



La versificación del trastorno mental en la obra de Anne Sexton y Alda Merini: Análisis lingüístico y traductológico



The Versification of Mental Disorder in Anne Sexton
and Alda Merini's Work: Linguistic and Translation
Analysis

Tesis Doctoral
Para optar al título de Doctor por la Universidad de Córdoba

VÍCTOR ANGUITA MARTÍNEZ



Directoras:

Dra. Giorgia Marangon
Universidad de Córdoba

Dra. María del Mar Rivas Carmona
Universidad de Córdoba

Córdoba, febrero de 2020

TITULO: *LA VERSIFICACIÓN DEL TRASTORNO MENTAL EN LA OBRA DE ANNE SEXTON Y ALDA MERINI: ANALISIS LINGUISTICO Y TRADUCTOLOGICO*

AUTOR: *Víctor Anguita Martínez*

© Edita: UCOPress. 2020
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es>

Instituto de Estudios de Posgrado
Programa de Doctorado en Lenguas y Culturas



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

La versificación del trastorno mental en la obra de Anne Sexton y Alda Merini: análisis lingüístico y traductológico

The Versification of Mental Disorder in Anne Sexton and Alda
Merini's Work: Linguistic and Translation Analysis

La versificazione del disturbo mentale nelle opere di Anne Sexton e
Alda Merini: analisi linguistica e traduttologica

Tesis Doctoral
Para optar al título de Doctor por la Universidad de Córdoba

Víctor Anguita Martínez



TÍTULO DE LA TESIS:

LA VERSIFICACIÓN DEL TRASTORNO MENTAL EN LA OBRA DE ANNE SEXTON Y ALDA MERINI: ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO

DOCTORANDO: Víctor Anguita Martínez

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La Tesis Doctoral “*LA VERSIFICACIÓN DEL TRASTORNO MENTAL EN LA OBRA DE ANNE SEXTON Y ALDA MERINI: ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO*” presentada por D. Víctor Anguita Martínez para la obtención del título de doctor aúna un estudio lingüístico, literario y traductológico comparado del género poético en las combinaciones lingüísticas inglés-español e italiano-español, desde un acercamiento pragmático-cognitivo. Como Tesis presentada dentro del programa de Doctorado de Lenguas y Culturas, la perspectiva de análisis se centra en el estudio de los poemas que componen el corpus y giran en torno a la experiencia del ingreso psiquiátrico y la sintomatología patológica de la enfermedad mental en la obra de Anne Sexton y Alda Merini, la primera como representante del género confesional estadounidense y la segunda como una de las figuras más importantes del panorama poético italiano contemporáneo.

La pertinencia de esta investigación radica en que los estudios precedentes sobre los versos de estas autoras se centran en cuestiones filológicas o psicológicas, sin tener en cuenta cuestiones traductológicas de su trabajo en el mercado español. Con este trabajo, se pretenden encontrar puntos en común entre las dos autoras; además, mediante el análisis y evaluación de las propuestas de traducción, se estudian las diferencias en la praxis traductora relacionadas con los pares de lenguas que entran en contacto durante el proceso de traducción. De igual modo, partiendo de los preceptos de la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson, se estudia la interpretación y recepción de la obra traducida, tanto durante el proceso de comprensión del TO como en el de reformulación en la lengua de llegada.

El desarrollo de la Tesis Doctoral responde a la planificación metodológica inicial: elección de las autoras y las obras centradas en sus respectivas patologías psíquicas; una contextualización de sus figuras y trabajo para conseguir adentrarnos en el imaginario sobre el que giran los poemas seleccionados del total de la obra por su temática; un análisis pragmático y filológico texto original; y un análisis traductológico y contrastivo de las distintas versiones en lengua meta. Los resultados de este análisis nos llevarán a conclusiones sobre las que se fundamenta la traducción propia el corpus.

En relación con la formación académica del doctorando, se ha cumplido sobradamente con el plan de formación propuesto, tanto en lo que se refiere a las actividades obligatorias como complementarias. Por un lado, para poder presentar la Tesis dentro de la Modalidad de Doctorado Internacional, el doctorando realizó una estancia de investigación de 3 meses y medio (01/03/2019-15/06/2019) en la Universidad degli Studi di Udine, trabajando bajo la dirección de la profesora Renata Londero, catedrática de Literatura Española y Coordinadora de las Licenciaturas de Lenguas y Literaturas Extranjeras y Traducción.

Por otro lado, el doctorando, durante su periodo de formación, ha asistido a un total de 8 actividades formativas (1 Seminario formativo, 1 Seminario impartido durante la estancia en Udine, 2 Talleres metodológicos, 4 Congresos Internacionales con aportación).

Finalmente, por lo que se refiere a la actividad investigadora, el doctorando ha publicado durante el periodo de elaboración de la Tesis un total de 7 publicaciones en editoriales y revistas de impacto, tal y como requiere el programa de doctorado: 3 capítulos de libro en monografías de reconocido prestigio editorial (de los cuales 2 están actualmente en prensa), 1 artículo en una revista española de impacto internacional, 3 reseñas en revistas especializadas.

Como directoras de la Tesis Doctoral, consideramos que el doctorando ha adquirido la experiencia académica, formativa e investigadora que se propone en la Escuela de Doctorado de Lenguas y Culturas y que está en condiciones óptimas para poder defender su trabajo de investigación en acto público y ante un tribunal de expertos.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la Tesis Doctoral.

Córdoba, 9 de febrero de 2020

Firma de las directoras



Fdo.: Giorgia Marangon



Fdo.: Mª del Mar Rivas Carmona

A María Dolores, por ser las plumas de las alas con las que vuelo libre en las corrientes de la aceptación; junto a ti encuentro la fuerza con la que escalar cascadas de adversidades. Y a Giorgia, por aparecer en mi vida cuando no era más que un girasol en la noche y regarme con la esperanza de la llegada certera de un sol naciente en cada nuevo amanecer.

AGRADECIMIENTOS

*Everyone in me is a bird,
I am beating all my wings
(Sexton, 2013: 181)*

Llegar a escribir estas páginas supone haber alcanzado el oasis tras vagar por las dunas del desierto de un proyecto personal que requiere tanta dedicación como este. El cierre de una etapa deja siempre un sabor agridulce en la boca, sobre todo cuando se tiene consciencia del crecimiento en el camino. Sin embargo, el vínculo afectivo y personal que me une a la vida de Anne Sexton y Alda Merini no hubiera sido suficiente para llegar a la meta. Sin la ayuda de las personas que me han dado cobijo cuando se alzaban tormentas de arena que impedían la visión del horizonte, hoy no hubiera llegado hasta aquí.

Este proyecto se ha ido gestando entre mi pueblo natal, Villa del Río (Córdoba), Málaga y Udine. La distancia física no me ha impedido recibir el aliento por parte de mis allegados y las personas que han ido apareciendo durante estos dos años y medio. A todos os doy gracias por tolerar mis ausencias.

En primer lugar, mi más sincero agradecimiento a las profesoras Giorgia Marangon y María del Mar Rivas, directoras de esta Tesis Doctoral, por haber confiado en mí y en mi propuesta cuando era solo un amasijo de incertidumbres enlazadas. Gracias por vuestros consejos, por el apoyo y el sacrificio más allá de los límites de horario, por ser guía sin imponer criterios o límites para permitirme arriesgar y conseguir trasladar mis emociones hasta verme representado en el resultado final.

Me gustaría también agradecer a la profesora María Luisa Rodríguez, porque aquella lejana tarde del 2011 su talento provocó un Big Bang en mi interior que me abrió las puertas al universo de la traducción, a ti debo el respeto a la Traductología y a la docencia universitaria. Al resto de mis profesores de la Universidad de Córdoba, especialmente a María del Mar Ogea, por ayudarme a tomar perspectiva, a Pilar Castillo por enseñarme a ser un poco más pragmático y a Martha Gaustad por ser ejemplo de la profesionalidad al traducir.

A mi querida Laura, por no fallar nunca, apostar por mí y ser cómplice de desventuras, tu amistad deslumbra los vínculos familiares. A la Tribu, porque no existe corazón con memoria suficiente para almacenar tantos minutos de afecto, impulso e inspiración, sois ejemplo de supervivencia y de fuerza. A Jose, por descubrirme el verdadero perdón, por las palabras constantes de cariño, por la admiración recíproca y por saber que lo conseguiría.

A Valentina, es por ti que despertó mi pasión por la lengua italiana, el resultado de tu perseverancia es parte del manejo que hoy tengo de ella. Si no me cabe duda de que la amistad en la distancia es posible, lo debo a tu presencia. Pienso en aquellas tardes de Pascucci en Forlì, cuando con gran paciencia me descubrías una cultura que hoy me ha adoptado y no puedo más que darte las gracias. A Valeria, por ser antídoto contra el miedo a la expresión artística, gracias por animarme a seguir creando; a Alessandra y Jessica, por las visitas que sanan el paso del tiempo.

A Encarni, por escucharme con atención en los cambios de clase en los pasillos del instituto y tenerme siempre un consejo debajo de la manga. Gracias a mi prima Rocío, por haberme regalado en los terribles años de la adolescencia el escudo de la literatura y por su eterna generosidad. A Raquel y Álvaro, por las horas de estudio en grupo, es un honor formar parte del *Dramma Squad*, y a Pedro, por los paseos y la compañía, sin vosotros el pueblo pierde el aroma a hogar. A la seño Asun, mi pequeño tesoro de bondad y alegría, por haber crecido juntos y haber compartido los altibajos hacia la madurez. A Isa y Gloria, siempre indivisibles, por la supervivencia a la precariedad de la época universitaria, sois el acento de Córdoba. A Bea, por el intercambio de consejos en los cafés madrileños. A mis compañeros de Traducción, gracias por haberme regalado los años más felices hasta ahora: Noelia, Elena, Lucía, Asier, Isidoro, Elisa, Fernando y Ana, porque si no lo hubiera compartido con vosotros, nada de esto hubiera tenido sentido.

A Jesús por el arte y a Ana por la correspondencia, conversar con vosotros es nutrir el ingenio. A Juan, porque escuchar tu voz entre grillos al alba de camino al trabajo ha sido mi radio-despertador en el tiempo entre postales.

La vida en Udine plantea retos a la paciencia. Gracias a Serena por sus mensajes de ánimo, por darme el temple con el que seguir adelante y por hacerme más llevadero el cansancio físico. A Michele, por difuminar etiquetas y horizontes, por ser remedio contra la soledad y por ser hogar en este camino de vida que a veces desorienta. A Kabyr y

Gianni, por protegerme con la fiereza de la familia y obligarme a respirar el aire alpino. Y a mi vecina Veronica por teñir de azul el cielo gris con las infusiones al final del día.

A María Luisa Orrù, hay tanto de ti entre estas páginas que he agotado las palabras con las que manifestarte mi gratitud. Sin tu calor en las tediosas tardes en la biblioteca de via Mantica, los mensajes de apoyo, tu preocupación, el café con el que combatir el agotamiento y los aperitivos para despejar la mente, aclarar las ideas y calmar el agobio, quizá Udine hubiera podido conmigo. Mi agradecimiento es también una muestra de la estima que te tengo, porque eres entrega a los demás. De tu espíritu de lucha y fuerza he encontrado la inspiración para concluir este trabajo.

Pero, sobre todo, gracias a mi familia, porque lo bueno que hay en mí es solo un pequeño reflejo de lo que sois vosotros. A mi padre, por haberme enseñado a progresar sin dejar cadáveres en el camino, por haberme inculcado los valores del compromiso, el respeto y la profesionalidad. Mi aspiración es ser solo la mitad que tú, con tu fidelidad e integridad a los principios. A mi madre, por anteponer siempre mi felicidad a la suya y ocultar la fatiga, por no negar nunca la ayuda a quien lo necesite y por haberme dado la lección de vida más importante: la empatía es el único instrumento capaz de llenar los vacíos de la incomprensión. Aquí os agradezco cada uno de los sacrificios que habéis hecho por nosotros, todo de lo que os habéis privado para que pudiéramos tener la posibilidad de formarnos y aspirar a algo más. Y también os pido disculpas por no hacerme presente para calmar vuestra inquietud por saber si todo estaba bien en el extranjero con tal de exprimir esos diez minutos más delante del ordenador. A mi hermana Cristina, porque si he llevado adelante este trabajo, en parte, es para acercarme a ti. A mi melliza María Dolores, contigo desde antes de nacer. Y a Bady, la pirata a cuatro patas a quien la vida no le dejó jugar el tiempo de descuento para ver esta Tesis completa. Allá donde estés, quiero que sepas que el amor traspasa los límites del lenguaje y que en los trece años que hemos habitado las mismas paredes, sin mediar palabra, solo una mirada ha curado más inseguridades de las que me gustaría admitir.

A todos los que de alguna forma han estado presentes, solo espero «che mi perdonino di aver sentito la loro amicizia e la loro felicità così vicine a un lavoro, dove non si trattava che di lontane sofferenze, di archivi un po' polverosi del dolore» (Foucault, 2016: 51). Por vosotras, Anne Sexton y Alda Merini, sin importar el rumbo que tome mi vida, perder el aliento merecerá la pena.

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral aúna un estudio lingüístico, literario y traductológico comparado del género poético en las combinaciones lingüísticas inglés-español e italiano-español, desde un acercamiento pragmático. Los poemas que componen el corpus giran en torno a la experiencia del ingreso psiquiátrico y la sintomatología patológica de la enfermedad mental. El corpus de trabajo integra una selección de poemas extraídos de *To Bedlam and Part Way Back* (1960) de Anne Sexton, representante del género confesional estadounidense, y *La Terra Santa* (1984) de Alda Merini, máximo exponente del panorama poético italiano contemporáneo. A las obras en lengua original sumamos sus respectivas traducciones en *Anne Sexton. Poesía completa* (2012), *La Tierra Santa* (2002) y *Vacío de amor* (2010).

La pertinencia de esta investigación radica en que los estudios precedentes sobre los versos de estas autoras se centran en cuestiones filológicas o psicológicas, sin tener en cuenta las cuestiones traductológicas que de sus obras derivan. En esta investigación pretendemos encontrar puntos en común entre ambas. Además, mediante el análisis y evaluación de las propuestas de traducción, se buscarán las diferencias en la praxis traductora relacionadas con los pares de lenguas que entran en contacto durante este proceso. Asimismo, partiendo de los preceptos pragmático-cognitivos de la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson, se estudiará la interpretación y recepción de la obra traducida, tanto durante el proceso de comprensión del TO como en el de reformulación en la lengua de llegada.

Palabras clave: traducción poética, teoría de la Relevancia, análisis contrastivo, Anne Sexton, Alda Merini

SUMMARY

This Doctoral Dissertation draws on comparative linguistics, literature and translation theory to study the poetic genre in the English-Spanish and Italian-Spanish language combinations from a pragmatic approach. The corpus comprises poems that center on the experience of psychiatric hospitalization and the pathological symptoms of mental illness. Specifically, it includes a selection of poems from *To Bedlam and Part Way Back* (1960) by Anne Sexton, a representative of the American confessional genre; and *La Terra Santa* (1984) by Alda Merini, the greatest exponent of contemporary Italian poetry. In addition to the works of these authors in their original language, their respective translations are also examined, namely *Anne Sexton. Poesía completa* (2012), *La Tierra Santa* (2002) and *Vacío de amor* (2010).

The relevance of this research subject stems from the fact that previous studies on the *oeuvre* of these authors have dealt with philological or psychological aspects, but have not investigated their works from the perspective of translation. In this research, we seek to identify similarities between the two. Furthermore, through the analysis and assessment of the translation proposals, we explore differences in translation practice related to the language pairs that come into contact during this process. Likewise, based on the pragmatic-cognitive precepts of Sperber and Wilson's Relevance Theory, we examine the interpretation and reception of the translated works, both during the process to understand the source text and in the process of reformulation in the target language.

Keywords: poetry translation, Relevance Theory, contrastive analysis, Anne Sexton, Alda Merini

RIASSUNTO

La presente tesi di Dottorato consta di studi linguistici, letterari e traduttologici comparativi del genere poetico nella combinazione inglese-spagnolo ed italiano-spagnolo, mediante un approccio pragmatico. I poemi di cui si compone il corpus vertono sull'esperienza del ricovero psichiatrico e della sintomatologia patologica del disturbo mentale. In esso si include una scelta di poemi tratti da *To Bedlam and Part Way Back* (1960) di Anne Sexton, rappresentativa della poesia confessionale statunitense, e *La Terra Santa* (1984) di Alda Merini, figura di spicco della poesia contemporanea italiana. Alle opere in lingua originale si affiancano le rispettive traduzioni in *Anne Sexton. Poesia completa* (2012), *La Tierra Santa* (2002) e *Vacío de amor* (2010).

L'importanza di questa ricerca si incentra nell'assenza, in studi precedenti, di lavori di carattere traduttologico comparativo. Allo stato attuale dell'arte abbiamo a nostra disposizione solo studi di carattere filologico. Inoltre, attraverso l'analisi e la valutazione delle proposte di traduzione, vengono analizzate le differenze nella prassi traduttiva relative alla coppia di lingue in contatto. Altresì, ricorrendo ai precetti pragmatici-cognitivi della Teoria della Pertinenza di Sperber e Wilson, si studia l'interpretazione e la ricezione dell'opera tradotta, sia durante la fase di comprensione del TP sia della riformulazione nella lingua d'arrivo, con lo scopo di evidenziare i punti in comune delle sue poetesse.

