanto de sonidos (aliteración), como de palabras (anáfora, polisíndeton), como de versos completos o el paralelismo entre versos de un mismo poema.

Un ejemplo de aliteración ocurre en el soneto IV, en el verso nueve, «that love were longer-lived», con la repetición del sonido 'l'. En la traducción no se ha logrado reproducir esta aliteración, pero en su lugar, en ese mismo soneto, puede verse la repetición de los sonidos 'e' y 'f' en «**encantadores embustes**» y «**frágiles no fueran**». En cuanto a la anáfora, se encuentra en muchos de los versos de estos poemas, concretamente en el primer poema, «Witch-Wife», donde se ve la repetición de «she» y «and» en los versos 1, 3, 5 y 9 y 2, 4, 5, 10 y 12, respectivamente. En la traducción de este poema, también hay anáfora, aunque menos abundante, en la repetición de «y» en los versos 2, 7 y 12. Otras figuras utilizadas por la autora son el retrato y la etopeya, que aparecen en poemas como «Portrait by a Neighbour», «Witch-Wife» o el soneto I; la personificación; el símil, en el soneto I ya mencionado, o en «To S. M.»; o la antítesis.

## 5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo, se ha presentado una traducción de una autora que, como se ha defendido a lo largo de todas sus páginas, merece ser reconocida puesto que su poesía tiene mucho que ofrecer al público hispanohablante. Desde el respeto y el amor por su obra, me he propuesto dar a conocer al público tanto su poesía como a la poeta misma. No cabe duda de que el personaje de Edna St. Vincent Millay resultaría atractivo para el público actual, pues en muchos aspectos de su modernidad no desentonaría, igual que tampoco lo haría su poesía.

Con la selección de poemas y la perspectiva de género desde la que he enfocado este trabajo he intentado dos cosas: primero, hacer un trabajo práctico que entre dentro del ámbito de la traducción feminista, que en tantas ocasiones se tilda de demasiado teórica; y segundo, demostrar cómo la propia autora escribía desde una perspectiva de género, reflexionando sobre, quejándose de, ironizando con, burlándose de todos los aspectos que conformaban el modelo de feminidad a principios del siglo xx.

En el proceso de traducción de estos poemas y en la propuesta presentada, ha quedado demostrado que las técnicas que se relacionan normalmente con la traducción feminista, pese a lo que sus detractores creen, no son utilizadas de forma mecánica en todos los textos que entran dentro de este ámbito y no pueden sino estar siempre supeditadas a cada autora o autor, a cada texto y su género literario, a su momento histórico y social.

La lectura de estos poemas y su interpretación personal es algo fundamental, no solo para este caso particular de traducción, sino para todas las traducciones. La perspectiva de género y el enfoque dentro de una visión feminista, es decir, mi interpretación personal de los poemas es la que ha dado forma a este trabajo. Es la perspectiva desde la que el traductor o la traductora realiza la lectura del texto la que crea la traducción, y esta propuesta aquí

presentada no es más que una de las posibles traducciones que se podrían hacer de estos poemas, según el enfoque.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Millay, Edna St. Vincent (1917). *Renascence and Other Poems*. Nueva York, Estados Unidos de América: Gramercy Books.
- (1920). *A Few Figs From Thistles*. Nueva York, Estados Unidos de América: Gramercy Books.
- (1921). *Second April*. Nueva York, Estados Unidos de América: Gramercy Books.

### Fuentes secundarias

- Brufau Alvira, Nuria (2010). *Las teorías feministas de la traducción a examen: destilaciones para el siglo XXI*. Granada, España: Editorial Comares.
- (2011). Traducción y género: el estado de la cuestión en España. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 3, 181-207. <<http://hdl.handle.net/10045/21612>>.
- Escobar, Julia (2002). Traducir Poesía. *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. <[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero\\_02/14022002.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_02/14022002.htm)>.
- Federici, Leonora y Leonardi, Vanessa (2013). *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*. Newcastle upon Tyne, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- Gray, James (1967). Edna St. Vincent Millay, *University of Minnesota Pamphlets on American Writers, no. 64*. Minneapolis, Estados Unidos de América: University of Minnesota Press.
- Lefevere, André (1992). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trad. de M<sup>a</sup> Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca, España: Ediciones Colegio de España.
- Mata Buil, Ana (2013). Abrir la puerta a un poeta: la antología poética traducida como carta de presentación. *1611: Revista de Historia de la Traducción* 7, 1-12. <[https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611\\_a2013n7/1611\\_a2013n7a4.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2013n7/1611_a2013n7a4.pdf)>.
- McClatchy, J.D. (2003). Feeding on Havoc: The Poetics of Edna St. Vincent Millay. *The American Scholar* Vol. 72, 2, 45-52. <<http://www.jstor.org/stable/41221118>>.
- Milford, Nancy (2001). *Edna St. Vincent Millay*. Trad. Beatriz López Buisán, Barcelona, España: Circe Ediciones.
- Nikolaidou, Ioanna, y López Villalba, María (1997). Re-belle et infidèle o el papel de la traductora, en Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), *El*

- papel del traductor* (pp. 75-102). Salamanca, España: Ediciones Colegio de España.
- Pegrum, Annalisa Mari (2015). *Beat attitude. Antología de mujeres poetas de la generación beat*. Madrid, España: Bartleby Editores.
- Pliego Sánchez, Isidro (1996). La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español, *Trans1*, 112-123. <[http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_1/t1\\_111-123\\_ISanchez.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_1/t1_111-123_ISanchez.pdf)>.
- Robinson, Peter (2010). *Poetry & Translation: The Art of the Impossible (Vol. 3)*. Liverpool, Inglaterra: Liverpool University Press.
- Santaemilia, José (2011). Mujer y Traducción: Geografías, Voces, Identidades, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación 3*, 29-49.
- Toda, Fernando (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada), *Quaderns. Revista de Traducció*, 12, 119-132.
- Von Flotow, Luise (1991). Feminist translation: Context, Practices and Theories, *TTR: traduction, terminologie, rédaction 4*, n° 2, 69-84. <doi: 10.7202/037094ar>.