Parole chiave: traduzione poetica, Teoria della Pertinenza, analisi contrastiva, Anne Sexton, Alda Merini

Leyenda de siglas y abreviaturas

TO	Texto origen
TM	Texto meta
L1	Lengua origen
L2	Lengua meta
TR	Teoría de la Relevancia

En esta Tesis Doctoral hacemos uso del masculino genérico para facilitar y agilizar la lectura; sin embargo, cuando hablamos de las figuras del traductor y el lector, incluimos en todo momento a las profesionales de la traducción y a las lectoras.

ÍNDICE

Introducción

Premisa -----	1
Introducción-----	4
Estado de la cuestión-----	9
Estructura del estudio-----	13

Parte I: Contextualización temática

Capítulo 1. La institución psiquiátrica y terapias a lo largo del siglo XX -----	17
1.1. Legislación y contexto administrativo -----	17
1.1.1. Regulación del manicomio en Italia: de 1909 a la <i>legge 180</i> -----	17
1.1.2. El centro psiquiátrico en los Estados Unidos del siglo XX -----	21
1.2. Terapias y curas aplicadas al paciente de salud mental-----	28
1.2.1. Terapias previas a la llegada de los fármacos -----	28
1.2.2. La Psicofarmacología-----	30
1.2.3. La revolución del Psicoanálisis -----	31
1.3. Evolución terminológica y de diagnóstico-----	32
1.3.1. De la manía-melancolía al trastorno bipolar -----	32
1.3.2. De la demencia precoz a la esquizofrenia -----	34
Capítulo 2. Anne Sexton, <i>A Woman of Her Kind</i> -----	37
2.1. Biografía-----	37
2.2. Contexto Histórico -----	46
2.3. Círculo literario -----	51
2.4. Su obra -----	53
2.5. <i>To Bedlam and Part Way Back</i> : la sintomatología hecha poesía -----	57
Capítulo 3. Alda Merini, <i>la poetessa dei Navigli</i> -----	61
3.1. Biografía-----	61
3.2. Contexto histórico -----	70
3.3. Influencias literarias-----	77
3.4. Su obra -----	80
3.5. <i>La Terra Santa</i> : los manuscritos del manicomio -----	83

Parte II: Fundamentos teóricos y metodología

Capítulo 4. Aproximaciones teóricas a la traducción de poesía -----	89
4.1. Consideraciones previas-----	89
4.1.1. ¿Es posible la traducción del texto poético? -----	89
4.1.2. ¿Traductor, poeta o poeta-traductor?-----	92
4.2 Fundamentos teóricos en torno a la traducción de poesía-----	94
4.2.1. Definición de traducción -----	94
4.2.2. El proceso traductor-----	95
4.2.3. Aspectos necesarios para la confrontación original-traducción -----	97
4.2.3.1. Método traductor -----	98
4.2.3.2. Técnica de traducción -----	100
4.2.3.3. Error de traducción-----	102
4.2.3.4. La cercanía/lejanía de la combinación lingüística en traducción-----	105
4.3. Características propias de la poesía y sus peculiaridades traductológicas ----	108
4.3.1. Cuestiones fonostilísticas -----	108
4.3.1.1. La sonoridad del poema -----	109
4.3.1.2. El ritmo -----	110
4.3.1.3. La rima-----	112
4.3.1.4. La métrica -----	113
4.3.2. Cuestiones léxico-semánticas y sintácticas-----	115
4.3.3. Las figuras retóricas en el nuevo paradigma poético -----	117
4.3.3.1. La traducción de la metáfora desde el giro cultural y comunicativo	119
Capítulo 5. La Teoría de la Relevancia y su aplicación a la traducción -----	123
5.1. Teorías comunicativas previas -----	123
5.1.1. La teoría de la Relevancia y el modelo ostensivo-inferencial -----	125
5.2. La traducción desde la teoría de la Relevancia -----	129
Capítulo 6. Metodología-----	135

Parte III: Análisis del corpus

Capítulo 7. Análisis lingüístico y traductológico	141
7.1. <i>To Bedlam and Part Way Back</i> (1960) y <i>Al manicomio o casi de vuelta</i> (2013)	141
7.1.1. “You, Doctor Martin”	142
7.1.2 “Music Swims Back to Me”	154
7.1.3. “Noon Walk on the Asylum Lawn”	165
7.1.4. “Ringing the Bells”	170
7.1.5. “Lullaby”	180
7.1.6. “For John, Who Begs Me not to Enquire Further”	188
7.1.7. Tríptico situacional: “The Double Image”	201
7.2. <i>La Terra Santa</i> (1984) y la doble <i>Tierra Santa</i> (2002 y 2010)	260
7.2.1. El despliegue de los planos del manicomio	260
7.2.2. El confesionario emocional	274
7.2.3. El poder de la terapia	310
7.2.4. Extractos de un cuaderno de viaje	344
Capítulo 8. Resultados	357
8.1. Simbología y rasgos estilísticos comunes entre Anne Sexton y Alda Merini	357
8.2. Resultados traductológicos	359
8.2.1. Resultados del análisis de <i>To Bedlam and Part Way Back</i>	360
8.2.2. Resultados del análisis de <i>La Terra Santa</i>	363
8.3. Propuesta de traducción	366

Conclusiones

Conclusiones y futuras líneas de investigación	391
Mención internacional	397
Referencias bibliográficas	423

INTRODUCCIÓN

PREMISA

Entre un poema y su traducción habrá siempre fisuras, incluso fosos. Entre un poema y la vida, habrá siempre abismos. (Yebra, 1994: 20)

Cuando Virginia Woolf reclamaba en 1929 «una habitación propia» para que las mujeres pudieran escribir y dar rienda suelta a su creatividad, tomar a golpe de pluma el lugar que la Historia les había arrebatado tintando folios con su valía, nunca llegó a imaginar que la habitación que inspiró los versos de dos grandes poetas que nacieron bajo la estela de su ensayo, Anne Sexton y Alda Merini, sería una celda acolchada dentro de un manicomio, pese a que compartió con ellas el declive emocional y la inestabilidad anímica.

La mujer, que por concepto histórico-cultural estaba anulada socialmente y apartada de la esfera intelectual para dedicarse a las labores domésticas y los cuidados familiares, corría más suerte que el enfermo mental. Poseído por el demonio o recibidor de un castigo divino, el alienado vagaba por las calles de la ciudad, desprovisto de cualquier rasgo humano y la consiguiente pérdida de afectividad ante los ojos ajenos. Con las conquistas de la Psiquiatría y la Psicología, se consiguió desarraigar el origen religioso de la patología mental y se emprendieron nuevas sendas que tomaron forma de tratamientos, diagnóstico y estudio con fundamentos biológicos.

Sin embargo, la sociedad continuó etiquetando, marginando y ocultando la cara más oscura de la psique humana. Una sociedad que, haciéndonos eco de las palabras de Foucault (1991), proyecta en el enfermo mental la controversia constante sobre la que se cimienta todo su mecanismo de poder. Esta proyección se manifiesta en forma de rechazo porque el individuo teme reconocerse en ellos. Es decir, es la propia sociedad, y por tanto la cultura, la génesis de esta historia, ya que, como afirma este ilustre filósofo y psicólogo, «no solo la conciencia de la enfermedad no es exclusiva del rol social, sino que la requiere. El grupo que denuncia y reconoce a la enfermedad como tal, le confiere un estatus» (1991: 86-87). Y así fue como, por mucho tiempo, reunidos bajo un mismo techo y custodiados por unos ángeles de batas blancas que les devolvieron su condición humana para desterrarlos, amurallarlos y someterlos a praxis inhumanas, muchos de ellos cayeron en el olvido.

Será de la fusión de dicha doble discriminación en la figura de la fémina-alienada, esa que sufrieron dos mujeres cuyas vidas se sucedieron del alba al ocaso del siglo XX, cuando tanto Italia como Estados Unidos vivieron una evolución e involución alterna a todos los niveles: político, económico, social y ético-moral, de donde nacerán dos carreras poéticas prolíferas. Ahí, contenidas por la institución psiquiátrica en plena efervescencia literaria, Anne Sexton y Alda Merini encontraron las musas para crear, aprovechando el cóctel molotov de la sintomatología del trastorno bipolar y esquizofrenia que sufrían, trayendo de las profundidades del ánimo humano y el deseo de morir la belleza que en su interior alberga.

Compartiendo esta experiencia, en una situación análoga, se encuentra la traducción dentro de la crítica y estudio histórico de la Literatura. Relegada a una posición subordinada, trabajo de aquellos que no tenían el ingenio suficiente para escribir obras de su propia autoría, objeto de manipulación y censura, a la traducción se le ha arrebatado el lugar que le corresponde por derecho. Al público general parece pasarle inadvertido el poder que ejerce el traductor a la hora de desterrar o ensalzar una obra en la cultura para la que trasvasa el original. (Eguiluz, 1994: 183-189)

De igual modo, si la lengua estructura la concepción del mundo, entrenarla debe ser la labor primordial de los miembros de una sociedad. Se pone sobre la mesa, una vez más, la función de los traductores, porque el único camino posible para alcanzar ese objetivo es el de la lectura, la recepción de la realidad desde un punto de vista externo al propio, que se consigue solo mediante la traducción de obras literarias en lenguas extranjeras:

Y esto es muy importante porque la incorporación a la literatura de un país de las obras escritas originalmente en otros idiomas redundará en un enorme enriquecimiento de la lengua de ese país. Al hablar —al hacer escribir— en un idioma determinado a cientos y miles de personas que nunca hubieran podido hacerlo, con mentalidades muy distintas y pertenecientes a mundos y culturas muy diversos, la lengua tiene que realizar ejercicios casi acrobáticos, con los que se flexibiliza, desarrolla y fortalece. (Sáenz, 2013: 15-16)

Si la traducción ha estado siempre, al igual que el enfermo mental, perseguida por el fantasma de la desconfianza, ese fantasma pasa a ser de carne y hueso cuando estrechamos el círculo y nos referimos a la traducción del texto poético. Cuestionada desde su posibilidad de traducción hasta la persona que debe asumir tal encargo, la traducción de poesía ha contado con numerosos enemigos que se han manifestado, como veremos a lo largo de este estudio, en contra de ella. El mismo Jakobson (1974) aseguraba

que la poesía es por definición intraducible, lo que Octavio Paz o Goethe desechaban por su visión universal de la Literatura. Sin embargo, poco ha parecido importar el rechazo o negación del trasvase interlingüístico de la poesía, pues ¿no es acaso cierto que no se haya dejado nunca de traducir poesía? Es este hecho el que ha servido de punto de partida de nuestra investigación. Tomando como premisa su posible traducción, dejando atrás tal arduo debate arrastrado desde los albores de la reflexión literaria, se pretende analizar las distintas técnicas y estrategias a las que los traductores de estas poetas recurrieron. Buscamos adentrarnos en la traducción, entendida esta como proceso y producto, para ver las diferencias de la praxis traductora cuando se trabajan con las combinaciones lingüísticas inglés-español e italiano-español.

Sin las voces de las mujeres escritoras y sin la traducción, la Literatura hubiera sentido la falta de nutrientes para su evolución, difusión y retroalimentación. Es imprescindible darle la visibilidad que ambas merecen, tender la mano amiga que el alienado ha necesitado en el transcurso de los siglos y ampliar horizontes. Y es que, como Goethe afirmaba, la traducción es la mejor herramienta para la resolución de conflictos internacionales y la mejor arma de paz que existe.

INTRODUCCIÓN

El ejercicio de la traducción, desde su etapa natal, se ha visto perseguido por la sombra de la desconfianza. Una desconfianza que ha desencadenado a lo largo de los siglos una proyección de imágenes negativas que han damnificado de forma significativa la labor del traductor, llegando a eclipsar su aportación social y función literaria con el astro de la invisibilidad. El mismo concepto de fidelidad, tan recurrente en el debate traductológico, pone en entredicho la profesionalidad y la praxis de aquellos que se embarcan en la tarea de trasladar un texto de una lengua-cultura a otra.

Si apuntamos a la traducción literaria, esta ha sido foco continuo de análisis y teorización. De todos los géneros literarios, el texto poético ha sido el único sentenciado a la duda eterna sobre la posibilidad de su trasvase interlingüístico. Es así que las nubes grises de la incertidumbre se condensaron en un diluvio de volúmenes que se postulan en contra de su traducción. Incluso desde antes de que se tomara consciencia de la reflexión científica del oficio traductor, muchos escritores dejaron escrito sus opiniones bastantes pesimistas, a las que se le sumaron, arrastrados quizá por su influencia, los estudiosos que vieron los albores de la Traductología como ciencia independiente. Las palabras de Luigi Pirandello¹ en su ensayo *Ilustradores, actores, traductores* sirven para ejemplificar esta afirmación:

Es igual que trasplantar un árbol nacido en otro suelo, florecido bajo otro clima, a un suelo que no es el suyo: bajo el nuevo clima perderá su verde y sus flores; por el verde, por las hojas, entendemos las palabras nativas, y por las flores, aquellas gracias particulares de la lengua, aquella armonía esencial suya inimitable. Las palabras de una lengua tienen para el pueblo que la habla un valor que excede su sentido, por así decir, material, y que les dan muchas cosas que se escapan al examen más minucioso, ya que, realmente, son, como el alma, impalpables: cada lengua inspira un sentimiento particular de sí misma y hasta tiene valor la forma gráfica de las palabras [...] Por tanto, sí, habremos trasplantado el árbol, pero obligándole a vestirse con otras hojas, a florecer, a florecer con otras flores; hojas y flores que brillarán y susurrarán de otra manera porque estarán movidas por otra brisa ideal. Y el árbol, en el mejor de los casos, ya no será aquél; en el peor, es decir, cuanto más nos esforcemos por conservarlo en su primer esplendor, más nos parecerá miserable y débil. (1956: 1117)

¹ Luigi Pirandello (Agrigento, 1897-1936) fue un dramaturgo, poeta y novelista siciliano, premio Nobel de Literatura en 1934, precursor del teatro en dialecto. De entre sus obras destacan *Il fu Mattia Pascal* (1904) *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920) y *Uno, nessuno y centomila* (1926).

No cabe la menor duda de que esta opinión se fundamenta en aspectos puramente formales ligados a la obra poética: los esquemas métricos, los patrones rítmicos y la rima nos encarcelan a la hora de tomar decisiones sobre la elección del léxico y estructuras lingüísticas. Sin embargo, parece que en algún momento olvidamos que la poesía es, al igual que cualquier otro texto, un acto comunicativo completo en el que intervienen otros factores extralingüísticos de vital importancia.

Es cierto que la poesía clásica subordinaba el contenido a la forma, por la relevancia que otorgaban muchos autores al genio de las estructuras canonizadas; sin embargo, la poesía ha ido evolucionando y, en las últimas décadas, los poetas contemporáneos han ido ampliando esos límites formales haciendo del contenido su aliado. En otras palabras, la poesía actual se centra prácticamente en la creación de imágenes y la sucesión de metáforas que, además, son la base del ritmo. El contenido se ha equiparado, si no fusionado, a la macroestructura textual. El verso y acentuación silábica libre se han asentado en los últimos movimientos literarios.

La importancia de la simbología y, de igual modo, la semiótica, parece no ser atendida, generalmente, por los traductólogos. Como consecuencia, la Traductología parece haberse quedado un paso atrás en cuestiones poéticas respecto a otras especialidades que terminaron de despuntar a finales de los noventa y primera década del 2000, como es el caso de la traducción audiovisual. La prosa sobre la traducción del texto poético comienza a tambalearse por la necesidad de un acercamiento al giro cultural de los estudios de Traducción.

Como decimos, el poema es una unidad comunicativa completa, cuya génesis no es otra que la pragmática de la cultura en la que es concebido, ya sea como consecuencia o reacción a la realidad que lo rodea. Es necesario abordar tanto en el marco teórico como profesional esta problemática desde una perspectiva que encuadre todas las piezas que componen un poema. El enfoque del que hablamos no puede ser otro que el comunicativo, del que empiezan a emanar algunos trabajos como los de Tania Jesús Ramírez García y que marcan el punto de partida de nuestro estudio. En su libro *Traducción de la metáfora poética desde un punto de enfoque comunicativo: metáfora lorquiana* (2009), ya delimita el carril por el que circulará el traductor durante la traducción entendida como proceso:

[El traductor] afronta las tareas de desobjetivizar primero el TO y, luego, de objetivizar el TM. Así que, la actividad del traductor está siempre delimitada, por una parte, por el programa conceptual del autor del TO, y por otra, por el polisistema cultural meta. Este panorama es más complejo aún cuando el traductor se enfrenta a

un texto poético, que siempre será idiolectal y, en la mayoría de los casos, metafórico. (13)

Este acercamiento comunicativo, debido a su vínculo estrecho con la cultura, plantea otras cuestiones de especial interés. De la representación y clasificación iconográfica de cada cultura nacen dificultades y escollos exclusivos de cada combinación lingüística. Los pares de lenguas que entren en juego verán delimitadas sus opciones y estrategias de forma dispar, haciéndose imposible una generalización metodológica.

Será el vacío sobre este binomio, el estudio de la traducción poética desde un enfoque comunicativo y la diferenciación estratégica, así como limitación propia cuando trabajamos con pares de lenguas afines (italiano-español) o distantes (inglés-español), que trataremos de llenar con nuestro estudio, siendo nuestra intención principal arrojar luz para aclarar posibles incógnitas que irán surgiendo a lo largo de la investigación.

OBJETIVOS

En esta Tesis Doctoral, partimos de una fundamentación teórica que trate las cuestiones de traducción del texto poético con el fin de armarlos con las herramientas imprescindibles con las que abordar el corpus seleccionado y tratar de alcanzar los siguientes objetivos generales:

- Realizar un estudio traductológico-comparado en traducción literaria (textos poéticos), con las combinaciones lingüísticas inglés-español e italiano-español.
- Aplicar la Teoría de la Relevancia como instrumento de análisis del texto original y comparación con su traducción para comprobar la posible utilidad del acercamiento pragmático de los textos y su repercusión en el trasvase interlingüístico.
- Completar un estudio filológico sobre la vida y obra de las autoras mediante el barrido de fuentes bibliográficas disponibles y recuperar su contexto histórico, literario y cognitivo para profundizar en la comprensión de sus poemas.

Debido al carácter genérico de los objetivos que proponemos alcanzar con esta investigación, será necesario trascurrir por otros más específicos para extraer información fiable y fundamentada que nos conduzcan, escalón a escalón, hasta ellos. Con tal propósito, a lo largo de este estudio pretendemos:

- Analizar los errores de traducción encontrados en la selección de poemas que componen el corpus de este estudio y clasificarlos para arrojar datos indicativos sobre los planos donde la traducción se muestra más débil, así como los errores más frecuentes en cada traductor y las consecuencias en la recepción de la obra en el mercado español.
- Recurrir al método contrastivo para comprobar las divergencias del trabajo traductor entre lenguas afines o no, limitar las dificultades de traducción intrínseca a las combinaciones lingüísticas con las que trabajamos y ver la influencia de la cercanía o distancia de las lenguas en los resultados finales

del proceso traslativo.

- Proponer una retraducción de la selección de poemas que intente resolver las imprecisiones encontradas a lo largo del análisis.
- Revisar las aportaciones de los estudios de la traducción en cuestiones del traslado interlingüístico del género poético para trazar la dirección general hacia la que la Traductología se ha dirigido hasta nuestros días y comprobar si la aproximación teórica de la praxis traductora se ha ido adaptando a las corrientes literarias contemporáneas.
- Romper el cisma traductor-filólogo y resaltar la importancia de la colaboración entre ambos profesionales de la lengua para la mejora de la calidad de la traducción literaria, entendida esta como producto editorial.

Al final de este trabajo, buscaremos concretar los resultados que emerjan de los objetivos específicos y lanzar conclusiones que den respuesta a los objetivos generales y principales que acabamos de desglosar e intentar aportar un nuevo color al prisma del estudio teórico de la traducción poética.

Resulta realmente inabarcable en un estudio como el que planteamos nombrar y recoger todos los trabajos que versan sobre las obras de Anne Sexton y Alda Merini. El reconocimiento internacional de sus creaciones ha despertado la curiosidad y el interés de cuantiosos trabajos, que pretendemos agrupar por temáticas y así representar, en la medida de lo posible, el panorama actual en el que se encuadra esta investigación. Por lo anómalo de sus vidas, dichas publicaciones no se reducen a estudios literarios, sino que competen otras ciencias sociales como la Psicología y las ciencias de la salud.

El caso clínico de Anne Sexton levantó una serie de reflexiones teóricas y prácticas en cuestiones terapéuticas. Tras su suicidio, su obra ha sido analizada por psicólogos y psiquiatras que han intentado acercarse a las señales de los síntomas de su enfermedad a lo largo de sus versos, al igual que a las cuestiones de privacidad del paciente. Sobre ello, ha escrito largo y tendido la Dra. Skorczewski, quien publicó *What prison is this?: Literary Critics Cover Incest in Anne Sexton's 'Brian Rose'* (1996); *“You, I, we created the poet’: Anne Sexton’s recorded therapy, November 1963”* (2010) y cuya obra principal al respecto es *An Accident of Hope* (2012), basada en las cintas de terapia entre Anne Sexton y el Dr. Orne donde cuestionan los temas que atormentaban la estabilidad emocional de la paciente. Jones (2010), en su tesis doctoral *Resistance, Rejection, Reparation: Anne Sexton and the Poetry of Therapy*, se ocupa de la poesía como hilo conductor en la terapia que seguía para paliar los síntomas del trastorno bipolar que padecía. Siguiendo el mismo hilo y uniendo este con el movimiento confesional del que Sexton era pionera, Schesser (2011) consigue enlazar perfectamente todos estos elementos en su trabajo *“The Black Sheep I Am. Anne Sexton, Madness and the Performance of Confession”*.

Al movimiento confesional que enmarcaba la irrupción en el panorama literario estadounidense de la bostoniana también han destinado varios investigadores sus esfuerzos. Es común encontrar trabajos que engloben la trayectoria de Sexton junto a la de Sylvia Plath y Robert Lowell, por la importancia del “yo” poético en sus versos, como

en Burton (2013) “An Introduction to “the Boston Trio”: Sylvia Plath with Robert Lowell and Anne Sexton”. Una visión del poeta, de la poesía y de la metapoesía que ha originado trabajos más breves como los de Wedding (2000) “Cognitive Distortion in the Poetry of Anne Sexton”, Gill (2004) “Textual Confessions: Narcissim in Anne Sexton’s Early Poetry”; O’Neil (1996) “Self and Selfhood in the Poetry of Anne Sexton”; todos ellos centrados en la proyección de la poeta de sí misma a través de su alter ego metafórico, estableciendo puntos de acercamiento a la realidad y puntos de distorsión por licencia poética o a consecuencia de sus problemas de memoria. Sin embargo, de los estudios monográficos relacionados con el análisis filológico y literario destacamos, por ser volúmenes dedicados por completo a la poesía de la estadounidense, Marras (1984) *Anne Sexton. Her confessional Self*; Colburn (1985) *No evil star: selected essays, interviews and Prose. Anne Sexton*; y Wagner-Martin (1989) *Critical Essays on Anne Sexton*.

Un dato curioso, además de destacable, es la importancia que se le ha otorgado a la figura de Anne Sexton como imagen rompedora de los cánones sociales imperantes sobre la mujer. Considerada un icono por la ruptura de la concepción clásica de los roles de género, víctima y a la vez verdugo del rol de la mujer en la sociedad estadounidense del siglo pasado, se ha abordado su obra desde los estudios de género y feministas, mientras ella misma no se consideraba como tal. En cambio, gracias a su obra consiguió romper patrones patriarcales al conseguir hablar a un público amplio de temas considerados tabú como la pasión femenina o el funcionamiento del cuerpo de la mujer lejos de los estereotipos de perfección, como así tratan los estudios doctorales de Pérez (1993) “*Tell Me my Name*”: *language and gender in the poetry of Sylvia Plath, Adrienne Rich and Anne Sexton*; junto a los siguientes artículos y capítulos de monografías: Michailidou (2004) “Edna St. Vincent Millay and Anne Sexton: The Disruption of Domestic Bliss”; Siles (2005) “Anne Sexton o la dificultad de ser mujer en un momento como este”; Pollard (2006) “Her Kind: Anne Sexton, the Cold War and the Idea of a Housewife”; Arce (2010) “La bruja poseída: transgresión y reivindicación de la voz femenina en la poesía de Anne Sexton”.

Por otro lado, en toda su obra, Alda Merini no cesa en su intento por hacer ver al mundo las vejaciones sufridas entre los muros del manicomio. La enfermedad mental, la locura y el electroshock renacen una y otra vez entre sus versos. Una dirección que han seguido los estudios de Giuseppe di Bennardo (2009), *Poesia e follia: Alda Merini, la follia della poesia*; a los que suman los de Redaelli (2012), “Tre punti di vista sulla follia:

Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samoná”. Ancora (2014) también le dedica un capítulo a la vida y obra de la poeta en su monografía *Io sono pazza: voci dal mondo poetico di Rina Durante, Alda Merini, Amelia Roselli*. Este argumento ha sido tratado por igual en los estudios doctorales de Daniela Orlandi (2004), quien en su tesis *La donna e la condizione maniacale-voci al femminile*, desarrolla en uno de los capítulos los abusos por parte del sistema psiquiátrico recogido en la obra de la milanesa.

Pasando a los estudios filológicos y literarios, despunta *Le stagioni dell'epifania poetica di Alda Merini. Invito alla lettura*, de Giuseppe de Marco (1995). Del mismo modo, recuperamos las investigaciones de la propia traductora al español, la profesora Mercedes Arriaga, por la ayuda que nos brindan a la hora de comprender su análisis de la obra y, por ende, a acercarnos a las justificaciones de sus elecciones traductoras: “Alda Merini, versi perversi” (2001); “La lujuria es un monumento secreto: cuerpos y eros en Alda Merini” (2004) y “Alda Merini. Raccontarsi contro cultura e contro natura” (2006). En la misma línea, sobre los rasgos operísticos de la poesía meriniana, Biagiani defendió su tesis doctoral sobre *L'opera poetica di Alda Merini tra il 1953 e il 1984* de la que después publicaría en 2001 “Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini”.

En último lugar, dentro de la investigación científica también ha habido cabida para el acercamiento a la personalidad tan marcada de la poeta. Su modo de vestir en televisión, su forma de comprender el amor, la sexualidad o el dolor de la soledad del alma le otorgaban un sello reconocible a un golpe de vista. Una personalidad que tenía un efecto de atracción o repulsión y que recogen los estudios de Cerrato (2010), “Alda Merini e il mito della grande madre: l'identita ribelle”; Nove (2009) “Alda Merini, poetessa punk”; Camps (2015) “La reivindicación de la diversidad en Alda Merini: para una lectura de *L'altra verità*”; Vesco (2010), “Alda Merini: arte e malattia” y Boubara (2015) “Il paradiso non mi piace perché verosilmente non ha ossessioni: cercando il mito personale di Alda Merini”.

Este espectro de investigaciones previas, que nos diseña el panorama de las aproximaciones teóricas y científicas a la poesía escrita por ambas poetisas, nos dibuja el horizonte que se ha alcanzado hasta ahora con ellas. Estudios filológicos-literarios sobre elementos integrantes de su imaginario poético, estudios de género y psicología acaparan la total amplitud de las publicaciones. Hemos comprobado que no se ha abordado la

problemática de las traducciones de sus obras y que, de igual modo, tampoco existen estudios comparativos entre ambas. Es ahí donde pretende integrarse este estudio de carácter pionero al suponer un acercamiento de las personalidades de ambas identidades por el vínculo temático que las une, por el análisis del modo en que estas han sido traducidas al español con el fin de establecer diferencias y convergencias entre las autoras y sus traductores, por buscar la comprensión de los TO en las obras que acabamos de citar y resaltar aciertos y errores de traducción que condicionen la concepción y recepción de sus poemarios para el lector español.

ESTRUCTURA DEL ESTUDIO

El presente estudio se encuentra dividido en tres partes bien definidas, precedidas por una introducción que justifica la elección temática y traza la hoja de ruta. En ella, partimos con una reflexión comparativa entre la traducción del texto poético y el rol del enfermo mental para marcar unos objetivos concisos que cumplir a lo largo de la investigación. Con ella, buscamos llenar el nicho investigador encontrado en la revisión bibliográfica que nos ha permitido esbozar el estado de la cuestión. A partir de ahí, este estudio se trifurca en:

Parte I. Contextualización temática. En el primer capítulo nos aproximamos a las instituciones psiquiátricas de los EEUU y la Italia del siglo pasado a través de los cambios en su legislación, la evolución de las terapias con las que se buscaba sanar a los pacientes de salud mental, desde las medidas de contención físicas hasta las aportaciones del psicoanálisis. Le sigue un estudio diacrónico en terminología y diagnóstico del trastorno bipolar y la esquizofrenia. El segundo capítulo pone el punto de mira sobre Anne Sexton y recuperamos sus datos biográficos, recreamos su contexto histórico y literario, resumimos su obra y nos centramos en *To Bedlam and Part Way Back (1960)* como obra elegida para el estudio. El tercer capítulo, en cambio, se centra en la vida, obra, contexto histórico y círculo literario de Alda Merini, antes de pasar a ofrecer datos sobre la edición, temática y características de *La Terra Santa (1984)*. Con esta sección pretendemos adentrarnos no solo en el contexto histórico-literario de las poetisas, sino también su contexto cognitivo para lograr una interpretación más asentada de sus obras.

Parte II: Fundamentos teóricos y metodología. En el capítulo cuatro recurrimos al eterno debate sobre la posibilidad o no de la traducción de poesía y la persona a quien confiarle esta labor. Después pasamos a consultar las fuentes bibliográficas en cuestiones de traductología. Hablamos de las distintas problemáticas intrínsecas a la labor traductora y al texto poético como son las cuestiones fonestilísticas (ritmo, rima o métrica) o las figuras retóricas. También nos centramos en los estudios precedentes sobre el proceso de traducción, los conceptos de estrategia, técnica y error porque son la base de cualquier

estudio comparativo entre un texto y su versión en otra lengua. En el capítulo cinco revisamos las aportaciones a los estudios de Pragmática de Sperber y Wilson y su Teoría de la Relevancia, así como su aplicación a la traducción. Finalizado el marco teórico, en el capítulo de Metodología exponemos las fases, las motivaciones y las herramientas de análisis de este estudio antes de pasar al análisis del corpus.

Parte III. Análisis. En esta sección, analizamos el corpus compuesto por una selección de poemas en dos niveles: un análisis pragmático y filológico del texto original (TO de ahora en adelante) con el que desmenuzamos el contenido y los recursos estilísticos antes de pasar a un análisis traductológico con el que nos sumergimos en los errores y aciertos en los textos meta. Los resultados de este análisis nos permitirán dilucidar puntos en común y patrones de escritura entre ambas autoras, ofrecer resultados en cuestiones de recepción de las obras en el público meta y extraer patrones de conducta de la labor traductora de José Luis Reina Palazón, Jeannette Clariond, Mercedes Arriaga y Jenaro Talens. Por último, se propondrá una nueva traducción en la que se aplicarán los estudios en cuestiones de relevancia y que tratará de subsanar los errores de traducción encontrados a lo largo del análisis.

En Conclusiones daremos respuesta a los objetivos marcados para este estudio y propondremos futuras líneas de investigación relacionadas con la temática central de esta Tesis Doctoral. Por último, ofrecemos las Referencias Bibliográficas y los Anexos.

PARTE I:
CONTEXTUALIZACIÓN
TEMÁTICA

CAPÍTULO 1

LA INSTITUCIÓN PSIQUIÁTRICA Y TERAPIAS A LO LARGO DEL SIGLO XX

A la hora de comprender el marco sanitario en el que fueron tratadas Anne Sexton y Alda Merini, es necesario desarrollar un cronograma evolutivo en cuestiones legislativas, burocráticas y administrativas concernientes a los cuidados institucionales de los enfermos de salud mental. En las próximas páginas también nos detendremos a observar los cambios que se sucedieron desde los años cuarenta hasta nuestros días en las curas y diagnósticos del trastorno bipolar y la esquizofrenia con el fin de obtener un retrato completo de la visión del alienado en la sociedad del siglo pasado.

1.1. LEGISLACIÓN Y CONTEXTO ADMINISTRATIVO

1.1.1. REGULACIÓN DEL MANICOMIO EN ITALIA: DE 1909 A LA *LEGGE 180*

Durante todo el siglo XX se sucedieron en Italia una serie de cambios legislativos en la regulación de los centros de internamiento de los enfermos mentales que dieron un giro de 360° respecto a la situación arrastrada desde finales del XIX. El **Regio Decreto del 16 de agosto de 1909 n.615**, publicado en la *Gazzetta Ufficiale del 16 de septiembre de 1909 n. 215*, daba carta blanca respecto a la gestión de los manicomios. En él se recoge que:

- Podía denominarse manicomio a cualquier institución pública o privada cuya función fuese el ingreso de enfermos mentales siempre y cuando no estuviera gestionada (en el segundo caso) por familiares del afectado.
- Había que garantizar unas condiciones de higiene mínimas: estancias especiales para enfermos contagiosos, peligrosos y aquellos bajo observación judicial.
- Al interno se le garantizaba la posibilidad de desempeñar un trabajo, por lo general, agrícola.

- En lo referente a la contratación del personal, correspondía al ayuntamiento en el que se encontrase el manicomio y el requisito principal era ser ciudadano italiano. Los vigilantes solo tenían que ser mayores de edad, saber leer y escribir, tener cultura general y manifestar buena disposición. Los médicos tenían que ser titulados universitarios y enfrentarse a una comisión, tras cuatro años de experiencia podían ascender a directores del centro.
- Los ingresos involuntarios se hacían mediante un certificado médico que avalase el peligro para la salud del paciente con el que se comunicaba a las autoridades la solicitud de ingreso. Una vez aceptadas, el enfermo pasaba a observación médica durante un periodo de no más de 15 días y el tribunal médico correspondiente se encarga del ingreso en el manicomio.
- Durante la estancia en el manicomio, el paciente perdía cualquier autoridad sobre sus bienes y posesiones. Se le nombraba un tutor judicial dentro de la familia y, si nadie se ofrecía, nombraban una persona ajena por proceso burocrático.
- Las altas definitivas por parte del director del centro debían ser aprobadas por el presidente del tribunal médico pertinente. Una vez dado el visto bueno, este se ponía en contacto con la familia y se negociaba la recogida del paciente. En caso de altas con continuación del tratamiento en casa, si ningún miembro familiar asumía la responsabilidad, se nombraba un cuidador que recibía una recompensa económica.
- Los gastos que del ingreso se derivasen corrían de cuenta del enfermo, salvo que se diera la condición de imposibilidad económica, entonces iban a cargo de entes públicos. Todas las diputaciones tenían la obligación de mantener y proveer cuidados sanitarios a quienes no pudiesen costeárselos, así como acoger enfermos de otras diputaciones y sus traslados siempre y cuando no supusiese un peligro para su salud.

Como se observa, las funciones de los enfermeros, más que asistir y procurar la mejora de los enfermos, eran las de vigilar y contener. Además, pese a lo recogido en la ley, muchos eran los pacientes sometidos a métodos coactivos que no salían a la luz. En este contexto, una vez finalizado el tratamiento, el paciente no se encontraba preparado para enfrentarse a la realidad social a la que tenía que volver y que no esperaba recibirlo

con los brazos abiertos. Junto al aislamiento y pérdida del yo social del enfermo, entran en el juego los estigmas y prejuicios sobre los enfermos mentales.

Conscientes de ello y de forma contemporánea, nació en Francia, Alemania e Inglaterra una corriente alienista —fundada por Philippe Pinel²— que empezaba a teorizar y practicar una “humanización” de las instituciones psiquiátricas.

Antes, con personas aniquiladas por la institución manicomial durante tantos años, se precisaba reconstruir contactos humanos, estimulando confianza comunicativa, y sobre todo reconstruyendo su identidad. Ahora pacientes alienados por mecanismos sociales y familiares precisan de la misma atención personas, pero también de atención a su contexto, interactuando y englobando las diferentes instituciones. (Evaristo: 2011: 346)

Bebiendo de estas fuentes, Franco Basaglia, psiquiatra veneciano al frente del hospital psiquiátrico de Gorizia desde 1961 hasta su traslado al de Trieste, donde fue director de 1971-79, es considerado el precursor de la reforma de Trieste y la desinstitucionalización de los manicomios en Italia. Sus intentos de humanización se vieron reflejados en la *legge del 18 de marzo 1968 n. 431*. En ella se establecía que los manicomios tenían que disponer de dos a cinco departamentos con 125 camas en cada uno, que el personal trabajador se incorporase por medio de una oposición pública y que mínimo tenía que haber un director psiquiatra, un higienista, un psicólogo, un asistente por departamento, un enfermero cada tres camas y un asistente de enfermería cada 100. Por otro lado, los ingresos voluntarios los podía firmar un médico de guardia y los ingresos forzados se hacían mediante comunicación interna (nunca podía hacerse público) entre fuerzas de seguridad y los medios institucionales. Fueron muchos los contrarios a los alienistas y los resultados de Basaglia, debido a la serie de asesinatos a manos de pacientes dados de alta. Sin embargo, un grupo de radicales se manifestaba a favor de un referéndum por la abolición de la ley de 1904. El propio Basaglia se mostró contrario al mismo, argumentando la inmadurez social del país frente a un cambio de esa índole. El mismo rechazo comunicó el Parlamento, pero tras el secuestro de Moro y el nacimiento de «*Emergenza Nazionale — compromesso storico*», se crearon los espacios políticos

² Philippe Pinel (1745-1826) fue un psiquiatra francés, considerado el precursor de la humanización de los centros de salud mental y el trato a los pacientes. Con este fin, estudió un tratamiento moral de las enfermedades, realizó clasificaciones, suprimió aquellos tratamientos que ofrecían pocos resultados y causaban el empeoramiento de la situación del enfermo y, sobre todo, modificó la legislación francesa en temas psiquiátricos. Estas modificaciones sentaron las bases para los avances en toda Europa. Para profundizar en el tema, véase: Philippe Pinel (1998). *Tratado médico-filosófico de la enajenación mental o manía*. Madrid: Nieva.

necesarios para la aprobación de la ley 180 y la reforma sanitaria. (Toresini, 2008: 151-152)

El culmen legislativo llegó diez años más tarde, con la **legge del 13 de mayo de 1978 n. 180**, conocida comúnmente como «ley Basaglia» en honor a la influencia de la filosofía del psiquiatra. Tras su publicación en la *Gazzetta Ufficiale del 16 de mayo de 1978 n. 133*, en la que abolieron lo recogido en la ley de 1909 sobre la contratación de personal, creación de manicomios y gestión, la situación quedó de la siguiente manera:

- Los ingresos involuntarios y de urgencia debían comunicarse en un plazo máximo de 48 horas a la institución pertinente y que, de tratarse de un ciudadano extranjero, se comunicase desde el *Ministero dell'Interno* al consulado pertinente. Así mismo, si un tratamiento se prolongaba un tiempo superior a los siete días, debía ser comunicado mediante informe al tutor judicial del paciente la duración estimada del mismo.
- Cualquier paciente o persona a cargo de él podía irrumpir o modificar el tratamiento.
- Los servicios de salud mental no podían disponer de más de 15 camas con el fin de garantizar el buen trato y tutela de los ingresados.
- Que la gestión de los servicios psiquiátricos y de higiene mental pasase de los ayuntamientos a las regiones.
- La abolición paulatina de los manicomios existentes y la prohibición de apertura y construcción de nuevos desde la entrada en vigor de la ley.

La ley Basaglia consiguió el mayor logro en psiquiatría: la transición del manicomio a los hospitales civiles. Con el cierre progresivo de los manicomios, todos los hospitales tenían que ofrecer servicios psiquiátricos. Italia se convirtió en el primer país europeo libre de manicomios. Para evitar altercados y contentar al personal sanitario contratado en los centros ya existentes, que veían sus puestos peligrar, se regularon los sueldos y se equipararon los presupuestos. Los enfermeros se comprometían, a su vez, a una actualización formativa que les permitiera cumplir las funciones que ahora se les pedía: cuidar de la higiene, la medicación y guiar al paciente en el camino de la comprensión de sus sentimientos.

No podemos obviar otro hecho que contribuyó a todos estos cambios de perspectiva: la llegada de la psicofarmacología permitió atenuar los síntomas y ahondar más en la psicología de los pacientes, establecer vínculos y eliminar los tratamientos coactivos como las camisas de fuerza.

La ley Basaglia fue sustituida en el mismo año por la ley del 23 de diciembre en la que se institucionalizó el servicio sanitario nacional y se asentaron las reformas de la década anterior en temas de salud mental. La derogación de la ley 180 por esta no supuso apenas cambios en la gestión y trato psiquiátricos.

La llegada del siglo XXI trajo consigo el **Plan Nacional actual POSM** (*Piano Obiettivo Salute Mentale*) 2º de 1998-2000, que regula la administración de los Departamentos de Salud Mental como una red única, define los estándares de servicios cada 1000 habitantes, capacita profesionales y organiza sistemas de evaluación de servicios, éxitos y satisfacciones de los ciudadanos (Evaristo, 2011: 347). Lo que se traduce en una mayor transparencia de lo que sucede dentro de los muros del hospital y el cuidado de los enfermos, así como en una mejora continua de los servicios sanitarios.

1.1.2. EL CENTRO PSIQUIÁTRICO EN LOS ESTADOS UNIDOS DEL SIGLO XX

Comprender el funcionamiento de la evolución legislativa en cuestiones de psiquiatría y salud mental dentro de las fronteras estadounidenses del siglo pasado es complejo por la organización y división territorial del país. Cada estado organizó con una cierta libertad y disparidad sus centros psiquiátricos. Sin embargo, dada la finalidad ilustrativa de este apartado, que pretende ser una contextualización general, haremos un recorrido por las leyes comunes a todo el país y dejando a un lado aquellas estatales.

Arrastrando las corrientes psiquiátricas del siglo XIX, Estados Unidos bebió de las fuentes y las filosofías que emanaban de los nuevos estudios relacionados con las enfermedades y los trastornos mentales. La pérdida de libertad y aprisionamiento del alienado suponía un gasto importante para el gobierno, ya que la mayoría de las personas afectadas por una enfermedad de este tipo no contaba con los recursos necesarios para afrontar los gastos de su tratamiento. Los ayuntamientos, abusando del sistema de financiación —los centros psiquiátricos estaban subvencionados por el gobierno, mientras que los centros de atención primaria corrían a cargo del gobierno local— sobrecargaron los centros psiquiátricos para pacientes con enfermedades más agudas con ancianos seniles, elevando el gasto público hasta niveles que no se podían sostener.

First, there was a shift in psychiatric thinking toward a psychodynamic and psychoanalytic model emphasizing life experiences and the role of socioenvironmental factors. Second, the experiences of the World War II appeared to demonstrate the efficacy of community and outpatient treatment of disturbed persons. Third, the belief that early intervention in the community would be effective in preventing subsequent hospitalization became popular. Fourth, a faith developed that psychiatry could promote prevention by contributing toward the amelioration of social problems that allegedly fostered mental diseases. Fifth, the introduction of psychological and somatic therapies (such as psychotropic drugs) held out the promise of a more normal existence for patients outside of mental institutions. Finally, an enhanced social welfare role of the federal government not only began to diminish the authority of state governments but also hastened the transition from an institutionally based policy to a community-oriented one. (Grob, 2018: 13)

Resumiendo lo expuesto por Grob, las teorías psicoanalíticas, la Segunda Guerra Mundial, la intervención social para la prevención y la ayuda de los fármacos, sumado a la lucha por los derechos civiles que explotó en ambas costas del país, trasladaron la problemática del enfermo mental a la preocupación comunitaria que tomó las riendas del cuidado de estos.

La *National Mental Act*, aprobada el 3 de julio de 1946, pretendía mejorar la calidad del sistema de salud mental a través de:

- Investigaciones y experimentos
- La mejora de los tratamientos
- Aumento de las subvenciones
- Una formación más exhaustiva y especializada del personal responsable del cuidado de los enfermos

De esta ley nació a su vez el *National Advisory Mental Health Council*, cuya función principal era la de aconsejar al *Surgeon General*³ para que aprobase y diese autorización para el uso de cualquier institución. Esta persona se encargaba de revisar los proyectos de investigación en materias de salud mental, de recoger la información sobre dichos estudios y ayudar a su difusión, garantizando que las universidades o centros de estudio contasen con los medios necesarios y así desempeñar sus funciones. Continuando con sus obligaciones de difusión científica, el *Surgeon General* tenía la obligación de

³ El *Surgeon General* es la máxima autoridad en la administración de la salud pública de los Estados Unidos. Esta persona es nombrada por el presidente y aprobada en el Senado.

convocar una vez al año, como mínimo, un congreso en el que debían participar las eminencias en estudios de salud y en el que todos los estados, sin excepción, tenían que estar representados. Pese a la importancia de todo lo descrito hasta ahora, la aportación de esta ley supuso una inversión de 7.500.000 dólares para la creación de edificios, instalaciones, compra de equipos y laboratorios que se recogieron bajo el nombre de *National Institute of Mental Health*.

Durante los nueve años que estuvo en vigor, tal y como recoge el preámbulo de la *Mental Health Study Act* del 28 de julio de 1955, el número de pacientes vio un aumento considerable, junto a su correspondiente gasto, los familiares de los enfermos estuvieron sometidos al desgaste emocional de cuidar a sus allegados, la atención primaria escaseaba, la presencia de niños en centros psiquiátricos comenzó a ser preocupante y quedó demostrada la ineficacia de muchos de los tratamientos empleados hasta el momento. Esta ley resultante marcaba la prioridad que se le dio al avance científico en Psiquiatría y Psicología debido a los niveles de situación crítica a los que se estaba llegando. Pese a su brevedad, esta ley ordenaba:

- Restructurar los recursos para mejorar los resultados y los métodos de diagnóstico, tratamiento y apoyo a los familiares del enfermo.
- La solvencia, entendida como obligación del gobierno, de los problemas interrelacionados con los trastornos mentales, fomentando la participación de ONGs, estudios interdisciplinares y toma de medidas preventivas.
- La obligación del *Surgeon General* de financiar un programa de investigación para la mejora de los recursos, tratamiento y diagnóstico, así como rehabilitación. Dichas ayudas podrían ser recibidas por una o más organizaciones cuyo compromiso fuese la evolución científica de esas mejoras y que estuvieran dirigidas por eminencias en materias de salud mental en activo. La asignación pública total para el periodo comprendido entre los años fiscales 1955-1957, a la que se podían sumar inversiones de fuentes privadas, fue de 1.250.000 dólares.

Si bien se consiguieron grandes avances en el marco de la investigación, parece que el concepto del enfermo mental quedó algo olvidado. Durante el tratamiento, el enfermo seguía estando interno en un centro psiquiátrico, aislado del mundo y despojado de todas sus pertenencias. Adelantándose a Europa, el presidente Kennedy tomó las riendas de la desinstitucionalización de la salud mental, buscó la forma de mejorar la calidad de vida

de los pacientes apostando por su devolución a la sociedad y asignándoles un rol funcional que les hiciera sentirse parte activa de la misma, sacándolo del manicomio. Esto fue posible, en gran medida, una vez más, gracias a la llegada de los fármacos. Pocas semanas antes de morir asesinado, el presidente firmó la ***Mental Retardation Facilities and Community Mental Health Centers Construction Act*** del 31 de octubre de 1963 que se divide en tres títulos: el primero sobre la construcción de centros e instalaciones de investigación para el «retraso mental», el segundo sobre la construcción de centros de salud mental comunitarios y el último sobre la formación del profesorado que tratase con alumnos con problemas de retraso mental y otras discapacidades. Repitiendo patrones, se establecía que:

- Los edificios de nueva construcción y subvencionados con fondos públicos debían mantener su actividad por un periodo no inferior a los veinte años; en caso contrario, se debería devolver al estado la inversión económica. Tal financiación no podía superar el 75% del coste total y se podían asignar tanto a universidades como a organizaciones que trabajen con temas relacionados con la salud mental.
- Ningún miembro público podría intervenir en la gestión administrativa de dichos centros.
- La construcción y el mantenimiento de los centros de investigación y tratamiento dependían de las necesidades de cada estado y sus pacientes, dando prioridad a los casos más comunes en cada zona. Todo estado tenía la obligación de ofrecer instalaciones y servicios para aquellas personas que no tenían poder adquisitivo suficiente para poderse permitir el cuidado de sí mismas o de algún familiar.

Para conseguirlo, el plan que se tenía que seguir era el siguiente: en primer lugar, elegir una agencia para la administración y demostrar su autoridad para ello; en segundo lugar, asegurar que en el comité seleccionador hubiera representantes de todos los ámbitos necesarios para el correcto desarrollo del procedimiento; después, había que presentar un programa de construcción y un presupuesto que cubriese, además de la edificación, proyectos y programas iniciales, la posibilidad de mantenimiento de los centros; exponer los métodos de contratación del personal en un sistema de concursos de méritos y asegurar el salario mínimo interprofesional para los trabajadores de construcción.

En lo concerniente a la formación del profesorado, cabe destacar la equiparación en esta ley de los problemas de salud con otras discapacidades como la sordera. Esta visión del discapacitado como enfermo mental era fruto del contexto médico-social de la época. El gobierno se comprometió a dedicar 35.500.000 dólares en la formación superior del cuerpo de docencia para que estuvieran capacitados para solventar cualquier necesidad que pudiera surgir en el aula que incluyera alumnos con cualquier tipo de discapacidad, haciendo hincapié en los alumnos con disfunción auditiva. Obligaba, a su vez, a fomentar la investigación para mejorar la comprensión y el trabajo con niños en desventaja físico-cognitiva.

No se puede negar que Kennedy cambió el rumbo de la medicina y la Psiquiatría del siglo XX, humanizando la figura del enfermo y fomentando las labores comunitarias. La reintegración, el apoyo social y la asignación de un rol protegido por la ley mejoraron la situación de los pacientes en un corto periodo de tiempo. No obstante, contó con profundo rechazo por parte de un sector amplio de la población frente a los numerosos tiroteos públicos que siguieron al cierre de los manicomios y a que «in many cases, several mental health experts said, that has left nowhere for the sickest people to turn, so they end up homeless, abusing substances or in prison». (Bill, 2013)

Para solventar estos problemas y extender las raíces del cambio legislativo y social que vivió la población con problemas de salud mental, el gobierno promulgó el 7 de octubre de 1980 la *Mental Health Systems Act*, que fijó al detalle los derechos de los enfermos y sirvió para recolocar aquellos miembros del sistema psiquiátrico que habían perdido sus puestos de trabajo con las reformas; todo aquel miembro del personal que hubiera recibido formación en Psicología o Psiquiatría tenía servicio obligatorio por cada año de entrenamiento. Así mismo, obligó a los centros comunitarios de salud mental a ofrecer un mínimo de servicios obligatorios:

- Ingresos, altas y emergencia.
- Asistencia en tribunales e instituciones judiciales que solicitasen la revisión de un residente.
- Seguimiento de los pacientes no internos.
- Consulta y educación para el desarrollo y corrección de tratamientos posibles.
- Cumplir con su actividad durante tres años. Una vez finalizado el plazo, tenían la obligación de dar cuidados diurnos u hospitalizaciones parciales; desarrollar

programas para el desarrollo del diagnóstico, tratamiento y seguimiento de las enfermedades; cumplir con programas especiales para seniles, adictos al alcohol y otras drogas; por último, tenían que encargarse de la transición de los alienados que volvían a casa tras el alta y su adaptación a la vida en sociedad tras el aislamiento.

Los centros comunitarios estaban a su vez obligados a archivar los historiales clínicos, facilitar su acceso a las autoridades y preservar la confidencialidad de las personas. Esta ley también garantizaba un sistema de becas —se recogían las cantidades máximas ofrecidas, las condiciones demográficas necesarias para su otorgamiento, así como las obligaciones de los destinatarios de tal dinero— para cubrir planes de investigación y tratamiento de enfermos en distintos ámbitos: enfermos generales, enfermos crónicos, niños y adolescentes o enfermos seniles. Este último grupo, que consistía en la herramienta clave de los abusos del sistema que llevó al colapso de los programas sanitarios, encontró recogidos en esa ley, por fin, sus derechos y cuidados distintos al de los enfermos con neurosis y psicosis. Otro gran avance fue la inclusión de las minorías sociales y el estudio de la influencia de la discriminación en los síntomas que manifiestan.

Del mismo modo, los centros de salud general podían contar con un servicio de asistencia psiquiátrica siempre y cuando tuvieran más de un especialista, dispusieran un servicio de emergencias 24 horas y tuvieran acuerdos con otras instituciones afiliadas para poder derivar pacientes en caso de necesidad.

Para la prevención, difusión y enseñanza de la salud mental con el objetivo de cambiar la perspectiva de la población general, el gobierno destinó una cuantía generosa de dinero que permitió el mantenimiento y la mejora de la situación de los grupos más propensos a sufrir una enfermedad mental, previniendo el deterioro mental y físico de los mismos. En cuanto a salud mental infantil, se ofrecieron métodos de consulta y trabajo a institutos o colegios para detectar y tratar enfermedades de este sector de la población.

Desde la promulgación de esta ley, se otorgaron una amplia lista de derechos de los enfermos. El alienado pasó a formar parte activa del tratamiento, se le dio voz y voto sobre las decisiones que se tomaban sobre su salud y le dieron el derecho a saber la dirección que estaba tomando su situación de forma actualizada. Se recogía que el enfermo tenía derecho a:

- Ser privado de la libertad solo bajo su conformidad y en caso de extrema necesidad para la mejora de su situación.
- Recibir un tratamiento individualizado, ser sometido a revisiones periódicas y reajustes del tratamiento.
- Ser consciente en todo momento de su estado de salud mental y físico, los objetivos exactos de un tratamiento, posibles efectos secundarios, motivos de selección de dicho tratamiento y la existencia de otras posibles alternativas.
- No participar en tratamientos experimentales sin su consentimiento informado.
- Recibir su tratamiento en un ambiente humanizado.
- Ver respetada la confidencialidad de sus historiales clínicos y tener acceso a ellos cuando estimase necesario.
- Poder comunicarse con el exterior por vía telefónica, mail o visitas en horarios estipulados.
- Ser informado en el momento del ingreso de sus derechos en un lenguaje asequible a su competencia lingüística, de las penas que suponen el incumplimiento por parte del personal trabajador de los mismos y a no recibir represalias si exigían que se cumpliera lo aquí recogido.

El giro drástico que trajo consigo la ley de Kennedy y su puesta en práctica ampliada y mejorada con la ley de 1980, en conclusión, supuso el fin de la imagen del enfermo mental como un objeto manipulable, desprovisto de su concepción humana. Hasta hoy, los avances en Medicina, Psicología y Psiquiatría han permitido que esta ley se haya ido actualizando y adaptando a los nuevos tiempos hasta llegar a la *Americans with Disabilities Act* del 26 de julio de 1990, pero podemos afirmar que el gran salto tuvo lugar entre los años setenta y ochenta. A todos se nos hace evidente que la legislación de un país es el reflejo de su sociedad y viceversa, y no hay que pasar por alto la relevancia de los cambios que la apuesta del presidente del partido democrático aportó en las cuestiones de salud mental y que ayudó a romper prejuicios o clichés sociales que iban en perjuicio de la cura de los alienados.

1.2. TERAPIAS Y CURAS APLICADAS AL PACIENTE DE SALUD MENTAL

1.2.1. TERAPIAS PREVIAS A LA LLEGADA DE LOS FÁRMACOS

Antes de la llegada de los alienistas franceses a finales del siglo XIX y la posterior evolución en psicofarmacología a mediados del siglo XX, las terapias consistían en exposiciones del cuerpo frente a un trauma o shock físico: suturas cutáneas y febriles, extirpación del clítoris, dilatación del cuello de útero, hiperalimentación láctea, terapias con agua, administración de laxantes y purgativos, entre otras. (Brown-Sequard en Giovanelli, 2004: 3)

Estas terapias fueron trasmutando hasta alcanzar distintas formas gracias a los avances tecnológicos, pero buscaban las mismas reacciones corporales. Pasamos a enumerarlas y detallarlas:

- **Hidroterapia:** consistía en la alternancia de baños de presión con agua fría y caliente, sábanas mojadas, chorros de agua continuos en la cara, ingesta de cantidades desorbitadas de agua, baños sorpresa y baños rectales.
- **Psicocirugía:** la intervención quirúrgica —quizá la más conocida por el público general sea la lobotomía—nunca ha contado con grandes apoyos por su cuestionamiento ético al carecer de valor científico. Con ella, se consigue el control total sobre el paciente, además de tener efectos irreversibles.
- **Piretoterapia malárica:** desarrollada por Wagner von Juaregg, esta praxis se trata de la inducción al estado febril del paciente con el fin de provocarle convulsiones. Para llegar a la hipertermia, se inyecta en el paciente una mutación del virus de la malaria carente de peligro y con resultados muy positivos.
- **Contención:** las medidas de contención en pacientes psiquiátricos cambian en función de las culturas en las que se desarrollan. Puede tomar distintas formas, desde el encadenamiento del paciente y el uso de grilletes, pasando por el aislamiento, hasta agresiones físicas que lo debiliten. Sin embargo, el recurso más extendido y todavía en uso en algunos lugares es la camisa de fuerza.
- **Cardiazolterapia e insulinoterapia:** junto a la anterior, estas terapias buscan la elevación de la temperatura corporal para conseguir la convulsión. En el primer caso, se consigue mediante la inyección intravenosa de Cardiazol dos veces por semana con un total no superior a 10 repeticiones. Por su parte, la

insulinoterapia se reduce a la inyección de cantidades de insulina en progresivo aumento para provocar el coma hipoglucémico.

- **Ergoterapia:** esta terapia se basa en la ocupación de los pacientes en labores manuales y trabajos agrícolas. Pretende recuperar la autonomía perdida y preparar al enfermo para acatar las normas sociales. Las mujeres solían dedicarse a la costura y obligaciones del hogar, mientras que los hombres se encargaban de las tareas agrícolas.
- **Electroshock:** inspirado en los tratamientos anteriores, a principios del siglo XX, Ugo Cerletti buscó la forma de sustituir los estímulos químicos por eléctricos. Es en 1938 cuando él, junto a Luigi Bini, realizan en Roma la primera sesión de electroshock a un paciente. Ante los resultados positivos su método se difundió por todo el mundo.

Max Fink, en su obra *Electroshock: Restoring the Mind* (1999) recoge tanto la fundamentación científica del método del psiquiatra italiano, los efectos colaterales de su aplicación, como otras cuestiones históricas y evolutivas del mismo. Expone que, debido a que los pacientes con ataques epilépticos presentan un mayor número de células gliales (encargadas de apoyar a las neuronas en el desarrollo continuo de las funciones corporales) y aquellos esquizofrénicos un número inferior a la media, se llegó a la conclusión de que inducir ataques epilépticos podría ayudar a regular y calmar los síntomas del paciente.

A pesar del éxito aparente en las primeras intervenciones, en sus orígenes el electroshock traía consigo efectos secundarios irreparables: pérdida de memoria, fracturación espinal, pérdida de la orientación, paro cardíaco y asfixia. Estudios posteriores demostraron que se debía a la falta de oxigenación y anestesia durante el proceso. Los pacientes sometidos a electroshock se quejaban de la pérdida de recuerdos, salvo aquellos hechos con los que establecían un vínculo afectivo estrecho o los que se repetían en continuidad. Esta pérdida de memoria podría deberse al efecto de los fármacos y de la mala interpretación o recepción a consecuencia de la enfermedad. La monitorización del paciente ha reducido el riesgo del procedimiento que incluso se puede aplicar en embarazos durante el primer y último trimestre de gestación. Sin embargo, los efectos sobre el cerebro son inevitables, aunque hoy en día apenas sean perceptibles.

Como hemos podido observar, la mayor parte de los acercamientos a la cura de los pacientes ponían en peligro su integridad física y moral. Prácticamente en su totalidad, estas terapias se fundamentaban en estudios fisiológicos de los trastornos mentales, dejando atrás la psicología del paciente. Todo ello refleja un trato deshumanizado de los enfermos que fue quedando atrás en el devenir del siglo XX. Junto a esto y gracias a la llegada de los psicofármacos para aplacar los síntomas de las enfermedades, el paciente dejará de ser sometido a la mayoría de las terapias anteriores, aunque algunas, como el electroshock, se siguen utilizando en algunos casos y bajo un detenido estudio médico.

1.2.2. LA PSICOFARMACOLOGÍA

Como venimos diciendo, la introducción de los cambios legislativos sobre el paciente a mano de las aportaciones de Pinel y Esquirol, así como de los estudios de Antoine L.J. Bayle y los avances de la escuela alemana sentaron las bases para el estudio de la enfermedad mental de Henri Charles Jules Claude en 1922. Una perspectiva biológica y dinámica que permitió el recibimiento del psicoanálisis en Francia.

Por otro lado, Joseph Moreau observó que existían ciertas analogías entre los síntomas manifestados en algunos trastornos y aquellos debidos a la intoxicación por sustancias psicodislépticas. De la unión de la etnobotánica, la inducción a la psicosis de expertos y estudiosos de las enfermedades y la llegada de un método de estudio de acción operativo nace el primer psicofármaco con acción antipsicótica y, con él, la psicofarmacología (Pérez-Rincón, 1990: 15-18).

Siguiendo con el resumen cronológico de Pérez-Rincón, la llegada posterior de la clorpromazina y su aplicación por parte de Jean Delay trajo consigo la revolución más importante, ya que hasta entonces toda la medicación existente se reducía a hipnóticos o sedantes. Este nuevo fármaco aplacaba los delirios, las alucinaciones y la agitación. A la clorpromazina le siguieron los antidepresivos, y así hasta llegar a la distinta clasificación de los fármacos con las que contamos hoy día.

La llegada de los psicofármacos permitió el estudio de las causas bioquímicas y psicoquímicas de los trastornos mentales y abrió las puertas a las terapias basadas en el diálogo y el estudio de la mente por el propio enfermo, ya que, al aplacar los síntomas que distorsionan la realidad, el paciente es más consciente de los procesos que ocurren en su mente y puede ahondar más en ellos para llegar a posibles soluciones.

1.2.3. LA REVOLUCIÓN DEL PSICOANÁLISIS

Sigmund Freud, padre de las terapias psicoanalíticas, revolucionó la Psicología de principios del siglo XX y marcó un antes y un después en la visión de las enfermedades mentales. Si bien cuenta con muchos adversarios que critican su falta de rigor científico, es innegable que el psicoanálisis sentó las bases de un nuevo procedimiento de cura y que gracias a su continua evolución perdura hasta nuestros días.

Consciente de la crítica a la que se tendría que enfrentar, defendió en todo momento su postura. Advertía que su comprensión por parte del discente se vería obstaculizada por la tradición médica que excluía el origen somático de las dolencias y solo se centraban en lo biológico y la limitación de la Psicología, ya que esta estudia los cuadros clínicos, pero desconoce su origen.

El germen de esta disciplina es el inconsciente. Según sus estudios, el inconsciente es un espacio de la psique al que no le corresponde una zona cerebral y cuyo origen son los momentos no recordados de la infancia llenos de una carga emotiva significativa ante los ojos del sujeto. Para cimentar la existencia del inconsciente, en su obra *Introducción al Psicoanálisis* (1967) nos acerca a los siguientes conceptos que pasamos a exponer en su máxima simplicidad:

- **La interpretación de los sueños**
- **Los actos fallidos:** actos involuntarios con sentido completo, por ejemplo, tararear una melodía o caminar. Estos actos tienen una finalidad y contenido propio. Pueden tomar tres formas distintas: errores del habla, lectura o escritura. Se dan cuando, por ejemplo, nombramos a una persona con el nombre equivocado o cuando omitimos información en la escribimos o cuando leemos algo de forma errónea pero lo que formulamos en la lectura consiste en lo que desearíamos leer.
- **Los olvidos:** Freud mantenía que el hecho de olvidar escondía un deseo inconsciente para el sujeto. Cuando alguien nos regala algo que no nos gusta y lo perdemos, reflejamos un acto de voluntad de deshacernos de él.

Para el austríaco, la mayoría de los problemas mentales venían de una lucha de intereses entre el Ello —inconsciente, impulso primitivo de deseo—, el Yo —resultado de la interacción del individuo con la realidad— y el Superyó —surgido de la absorción de valores y cánones culturales y que retiene nuestros impulsos—. La lucha entre estos

tres titanes que conforman la personalidad de cada uno de nosotros puede desencadenar una serie de síntomas y enfermedades mentales.

En medio de esta lucha, impasible, se encuentra el psicoanálisis, cuya función, en definitiva, es hacer consciente lo inconsciente para encontrar la fuente del malestar del psicoanalizado, lo que se consigue a través de las palabras y la exposición de ideas, libre y conducida. La escuela psicoanalista más pura mantiene el origen sexual y problemas de la infancia de la mayoría de los problemas de la persona en su etapa adulta. Esta es, sin lugar a dudas, la mayor crítica y prejuicio contra los estudios de Freud y sus sucesores.

Lo que no se le puede arrebatar a estos estudios es la influencia del alienismo francés que se manifiesta en el punto de partida intrínseco en la doctrina: la consideración de la perspectiva del paciente, quien toma un rol activo durante el tratamiento y pasa a ser escuchado. Tal y como recoge Antonio Talarn en *Psicoanálisis al alcance de todos* (2009: 39), que pretende ser una introducción al público lego en la materia, los logros del psicoanálisis fueron:

- El desarrollo del método de asociación libre: el paciente expone sin coacciones ni censura un hilo argumental.
- La importancia de la comprensión y explicación de las vivencias narradas en primera persona por el paciente.
- Destacar la influencia de la alianza terapéutica entre paciente y terapeuta.
- La interpretación de lo expuesto en la terapia: nos permite lanzar hipótesis sobre las vivencias del paciente y sus razones más profundas.
- El origen de los síntomas no se haya en el trastorno biológico sino en las situaciones y emociones mal procesadas.

1.3. EVOLUCIÓN TERMINOLÓGICA Y DE DIAGNÓSTICO

1.3.1. DE LA MANÍA-MELANCOLÍA AL TRASTORNO BIPOLAR

El trastorno bipolar, tal y como lo conocemos hoy en día, remonta sus orígenes a la época clásica. Un estudio clave que arrojó luz en la comprensión evolutiva de la enfermedad es *Trastorno bipolar* (2006), de María Blanca Ramos Viesca. En él se recoge que ya en el siglo V a.C. se hablaba de manía y melancolía. La primera hacía referencia

a un comportamiento agresivo y delirante, distorsiones de la realidad, temor irrefrenable e insomnio; por el contrario, la melancolía consistía en largos periodos de tristeza. Areteo de Capdocia y Alejandro de Tralles se percataron de que ambos síntomas se manifestaban de forma cíclica. Siguiendo con los resultados de Ramos de Viesca, ya en el siglo XIX, M. Baillager bautizó la alternancia de estos síntomas como locura a doble forma mientras que Joseph Falret la denominó locura circular. Para poder hablar de locura circular, el paciente debía pasar por un brote de manía seguido de uno de melancolía con intervalos de lucidez de entre tres semanas y un mes, completando tres ciclos completos para su diagnóstico. Un dato que no podemos pasar por alto, dado el tema que nos concierne en nuestro estudio, es que:

En el estado maníaco simple existía exaltación, aumento de la actividad, ausencia de sueño y cansancio, había exuberancia en las ideas, que se volvían prodigiosas, el sentimiento estaba exaltado y había abundancia de proyectos y cambios; los enfermos escribían en prosa y en verso con una facilidad asombrosa. (Ramos de Viesca, 2006: 6)

Con la inclusión de los sentimientos y el estado afectivo a los estudios de Psicología, Kahlbaum y Hecker sentaron las bases para la posterior nomenclatura y aportación de Kraepelin⁴. Ellos hablaban de ciclotimia, la aparición intermitente de periodos de distimia, caracterizado por la desesperanza, la crítica, la reivindicación, pero sin delirios; y la hipertimia, caracterizada por un estado de ánimo elevado, una exaltación del pensamiento, sexualidad aumentada e hiperactividad. Retomando la categorización de Kraepelin, y pese a no ser originalidad suya, agrupó todos los síntomas en una única enfermedad bajo el nombre maniacodepresiva. Más tarde, ya en 1957, de Karl Leonhard defendía un criterio de clasificación relacionado con la polaridad y dividió los distintos trastornos en monopulares (solo se muestran episodios depresivos) y bipolares (episodios de depresión y manía). Ampliada por Carlo Perris y Jules Angst, esta clasificación aparece desde el DSM - III⁵, publicado en 1980, en adelante. (Luque y Berrios, 2011: 138-140)

En su última edición, el DSM – V, no se habla de una única forma de trastorno y diagnóstico, por lo que podemos encontrar (2014:123-154):

⁴ Emil Kraepelin (1856-1926) fue un psiquiatra alemán y catedrático cuyo máximo logro fue la creación de una nueva clasificación de las enfermedades mentales. De su obra sobresale especialmente su *Tratado de Psiquiatría*, publicado en 1883.

⁵ Siglas del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder*, traducido al español por *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* de la American Psychiatric Association, (APA), recoge la clasificación y criterios de diagnóstico usados a nivel global para establecer una homogeneidad internacional.

- a. Trastorno bipolar I
- b. Trastorno bipolar II
- c. Trastorno ciclotímico
- d. Trastorno relacionado inducido por sustancias/medicamentos
- e. Trastorno relacionado debido a una afección médica

Hoy sabemos que no es estrictamente necesario que se sigan de forma alternativa los episodios de manía y depresión, pudiéndose dar el caso de que se repitan con pausas de estabilidad. Durante el periodo de manía, el paciente puede mostrar impulsividad, faltas de coherencia discursiva e incluso largas temporadas de insomnio sin que se refleje en cansancio. Los pacientes muestran una probabilidad quince veces mayor que la del resto de población de muerte por suicidio. También se ha demostrado la fuerte influencia de la herencia genética en pacientes con antecedentes familiares y el impedimento del desarrollo de la vida cotidiana por la alteración de las capacidades funcionales, así como que su aparición es común entre los sectores de la población joven (entorno a los 25 años) y su presencia es más fuerte en los países ricos que los pobres.

1.3.2. DE LA DEMENCIA PRECOZ A LA ESQUIZOFRENIA

Pese a los casos registrados a lo largo de la Historia que podemos asociar a esta enfermedad tan cercana al conocimiento común en nuestros tiempos, no fue hasta el siglo XIX cuando comenzó a estudiarse en profundidad gracias a los estudios psicoanalistas que abrieron la puerta de entrada a la subjetividad en la concepción teórico-clínica (Álvarez y Colina, 2011: 13-15).

Como decíamos, esta enfermedad tuvo que esperar hasta las aportaciones de Morel y posteriormente Kraepelin para recibir nombre y diagnóstico. La demencia precoz de la que hablaban consistía en una enfermedad de aparición temprana que afecta a la vida social de la persona. Ya en 1911, Bleuler cuestionó la terminología adoptada al considerar su imprecisión en vistas a que el paciente no siempre tiene que sufrir un deterioro y que, en el caso de un diagnóstico prematuro, es curable (Abeleira, 2012: 158-159). Acuñó entonces el término esquizofrenia, de los formantes griegos *σχίζειν* (esquizo-) y *φρήν* (fren-), cuyo significado literal es la ruptura de la mente; en otras palabras, una distorsión de la realidad y pérdida de la razón.

Bajo ese término, los estudios relacionados con la sintomatología de la enfermedad, diagnóstico y tratamiento han sido recogidos en las distintas ediciones del DSM. En su última edición en español hasta la fecha, el DSM – V (2014), se define la esquizofrenia como la disfunción cognitiva, conductual y emocional cuyos síntomas se agrupan en tres criterios. En el criterio A, deben manifestarse al menos dos de las siguientes características en un periodo superior al mes: presencia clara de delirios, alucinaciones, discurso organizado, comportamientos muy desorganizados o catatónicos y síntomas negativos. En el criterio B se abarca cualquier déficit en una o más áreas principales del funcionamiento, mientras que el criterio C consiste en la persistencia continua de los signos del trastorno en un periodo de tiempo superior a los seis meses. El trastorno, además, no debe ser atribuido a los efectos de una sustancia o afección médica. Por último, la esquizofrenia y el trastorno bipolar son excluyentes, por lo que la presencia de uno implica el no diagnóstico del otro.

Aunque no esclarece su origen, el DSM - V establece que un factor importante para el desarrollo del trastorno son la edad, factores culturales como la exclusión social provocada por los delirios y discursos organizados del enfermo. También aporta datos sobre la escasa influencia del género (es más común en hombres que en mujeres) y, por último, recoge que entre el 5-6% de los individuos con esquizofrenia muere por suicidio.

En cuanto a la clasificación de las distintas manifestaciones del trastorno, existen distintas categorizaciones, de la que resaltamos la más extendida en la neuropsicología (Albeleira, 2012: 161-162):

- a. Esquizofrenia Tipo I: exaltación, mayor actividad de lo habitual del sujeto, hiperactividad, delirios y alucinaciones.
- b. Esquizofrenia Tipo II: depresión afectiva, inactividad y cansancio.

Por último, para controlar y acentuar los síntomas de la enfermedad, el tratamiento más efectivo es aquel basado en antipsicóticos de segunda generación y un control del entorno y rutinas del paciente

.CAPÍTULO 2

ANNE SEXTON, *A WOMAN OF HER KIND*

I think I do write for myself. I don't write to please a magazine. But this is a bit different. I don't know what I am doing... I don't know who I am (Sexton en Skorczewaki, 2012: 59).

Coexistían en Anne Sexton dos personalidades encontradas: aquella mujer segura que había creado un personaje público que la llevó a ser una de las poetas mejor cotizadas por el éxito de sus recitales y la versión frágil y atormentada de una mujer insegura de su potencial artístico, que en el intercambio de cartas con sus coetáneos literatos demostraba la desesperación por recibir la aprobación con la que vendar su falta de autoestima. En este capítulo nos adentraremos en el mundo de la poeta bostoniana para narrar su historia de vida y contextualizar su obra en el círculo literario y movimiento poético, la obra que la llevó a vencer el Premio Pulitzer para, finalmente, centrarnos en *To Bedlam en Part Way Back* (1960).

2. ANNE SEXTON: *A WOMAN OF "HER KIND"*

2.1. BIOGRAFÍA

Adentrarse en la vida de Anne Sexton no resulta un ejercicio documental complicado. Sumadas a su obra poética, de carácter personal, distintas publicaciones póstumas nos sirven de guía para recorrer el laberinto de su mente y trazar su historia. Al igual que en todo lo relacionado con ella, existe una gran polémica intrínseca a estas publicaciones. Como en una especie de luto, Linda Sexton decide compilar y publicar con pequeños comentarios la correspondencia privada de su madre en *Anne Sexton: a Self Portrait in Letters* (1977), con la intención de acercar la figura y la fragilidad de la persona detrás de la artista, dejando poco espacio a la intimidad de su madre. Sin embargo, la

controversia se desató cuando la hija primogénita de la poeta cedió las cintas sobre las que se basaron las sesiones de terapia⁶ a las que acudía regularmente para la publicación de *Anne Sexton: a Biography* (1991), autoría de Diane Wood Middlebrooks, con prólogo del Dr. Orne. Además, también contamos con la historia vivida desde la perspectiva de la hija mayor, *Searching for Mercy Street: My Journey Back to My Mother* (1994). Todas estas publicaciones nos han permitido desandar en el tiempo y caminar de la mano de la bostoniana para ayudarnos a comprender mejor su obra.

El nueve de noviembre de 1928, Arthur Churchill Harvey y Mary Gray Staples, propietarios de una empresa de lanas que logró sobrevivir incluso a la Gran Depresión, trajeron al mundo a su tercera hija, Anne Gray Harvey, que creció dentro de una familia acomodada en Weston, a las afueras de Boston, Massachusetts.

En su niñez, su máximo apoyo fue Anna Ladd Digley, «Nana». Anne había repetido curso, su madre pasó mucho tiempo en el hospital cuidando de su abuelo y sintió que la estabilidad de su infancia se tambaleaba. Nana⁷ fue para ella una salvación, una segunda madre, aunque en la edad adulta recordara de forma traumática y puede que distorsionada la memoria de su relación con ella.

La belleza de su rostro, su altura e interés por la moda despertaron la curiosidad de una larga cola seguidores a quienes escribía cartas y sus primeros poemas. Muchos se

⁶ La publicación de las cintas despertó un gran debate deontológico sobre la violación de la privacidad y los límites de la confidencialidad de un paciente después de su muerte. Numerosos psiquiatras y psicólogos han puesto por escrito y sentenciado la decisión tanto de Linda Sexton como del Dr. Orne. Ellos se defienden amparándose al carácter especial de Anne Sexton y la voluntad de exposición reflejada en su obra poética y en la aportación científica en el campo de la Psiquiatría al diseccionar su proceso terapéutico; por el contrario, algunos expertos en el campo acusan a Linda de haberlo utilizado en forma de venganza por la relación traumática con su madre y al Dr. Orne de afán de protagonismo y falta de ética profesional. Para profundizar en el tema, léanse, entre otros: Paul Chodoff (1992) "The Anne Sexton Biography: The Limits of Confidentiality" en *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 20, 4, pp. 639-643; Robert Loydds (1992). "Psychiatric Poetic License? Post-Mortem Disclosure of Confidential Information in the Anne Sexton Case" en *Psychiatric Annals*; 22, 6, pp. 341-348; Paul Mosher y Jeffrey Berman (2015) "The Anne Sexton Controversy: 'There Is Nothing Like This in the History of Literary Biography!'" en *Confidentiality and Its Discontents: Dilemmas of Privacy in Psychotherapy*. Fordham University Press: New York. Judit Viorst (1992). "Listening at the Keyhole: The Anne Sexton Tapes" en *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 20, 4, pp. 645-653.

⁷ El recuerdo traumático del contacto físico de Nana y el acoso que Anne Sexton sentía por parte de ella fueron el detonante de su patología en la etapa adulta. Un comportamiento que posteriormente la poeta repetiría con su propia hija:

Cuando llegó Nana a casa de los Harvey en la época cumbre de este agitado periodo, su presencia supuso para Anne un refugio. Anne recordaba que pasaba todo el tiempo de que disponía con Nana, que jugaba a las cartas con ella en su habitación, que hacía allí sus deberes escolares, que comía con ella a mediodía y que, después de la escuela, iba al cine con ella. [...] La soledad de Nana encajó con la necesidad que sentía Anne. Tumbadas una al lado de la otra debajo del edredón ribeteado de azul que cubría la cama de Nana, ésta acariciaba la espalda de Anne y le contaba cuentos o recordaba hechos de otros tiempos. (Middlebrook, 1998: 34)

encuentran recogidos en los cuadernos del Rogers Hall. La llama de la poesía que empezaba a incendiar su vida fue apagada por la envidia de su madre: «Poco después, su madre, que también escribía poesía, la acusó en un duro enfrentamiento de haber plagiado los textos y Anne rápidamente abandonó la poesía. La amargura y la sensación de derrota que experimentó ante la acusación de su madre nunca la abandonaron del todo» (Gray, 2015: 42).

Fue así como la inseguridad y la protesta fueron abriéndose camino en la adolescencia de la pequeña Anne. Quienes la conocieron destacan el espíritu rebelde y la coquetería que gastaba, ya que desde joven buscaba la seducción vistiendo ropa ajustada⁸. Todo ello no impidió que se comprometiera en matrimonio con un joven, compromiso que rompió cuando Alfred Muller Sexton (Kayo⁹) irrumpió en su vida.

El flechazo de su amor los impulsó a casarse de forma prematura en 1948, cuando Anne tenía diecinueve años. Se fugaron hasta Carolina del norte y, una vez casados, avisaron a sus padres por telegrama del cambio de su estado civil. Tras la vuelta de su luna de miel tanto Anne como Kayo se trasladaron a las cercanías de Colgate para que este pudiera retomar sus estudios en medicina, pero los estragos económicos frustraron el sueño de él y se fueron a vivir con la familia Sexton. Kayo empezó a trabajar en una empresa de lana hasta que fue reclutado por la marina estadounidense a causa del estallido de la guerra de Corea y Anne comenzó como dependienta en la librería Hathaway House. La tripulación en la que se encontraba Kayo tuvo que regresar a San Francisco por una avería del barco. Ella cruzó el país con su coche y cambió su residencia al estado de California junto a él unos meses. Fue entonces cuando se quedó embarazada y concibió a su primera hija, Linda Gray Sexton, en la ausencia de su marido y bajo el techo de sus

⁸ La primogénita de la poeta describe de esta forma la personalidad de su madre durante la juventud:

En su adolescencia, la desobediencia de Anne evolucionó hasta convertirse en total rebeldía. Siempre iba buscando cariño y aprobación de los demás; de sus amigas esperaba que la apoyaran, de sus muchos novios, que la adoraran. En su determinación por convertirse en una seductora practicaba dar besos haciendo uso de su espejo de cuerpo entero como modelo. Usaba la puerta de su cuarto para crear una ilusión óptica y abrazaba su propio reflejo con un abrazo fuerte y apasionado. [...] Cuentan los amigos que era el centro de atención de los bailes y cotillones: “Los chicos revoloteaban alrededor de ella como polillas alrededor de una llama, y las demás nos quedábamos allí de pie, pasmadas”. Mientras que las demás niñas lucían vestidos recatados de tul, Anne refulgía sobre la pista de baile en un vestido ajustado rojo de raso. (Gray, 2015: 34)

⁹ El apodo por el que conocían a Alfred Sexton era en honor al personaje de cómic Moon Mullins, ya que una vez, de pequeño, lo durmieron en el cajón de una cómoda (Middlebrook, 1998: 42).

suegros, que acapararon sus funciones de madre, hecho que contribuyó a empeorar su depresión posparto.

Ser madre resultó a Anne abrumador. El parto le había parecido una experiencia terrorífica y no quiso volver a hablar del tema. El engorroso trabajo de cuidar de un recién nacido la deprimía, y el bebé lloraba sin cesar, o eso parecía. La sensación de estar bajo la lupa de cuatro abuelos muy resueltos contribuía a que Anne se sintiera cada vez más inútil y desesperada; en su convivencia con los Sexton se sentía atacada por los consejos de su suegra para las tareas del día a día. (Gray, 2015: 55)

Al año siguiente, en 1955 nació Joyce y la inseguridad que sentía como madre terminó por romperla una noche en la que Kayo se encontraba fuera de casa en un viaje de negocios y la recién nacida sufrió un brote de difteria. El miedo que la invadió ante la posible muerte de la hija menor se transformó en un pánico incontrolable que solo iba en aumento¹⁰. Intentó poner solución a sus problemas asistiendo a terapia con la doctora Martha Brunner-Orne, quien la había atendido en ocasiones anteriores, pero los cinco meses de seguimiento psicológico no bastaron para ayudar a Anne, que entonces ya había tratado de quitarse la vida en alguna ocasión, y fue diagnosticada de trastorno maniaco-depresivo.

La gravedad de su situación mental la arrastró hasta el ingreso por tres semanas en el centro psiquiátrico Westwood Lodge; esta fue la primera de sus muchas estancias, aunque breves¹¹, en instituciones de salud mental. Ahí conoció al Dr. Orne, que frente a la sintomatología de Anne Sexton recurrió a una metodología terapéutica innovadora en

¹⁰ De estos años, Linda recordaría en su biografía los grandes traumas que supuso para ella la situación de su madre:

Había empezado a ver a un psiquiatra poco después del nacimiento de Joy en agosto de 1955, cuando empezó a sentirse desorientada, "poco real", y nerviosa. Para marzo de 1956 este sentimiento se había intensificado y le aterrorizaba quedarse a solas con Joy y conmigo. En este punto, cuando mi padre viajaba por negocios, mi madre era incapaz de comer, deambulaba por la casa enredándose el pelo o tumbada en su habitación masturbándose y llorando. Su pérdida de control se agudizó y se manifestaba tanto a través de ataques de depresión como de ira, una ira que, a menudo, le hacía abofetearme o intentar ahogarme. Veía caras en la pared y oía voces que le ordenaban quitarse la vida o quitárnosla a mi hermana y a mí. El delirio era tan intenso que quería rasgar el papel pintado de la pared desde el que las voces le hablaban, pero el miedo la paralizaba. (Gray, 2018: 34-35)

¹¹ La brevedad se debía, en palabras de su terapeuta a que

Por suerte me comentó casualmente que pasaba muchos ratos con dos pacientes esquizofrénicas, lo que me permitió comprobar que Anne tenía una tendencia a asumir los síntomas de aquellos con quienes se relacionaba normalmente. Teniendo en cuenta esta tendencia, procuré que no permaneciera en un ambiente hospitalario más tiempo del absolutamente imprescindible a fin de impedir que asimilara síntomas de otros pacientes. (Orne en Middlebrook, 1998: 8-9)

su contexto. Ante los lapsus de memoria y la falta de autoestima de la poeta, el psiquiatra decidió grabar las sesiones para que Anne las pudiera trabajar en casa. Su tarea consistía en escucharlas de nuevo con la distancia temporal de la visita, anotar qué partes no recordaba y cuáles estaban difuminadas en su memoria para establecer los límites de su distorsión de la realidad. Durante la terapia salieron a la luz traumas del pasado, como el supuesto abuso sexual de Nana, la frustración de la maternidad, sus complejos de inferioridad por no cumplir las funciones asociadas a la mujer de los años cincuenta y su rol en la sociedad, así como su parte pasional más animal.

Se sentía impotente e incapacitada para hacer tanto de esposa como de madre y estaba dolida porque la habían privado de sus hijas, pese a reconocer que, en realidad, no era capaz de ocuparse de ellas. De hecho, las amaba tiernamente y también a su familia, pero no estaba en condiciones de afrontar la función que estaba llamada a desempeñar. Por mucho que intentara estar a la altura de la imagen que se tenía en los años cincuenta de lo que era ser una buena esposa y una buena madre, el esfuerzo estaba fuera de su alcance. (Orne en Middlebrook, 1998: 7)

Como soporte de la terapia, el doctor Orne la incitó a escribir poesía para ayudarla a canalizar sus problemas y emociones. Lo que empezaron siendo unas simples anotaciones acabaron por convertirse en poemas elaborados. Anne había descubierto entonces su vocación como poeta gracias a su terapeuta¹². El vínculo médico-paciente¹³ existente entre ellos se dificultó a causa de la dependencia manifiesta de la poeta, que recurría a él en cada crisis y pasaba horas al teléfono fuera del horario de consulta.

Poco a poco, fue conociendo a poetas gracias a sus publicaciones esporádicas en revistas y periódicos literarios. En el taller de poesía de John Holmes comenzó a pulir la técnica y, más adelante, con la ayuda y recomendación de W.D. Snodgrass, Robert Lowell la aceptó en su taller de poesía impartido en la Universidad de Boston. Es ahí donde conoce a Maxime Kumin y comienza a forjar los poemas para su primera publicación. *To Bedlam and Part Way Back* (1960) fue la llave con la que se abrió muchas puertas profesionales.

¹² Skorczewski (2012: xii) reivindica el papel principal del médico terapeuta en el nacimiento de la poeta:

Orne was immediately effective with Sexton, who chose to see him two to three times per week once he left Boston in 1964. With Orne's encouragement, Sexton began to draw from personal experience to craft what become known as "confessional poems" about depression, suicide, women's bodies, family secrets, love affairs, war, God, and the complexities of the human relationships.

¹³ Véase: Shiho Fakunda (1996). "Beyond the Doctor-Patient Relationship: Anne Sexton and Her Psychiatrist, Dr. Martin T. Orne" en *Revista de Estudios Norteamericanos*, 11, pp. 81-91.

Contrarias al éxito profesional, las dificultades emocionales de su trastorno continuaron causando estragos en su vida personal. El fallecimiento de su madre después de luchar contra un cáncer en fase terminal y la repentina muerte de su padre por un infarto, así como la del señor Sexton, propiciaron varios intentos de suicidio y sus correspondientes ingresos en el psiquiátrico. La muerte adquirió el papel protagonista de su terapia, por ende, también de su obra¹⁴.

Debido al éxito de sus obras posteriores, la Academia de las Artes y las Letras de los Estados Unidos le brindó la oportunidad de descubrir Europa durante un año subvencionada con una beca cuantiosa. Durante esta experiencia descubrió a literatos del viejo continente y vivió aventuras amorosas a espaldas de su marido. Acompañada por su vecina Sandy Robart e impulsada por Kayo, Anne embarcó en enero hacia Francia. Comenzó su ruta en París, después se trasladaron a Bruselas tomando como referencia las cartas de Nana donde narraba su experiencia por las capitales europeas. Allí les robaron la mayor parte de sus pertenencias. Después viajaron hasta Ámsterdam, luego a Zúrich, Venecia, Roma (donde sufrieron un accidente de coche), Nápoles y Capri. La lejanía de su familia hizo tanta mella en la psique de la poeta (Middlebrook, 1998) que la dejó en un estado tan débil que la obligó a adelantar su regreso a casa. Este hecho le dejó un sabor a fracaso que agravó su falta de autoestima.

Sin embargo, al poco llegó su mayor éxito profesional. Empezó a impartir un taller opcional de poesía en el instituto Radcliffe y la publicación de *Live or Die* (1966) la llevó al culmen de su carrera poética: recibió el premio Pulitzer de Poesía en 1967¹⁵ y el premio Shelley Memorial, concedido por la Poetry Society of America. Los honorarios por sus recitales alcanzaron altas cuotas, sin que esto redujera el número de llamadas que recibía

¹⁴ A colación del suicidio, en una carta a su amiga Anne Clarke relacionada con su poema "Wanting to Die" recogido en *Live or Die*, describía:

Cuando (según yo) la muerte te agarra y te trata como un trapo, es un hombre. Pero cuando te suicidas es una mujer. Y de aquí hasta su descubrimiento de que 1. en realidad, yo no creo que los muertos estén muertos. 2. que definitivamente no pienso que vaya a morir a pesar de que esté muerta. 3. que los suicidas van a un lugar especial... se duermen, por ejemplo. 4. ¡¡¡que el suicidio es una forma de masturbación!!! (Sexton en Gray, 2015: 308)

¹⁵En ocasión de la entrega del premio señala Middlebrook (1998: 293) que:

Hacía años que Anne aspiraba al Premio Pulitzer. Cierta vez había confiado al doctor Orne que planeaba "escribir un libro y dejarlo, para que cuando muera pueda ser publicado y obtenga, como es lógico suponer, el Premio Pulitzer. ¡Me da igual conseguirlo muerta que viva!". La noticia la llenó de orgullo. También Kayo se sintió orgulloso, según recordaba Joy: "Papá trajo champán y flores. Fue uno de los triunfos que él compartió de veras".

para organizar lecturas a las que acudían multitud de admiradores porque se había extendido la voz de que no era nada fuera de lo común que entrara en trance durante su intervención. Había configurado un personaje teatral, una segunda piel para los escenarios¹⁶. Sin embargo, no dejaba de ser una mera actuación. En su interior seguía sufriendo problemas de inseguridad que la hacían beber para combatir los nervios: «Cuando realmente bebo es cuando voy a recitales en la universidad. Entonces bebo a escondidas en la habitación del hotel porque siento miedo de conocer gente, miedo del público, miedo de los decanos y los profesores, etc.». (Sexton en Gray, 2015: 203)

El Dr. Orne pidió un traslado de ciudad, pérdida que Anne Sexton nunca llegó a superar y que ocupó el centro de sus últimas sesiones juntos; se sentía traicionada y abandonada. Cuando fue sustituido por el Dr. Samuel Deitz, este mantuvo una relación amorosa-sexual con su paciente. Destapado el escándalo, las sesiones con él quedaron anuladas. Anne empezó a ser tratada por la terapeuta Constance Chase quien decidió tratarla con un nuevo antipsicótico, la torazina. Como efecto secundario de este tratamiento, su creatividad quedó anulada y el número de composiciones en esos meses se redujo casi a la nulidad. Volvieron los intentos de suicidio.

[...] no quiero vivir. Solo te escribo para contártelo, no para avisarte. A él le avisaré. A ti te lo cuento. A él NO ESTOY AMENAZÁNDOLO. A quién voy a amenazar de todos modos, a nadie. Solo me amenazo a mí. Solo me mato a mí. A nadie más. Ahora escucha, la vida es encantadora, pero NO SOY CAPAZ DE VIVIRLA. Ni siquiera puedo explicarlo. Sé lo estúpido que suena... pero si supieras cómo se SIENTE. Estar viva, sí, viva, pero ser incapaz de vivir. AY, ese es el problema, quedarse fuera. (Sexton en Gray, 2015: 333)

En 1966 Anne quiso celebrar su cumpleaños al igual que el año anterior, cuando una avería en el tendido eléctrico los obligó a pasar el día bajo la luz de las velas y asando perritos calientes en la chimenea. En esta ocasión, Joy fue a darse un baño en la planta superior y se le apagó la vela que iluminaba la habitación. Anne subió a encendérsela, con la mala suerte de que se le quedó un tacón enganchado y acabó cayendo escaleras abajo. Su cadera quedó destruida, obligándola a estar maniatada a una silla de ruedas y con dolores continuos durante los siguientes años (Gray, 2015: 398). El dolor, la

¹⁶ «Su presencia en el estrado deslumbraba con su teatralidad, su atrezzo de vaso de agua, cigarrillos y cenicero. Usaba pausas largas, roncros susurros, pseudo-gritos de efecto calculado. Una audiencia de Sexton podía mostrar su disgusto o entregarse en una ovación en pie. Pero no se quedaba dormida durante una lectura» (Kumin en Sexton, 2013: 35-36).

influencia de los calmantes y la impotencia por los límites de movilidad que restringían su autosuficiencia abrieron una nueva brecha en su estado anímico.

En 1969 recibió una gran noticia: la Universidad de Boston había decidido nombrarla profesora a tiempo parcial. Impartía clases de poesía y sobre su obra. Allí es donde conoció a un grupo de estudiantes y formaron una banda de música con la que salió a dar una pequeña gira. El grupo «*Her Kind*¹⁷» instrumentaba y acompañaba a Anne Sexton, que lideraba la banda, recitando sus poemas. Acto seguido, la nombran doctora '*honoris causa*' por tres instituciones universitarias: por la Tufts University en 1970, por la Fairfield University en 1972 y por el Regis College en 1973. La inyección de confianza y autoestima por conseguir recibir el reconocimiento académico ayudó a calmar sus instintos suicidas durante un tiempo. Acto seguido, reclamó a la Universidad de Boston un contrato a tiempo completo; fue así como pasó a ser profesora titular.

Anne había conquistado todo el éxito literario e intelectual que se podía desear. Sin embargo, la distancia que la separaba de su marido aumentaba a diario. Desde el despertar poético de la bostoniana, tenían grandes discusiones por las infidelidades y por los problemas económicos familiares. Anne Sexton reconocía que provocaba a su marido para que la golpease, petición a la que él acababa respondiendo¹⁸. Cuando ya no pudo más, tomó la decisión de divorciarse de Kayo en 1973. Vagó por casa de sus amigos durante un par de meses hasta que se decidió a conocer a otras personas cansada de los reproches de estos, que, como recuerda Linda, se lamentaban del exceso de atención y

¹⁷ Este grupo tuvo un gran peso en la trayectoria de Anne Sexton, quien puso grandes expectativas en el proyecto. Esperaba que en algún momento sus recitales y actuaciones llegaran a un público numeroso:

Aparte de Anne, el grupo contaba de cuatro personas más y a veces de cinco, una formación cambiante a medida que el grupo se desarrollaba artísticamente. Steve Rizzo, en la guitarra acústica, era el único aficionado; además de él estaba Teddy Casher y más tarde Gerald Oshita, en la flauta y el saxo; Bill Davies, en el teclado eléctrico, y el batería Harvey Simons, sustituido más adelante por Doug Senibaldi. Cuando el grupo se aglutinó, se incorporaron también intérprete de bajos: Mark Levinson y más adelante "Hank" Hankinson. Los ensayos serios comenzaron en la primavera de 1968 y, cuando llegó el verano, ya tenían preparado un repertorio de diecisiete canciones (Middlebrook, 1998: 326)

¹⁸ En una de las sesiones grabadas con el Dr. Orne, narra lo sucedido en una de sus múltiples discusiones:

Kayo and I started to have a horrible fight. He was furious. And of course I don't remember I really black out the whole thing. And to just simply say he beat me up is to so oversimplify the thing. The thing should be recorded for anyone to know what happens. Because I am horrible and I am hysterical and I am hitting myself. I say, "Don't stop hitting me," and I am hitting myself. "Go on!" I say to him. Then I know the worst part is when I say, "Go on you're a killer! Go on, just finish the job. Come on kill me!"... But he didn't kill me, I don't know why. But it was terrible. (Sexton en Skorczewski, 2012: 38)

dependencia que les exigía. Cuando las aguas volvieron a su cauce, Anne se sintió muy sola y se concentró en el trabajo.

Anne había sido una romántica. Tras el divorcio alcanzó al fin la libertad para examinar a fondo qué había más allá. Estaba convencida de que, como divorciada, se vería asediada por las atenciones de muchos hombres. Al fin y al cabo, le habían estado escribiendo cartas de amor durante años a pesar de su matrimonio. Sin embargo, lo que descubrió en aquella nueva etapa no fue novedoso ni extraño, sino bastante decepcionante. Había pocos hombres disponibles para una mujer de 45 años, así que en un momento de desesperación decidió enviar su nombre a un servicio de citas por ordenador. Aun así, se sentía sola. Una tarde de septiembre de 1974 le confesó a Linda que se había equivocado. El divorcio no le había traído al hombre de sus sueños; simplemente le había hecho ser cruelmente consciente de lo que había perdido. (Gray, 2015: 499)

La soledad que sintió y el abandono pudieron con ella. El tratamiento que seguía para su estado emocional no consiguió aplacar sus ganas de jugar con la muerte¹⁹. En los meses previos había estado preguntando a sus amigos cuáles de sus pertenencias les gustaría heredar. Estaba dando señales de advertencia (Gray, 2015: 543). Sumida en una gran depresión, la mañana del viernes del cuatro de octubre de 1974 regresó de un recital en la Universidad Goucher de Maryland, almorzó con Maxime Kumin en Newton para corregir las galeras de su próxima publicación, *The Awful Rowing Toward God*, canceló su cita de la tarde y regresó a casa. Se despojó de todo lo que vestía, fue a por el abrigo de piel de su madre, se sirvió una copa fría de vodka y se encerró en el garaje. Entonces se sentó en su Cougar rojo, encendió el motor y la radio (Middlebrook, 1998: 421). Fue así cómo Anne Sexton cumplió su sueño de dominación de la existencia y ganó la partida a las voces de su cabeza. Se celebraron distintos actos funerarios familiares y públicos en su honor. Nos abandonó, sin dejar nota y sin avisar, la mujer que contempló con una mirada frágil las tormentas de la época que le tocó vivir, acompañada de los demonios de su enfermedad, de cuyas cenizas resurgió uno de los grandes mitos de la poesía americana, una figura revolucionaria de los cánones sociales hasta entonces impasibles, que sometía a la mujer a un rol que le impedía crecer.

¹⁹ En palabras del mismo terapeuta:

Although I felt obligated not to interfere with the guidelines that had been established for Anne's treatment [by D. Chase] in the last year of her life Anne called to say that she would be in Philadelphia to give a reading at the public library and that she hoped she could see me. I expected to see her, but she never made it. Sadly, if in therapy Anne had been encouraged to hold on to the vital supports that had helped her build the innovative career that meant so much to her and others, it is my view that Anne Sexton would be alive today. (Orne en Mosher y Berman, 2015: 171)

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO

Hablar del siglo XX estadounidense es poner sobre la mesa distintos movimientos sociales en búsqueda continua de libertad e igualdad de derechos, a la par que las contiendas militares de las que el país formó parte. Estos conflictos internacionales se vieron propiciados, en parte, por las disputas hispano-estadounidenses, que supusieron el auge de políticas expansionistas y nacionalistas a lo largo del territorio nacional. Durante su mandato, el presidente Roosevelt tuvo que enfrentarse a problemas raciales desarrollando un concepto de 'americanismo' que sentaría las bases ideológicas sobre las que girarían los gobiernos que le sucedieron.

A comienzos del siglo XX, la idea del «auténtico americanismo» se invocaba muy a menudo, como lo hacía Roosevelt, al hablar de inmigración y de la lucha de la nación por casar los sueños de igualdad económica, racial y política con la cruda realidad de la pobreza industrial y urbana generalizada, las responsabilidades globales con el malestar dentro de la nación. Significaba mucho más que simplemente inculcar por necesidad a los inmigrantes un patriotismo estadounidense identificable; significaba definir primero ese patriotismo con claridad. (Grant, 2014: 328)

Así prosiguió hasta la entrada en la Casa Blanca del presidente Wilson, también progresista, y el estallido de la Primera Guerra Mundial. Estados Unidos, que en un principio se declaró neutral, declaró su intención de arbitraje internacional. El ataque al submarino *Lusitania* en 1915 detonó el enfrentamiento norteamericano con Alemania, que entró en el conflicto europeo para apoyar a la Triple Entente para resultar vencedores. Tras ello, se firma el Tratado de Versalles y el presidente propone sus famosos 14 puntos para evitar la discordia internacional. Esta guerra tuvo un impacto psicológico importante, ya que, a pesar de la entrada tardía del país en el proceso bélico, los caídos en batalla superaban los 100.000 soldados.

Sin embargo, al igual que ocurriría en Europa, Estados Unidos vio un florecer económico gracias al mercado bélico consecuente y que dio paso a una de las décadas más prolíferas de la historia del país. El *boom* económico de los diez años siguientes, denominados los «locos años veinte», trajeron al país una evolución en calidad de vida sin parangón hasta la fecha. La electricidad empezaba a circular de forma progresiva en más hogares, el frigorífico facilitó la conservación de alimentos, la radio empezaba a ser asequible cada vez a más familias y los coches empezaban a colapsar las autopistas recién trazadas (Grant, 2014). En este contexto de prosperidad económica, el padre de Anne Sexton, Ralph, «se incorporó a una empresa lanera como representante [...]. Durante la Primera Guerra Mundial la gran demanda de mantas y uniformes influyó muy

positivamente en la industria lanera. Gracias a las influencias familiares, Ralph ascendió a la categoría de viajante de comercio, cargo que le reportó sustanciosas comisiones». (Middlebrook, 1998: 25) Incluso cuando la especulación y burbuja económica explotaron en la mayor crisis económica del siglo, sumergiendo a los Estados Unidos en la Gran Depresión protagonista de los años treinta y el periodo de entreguerras, la empresa familiar de los Harvey continuó aportando cuantiosos beneficios. En el seno de la prosperidad, trajeron al mundo tres hijas, la más pequeña era Anne, que crecieron con todas las comodidades posibles, navidades de ensueño y veranos en la costa.

Los padres de Anne vivían una vida acorde a la burguesía de los años 20 y 30, tanto en lo positivo como en lo negativo. Frente al aumento del consumo de alcohol y la vida de noches de fiesta y apariencia, el gobierno aprobó la *National Prohibition Act* (Ley seca), por la que se prohibió el consumo de bebidas alcohólicas. Un estilo de vida que los Harvey disfrutaron continuamente. Celebraban fiestas en casa y obligaban a sus hijas, en todo momento, a mantener un aspecto limpio y refinado. La presión social que empujó a los Harvey a llevar ese ritmo descontrolado de fiestas y alcohol, censurado por la legislación vigente, empezaron a resquebrajar, sin lugar a duda, la estabilidad emocional de la pequeña Anne, quien en el futuro repetiría el problema con la bebida de su padre. Como recordaría posteriormente Diane Middlebrook en la biografía de la poeta:

Mary Gray, por su parte, rara vez rechazaba un cóctel. En época más tardía de su vida Anne se identificó con su madre como bebedora y acostumbraba a bromear diciendo que habría que llamarla mejor borracha que alcohólica [...]. El padre de Anne bebió desafortunadamente por espacio de diez años antes de entrar en Westwood Lodge, un hospital privado, donde se sometió a tratamiento. (1998: 32-33)

La crisis moral por la que atravesaba el país y los movimientos migratorios reforzaron los problemas de racismo y leyes eugenésicas, con su respectivo cierre de puertas a la inmigración en función del origen de procedencia y la lucha de razas, así como la irrupción del Ku Klux Klan en defensa de la tradición (Grant, 2014). Cabe destacar, como apunta esta historiadora, la aprobación de la Ley de Esterilización Eugénica de Virginia en 1924, que pretendía la esterilización forzada de la inmigración y que se fundamentaba en los códigos ya vigentes aplicados sobre los pacientes de salud mental²⁰. Este hecho representa, de manera ejemplar, la situación del inmigrante y el pueblo afroamericano, así como el del enfermo mental, durante la primera mitad del siglo.

²⁰ Sobre la esterilización de los pacientes de salud mental, recuerda Grant (2014: 368) que:

A la Gran Depresión le sucedió el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Al igual que en la Gran Guerra, Estados Unidos partió como figura neutral con licencia de venta de armamento a los aliados, en defensa de la democracia. Encaminada a entrar en la guerra en el avanzar del conflicto, el servicio militar obligatorio formó a los soldados que, tras el bombardeo de la base militar en Pearl Harbor, combatieron para liberar a Europa del nazismo y del fascismo. Mientras fueron liberando a Italia y Centroeuropa de las garras de las dictaduras de Mussolini y Hitler, su principal frente fue en Japón sobre el control del Pacífico. Para ponerle punto final a la guerra contra los japoneses, la milicia decidió hacer uso del armamento atómico. El lanzamiento de las bombas atómicas a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki tuvieron un alcance destructivo superior al esperado, pero apenas unos meses después, la guerra se dio por concluida. Con el fin de conservar la paz nace la Organización de las Naciones Unidas, el acuerdo de defensa de la OTAN y el plan Marshall para la reconstrucción del antiguo continente.

El mundo entero quedó dividido en dos ideologías completamente enfrentadas: el capitalismo estadounidense, extendido ya entonces por la vieja Europa y el comunismo, surgido en la URSS. La Guerra Fría, que enfrentó a estas dos potencias en la sombra, fue el marco del conflicto entre Corea: tras la Segunda Guerra Mundial, Japón pierde su imperio y Corea deja de estar bajo su dominio. La URSS pretendía extender el comunismo y entra en el país por el norte, mientras que Estados Unidos invade el sur. El triunfo del comunismo en China es recibido por el gobierno de Truman como una amenaza, pues temían la extensión del comunismo por el continente asiático y estalla la guerra en 1950²¹. Para entonces, el matrimonio Müller-Sexton, experimentó su primera gran separación:

Ya había varios estados con leyes en sus códigos que permitían la esterilización forzada de los enfermos mentales (si bien ya entonces la locura difícilmente constituía un diagnóstico sencillo, y en el caso de las mujeres era con excesiva frecuencia sinónimo simplemente de llevar una vida sexual activa fuera del matrimonio). En 1927, el Tribunal Supremo validó la constitucionalidad de esta legislación en *Buck contra Bell*, un caso iniciado para poner a prueba la Ley de Esterilización Eugénica (*Eugenical Sterilisation Act*) de Virginia de 1924 [...]. La esterilización forzada —al final, más de 60.000 norteamericanos fueron esterilizados siguiendo este programa— fue en muchos aspectos otra faceta más de la inclinación política por la imposición de la obediencia moral, médica y mental en este periodo.

²¹ La respuesta de Estados Unidos a la invasión de Corea del Sur (anticomunista) por parte de Corea del Norte (comunista) representó la primera muestra de contención en acción, como si dijéramos, con los Estados Unidos en una confrontación directa tanto de Corea del Norte como con China. A partir de 1950, el mundo contempló unos Estados Unidos muy diferentes, al menos la versión uniformada de los mismos; a la que mantenía para su público nacional aún le quedaba un tiempo para alcanzar la plena igualdad. En lo que se refiere a su situación en la historia, la Guerra de Corea fue en realidad una especie de paréntesis en la Guerra Fría en el extranjero y un punto de inflexión en el desarrollo de esta en Norteamérica. (Grant, 2014: 422)

Kayo tuvo que interrumpir su carrera profesional dentro del mundo de la lana porque fue llamado a las filas de combate. Este evitó su reclutamiento al inscribirse en Reservistas Navales. Fue enviado a Baltimore para recibir instrucción antes de embarcar en el portaviones *USS Boxer* en 1951. La nave quedó dañada en su travesía por el mar de Japón y tuvo que regresar temporalmente para ser reparada. (Gray, 2004: 54) Anne se recorrió el país de este a oeste para encontrarse con su marido en San Francisco. En este encuentro concibieron a Linda, la primogénita.

La historia de este joven matrimonio se reproducía en todos los estados. Si bien Kayo no llegó a pisar el campo de batalla, su participación fue una pieza clave en la génesis de las depresiones y el trastorno bipolar que inundaban la mente de Anne Sexton y, más adelante, ya en terapia, un punto de retorno en las discusiones de la pareja que derivaron en el divorcio que condujo a Anne hasta el suicidio. Por un lado, en la época en la que su marido se encontraba en altamar, fue acogida por su familia política, que la juzgaba por su comportamiento y por sus infidelidades: «Muchos años después, al sondear en esta etapa de su vida en el curso de las entrevistas con su psiquiatra, relacionó aquella separación de su marido con la aparición en su manera de ser de ciertos sentimientos desquiciados que podrían considerarse los primeros síntomas de su enfermedad» (Middlebrook, 1998: 46). Por el otro, al cabo de los años, Anne descubrió que su esposo había asesinado en la guerra cuando él «felt free to talk about a horrendous incident that he had spoken about with Dr. Liederman, an incident that occurred while he was serving with the Marines during the Korean War. He told Anne that he had killed a captured prisoner with his bare hands» (Skorczewsky, 2012: 30). A partir de entonces, Anne provocaba a su marido en el punto más álgido de las discusiones para que acabara con su vida. Este problema postraumático y las agresiones físicas ocuparon numerosas sesiones de la terapia que frecuentaban.

En la década de los sesenta, el movimiento pacifista pedía el alto el fuego y el cese de la lucha armada. Kennedy fue elegido presidente con la intención de acabar de una vez por todas con la desigualdad racial y promover políticas sociales para mejorar la vida de las minorías. Consiguió, como expusimos anteriormente, la humanización del sistema psiquiátrico, aunque la acción estrella de su legislatura, la **Civil Rights Act** quedó manchada por su asesinato en público. La muerte del presidente conmocionó a todo el país y para el matrimonio Sexton supuso un elemento de enfrentamiento.

Although the subject of Sexton's and Kayo's traumatic histories became the focus of much of the session, it began and ended with a discussion of the death of President Kennedy. Like most Americans, Sexton spent the end of November 1963 glued to the television, grief-stricken and obsessed with images of Kennedy's death and funeral [...]. For both Anne and Kayo, the national trauma of Kennedy assassination raised questions about episodes of violence in their own pasts, which bore most heavily on the violent arguments in their home. (Skorczewsky, 2012: 30)

Pero la década de los sesenta trajo consigo un nuevo *boom* económico y figuras importantes para la historia del país como Martin Luther King. Cuando el presidente Johnson sustituyó a Kennedy, aprobó su Ley de Derechos Civiles en 1964 y la Ley de Igualdad de Oportunidades en Empleo, cuyo objetivo era romper la brecha salarial entre hombres y mujeres. El movimiento feminista cobró una fuerza mayor. Si bien habían conseguido, en la teoría, el derecho al voto con la Decimonovena Enmienda en 1920, seguían sin poder acceder a cargos de poder o de gestión, tanto en las empresas como en la política. Además, la vida de las mujeres seguía girando en torno al hogar y la familia (Grant, 2014: 465). Este concepto de familia ideal, la esposa que se responsabiliza de los cuidados de los niños, asume las labores domésticas y que espera al hombre con la mesa puesta, fue la principal causa de la enfermedad mental de Anne Sexton, por no saber cumplir el trabajo que la sociedad le asignaba. De ahí sus complejos de inferioridad, su falta de autoestima y posteriormente sus depresiones. Incluso cuando Linda recordaba en sus memorias que en su infancia anhelaba tener una «madre normal», que no pasara horas delante del teclado sino del fogón, vemos el arraigo de esta imposición social en la que la poeta no se identificaba y de la que, para salir, tuvo que pagar con su equilibrio psíquico y vida.

Sin embargo, vivió lo suficiente para ver a las feministas manifestarse por la legalización del aborto, tema sobre el que escribiría uno de sus poemas más aclamados, y que vuelve a representar un reflejo de lo vinculada que estaba al movimiento, aunque nunca llegara a reconocerlo²². Anne Sexton no alcanzó a ver el término de la Guerra de

²² Así afirma Martín (2003; 179):

[A]unque Sexton no desarrolló nunca una postura ideológica concreta ni estaba especialmente interesada en el movimiento feminista. De hecho, nunca se consideró ni tan siquiera una mujer moderna [...]. Precisamente afirmaciones de este tipo, en las que Sexton reconoce que como mujer pertenece conceptualmente a una época tan retrógrada como la victoriana, son las que hacían que las feministas rechazaran su obra y figura porque veían en ella síntomas del victimismo y la infravolaración que desterrar del subconsciente femenino. Por otro lado, Sexton no participaba de, o quizás no comprendía, las acciones y protestas del movimiento feminista y reaccionaba agresivamente cuando de algún modo se conectaba su obra con poesía de mujeres.

Vietnam. Ella, que había vivido en las revueltas constantes de la población afroamericana por acabar con la discriminación, no pudo disfrutar de los resultados de tantos años de lucha. Tampoco alcanzó a ver los derechos conquistados por la mujer, el movimiento LGTBI que emergió de las profundidades de San Francisco para expandir su onda por todo el planeta en busca del reconocimiento de los derechos ni al resto movimientos liberales que florecieron entonces. Contra todo pronóstico, gracias a su personalidad arrolladora consiguió vivir como una cometa danzando al viento, libre, pero a la vez sujeta a la tierra por un siglo que la torturaba con la culpa por esa libertad.

2.3. CÍRCULO LITERARIO

Pensar en el círculo literario de Anne Sexton nos trae, en un primer pensamiento, a Sylvia Plath y Robert Lowell. Y no es de extrañar, ya que el conjunto de los tres compone la máxima representación del movimiento confesional de la poesía estadounidense del siglo pasado. Esta corriente se caracterizaba por la composición de una poesía cruda, una narración de la realidad personal en primera persona, una confesión de los secretos que, albergados en la mente del autor, son reflexionados por escrito y expuestos en público²³.

El autor tiene la capacidad de moldear sus confesiones por escrito y ofrecerlas a la audiencia después de haber sido construidas en función de lo que el poeta quiere desvelar, en un proceso consciente de creación, de tal manera que el material personal que pueda contener el texto es siempre ordenado y dispuesto según la voluntad del autor, sin la interferencia de agentes extraños que hagan juicios de valor o que formulen veredictos sobre la estabilidad emocional de la persona [...]. (Martín, 2003: 177)

A pesar de que Sylvia Plath y Anne Sexton llegaron a conocerse e intercambiar algunas noches de poesía y Martinis, la constante comparación entre ambas irritaba a la bostoniana, que se mostraba reticente a la etiqueta confesional de su obra. Así se lo reprochó a Ted Hughes, marido de Plath: «Personalmente estoy bastante cansada de que de cada crítica, etc. que conecta mi nombre con el de Cal [Robert Lowell]... por mucho que respete su trabajo, y lo hago. Aun así, mis poemas SON diferentes. Los de Sylvia son diferentes también. Me encanta su trabajo...» (Sexton en Gray, 2015: 401). Más afable

²³ La temática personal de estos autores, al principio, no fue bien recibida por la crítica, por la lejanía con la temática estética ligada a la poesía. En palabras de Martín (2003: 177): «La materia íntima que abordan los autores confesionales es el principal factor que provoca el rechazo y el menosprecio de la crítica, ya que obviaba uno de los recursos esenciales de la poesía oficial de aquella época: el uso de máscaras o *personae* para mediatizar la subjetividad del poeta».

se mostraba cuando algún crítico apuntaba que reconocía en su estilo el legado de Edna St. Vincent Millay, dramaturga, poeta y abanderada del feminismo estadounidense, por la tremenda admiración que sentía por ella. Reconocía haberla leído en profundidad y que era uno de sus referentes, junto a otros poetas de su generación que conoció en persona.

Pero hablar de influencias literarias en Anne Sexton es hablar de sus contemporáneos y su círculo de amigos, puesto que se formó como poeta a medida que escribía. Por su baja autoestima y la fragilidad con la que exponía su obra, buscaba siempre la mentoría de poetas que admiraba para llegar a convertirse en una autora de prestigio. Recordemos que abandonó los estudios siendo una adolescente y que fue durante la composición de su primer libro cuando asistió al taller literario de John Holmes, considerado por ella su primer maestro. Sin embargo, cuando comenzó a publicar este se mostró contrario al giro personal que decidió darle a su obra. El peso de su rechazo pesó sobre el espíritu de ella²⁴. Fue en su taller de poesía el lugar en el que Anne Sexton conoció a Maxime Kumin, con la que pasaba largas horas al teléfono debatiendo y perfilando su obra.

Su segundo maestro fue, como hemos comentado, Robert Lowell, quien le hizo descubrir su voz para la confesión trasmutada en poesía. Había comenzado a publicar poemas en los que hablaba de su divorcio y las dificultades anímicas de su estado de ánimo. Se podría decir que sus clases fueron el trampolín para el salto de la joven Anne hacia su debut con una exposición de la locura y las instituciones psiquiátricas. Igual de influyente fue en su vida W.D. Snodgrass y su poemario *Heart's Needle*. Inundó su buzón con cartas en las que lo halagaba y le rogaba, a partes iguales, su aprobación. Un número considerable de los poemas de sus primeras obras pasaron por el filtro corrector de él, aunque con el tiempo se cansara de la insistencia de Anne y acabara poniendo distancia.

También mantuvo una relación profesional con grandes poetas, a los que mandaba manuscritos de sus obras para que los juzgaran y aconsejaran. La revisión y comentarios de todos ellos dejaron, como no podría ser de otra forma, huella en su obra: entre otros,

²⁴ Recrea el dolor y el reproche hacia sus críticas en el poema "To John Who Begs Me Not To Enquire Further". Asimismo, le hizo llegar sus sentimientos a través de una carta de la que traemos un fragmento para hacer llegar la idea que se recoge en la totalidad de esta:

A grandes rasgos, John, te avergüenzas de mí cuando podrías estar orgulloso de mí. Finjo que no me doy cuenta... Pero entonces me recuerdas a mi padre (y SÉ que no es tu culpa). Pero aquí hay algo más... ¿a quién te recuerdo yo? Te recuerde a quien te recuerde... no es mi culpa. ¡Yo no soy esas personas! (A lo mejor me equivoco, pero espero que te pares a pensar en esto durante un minuto y lo recuerdes). (Sexton en Gray, 2015: 174).

George Starbuck, James Wright, o Noan Miller, que acabó siendo uno de sus seguidores más fieles.

Es posible que, en pleno auge del feminismo y la reivindicación por la igualdad de derechos, Anne Sexton leyera las obras de Virginia Woolf y Angela Carter. Angela Carter tomó la visión masculina del mundo para transformar la tradición y resaltar el valor de la mujer reformulando cuentos e historias con arraigo cultural, aquellos que pertenecen a la infancia de todos. Quizá esta fuera la fuente de la que bebió Anne para su interpretación de los cuentos de los hermanos Grimm en *Transformations* (1971).

Su experiencia docente en el Instituto Radcliffe le brindó la oportunidad de conocer a Tillie Olsen: «Anne encontró en Tillie Olsen una mentora única. Era una escritora extremadamente resuelta que sabía jugar con las palabras, ser paciente y ayudar a aquella compañera más joven a tener una perspectiva propia» (Middlebrook, 1998: 218). Fruto de esta relación, la prosa adquiere una importancia en la mente de la bostoniana; comenzó a escribir una novela por capítulos, aunque nunca llegó a concluir ni ver la luz. En sus últimos años, entabló amistad con la inglesa Lois Ames, que acabó nombrando su biógrafa personal y de la que presumía allá donde iba.

Sería injusto olvidar, en este acercamiento a la esfera literaria que rodeó la figura de la poeta, que su vida no solo se trató de un mero aprendizaje de otros poetas y un ansia por la aceptación su valía. Anne Sexton también aprendió y perfiló su estilo gracias a los alumnos que asistían a sus clases en la universidad. Sembró en ellos la semilla de su forma de observar el mundo, de la que brotó la obra de otros poetas que continuaron su legado.

2.4. SU OBRA

La obra de Anne Sexton contó, desde su origen, con grandes detractores²⁵ y admiradores a los que no le temblaba el pulso a la hora de enviarle cartas a su domicilio

²⁵ Entre estos disidentes, se encontraba la propia familia:

A medida que pasaban los años, el deseo de mi madre de escribir con franqueza sobre sus padres y sobre sus sentimientos hacia ellos no mejoró la ya contenciosa relación con sus hermanas mayores. Jane y Blanche, y la familia de su infancia, eran los personajes que poblaban el famoso mundo de Anne Sexton en el que se convirtió pronto su poesía. Se enfadaron con mi madre y con sus gráficas descripciones de una infancia desgraciada marcada por el rechazo y por la disciplina. (Gray, 2018: 71)

Sin embargo, la primogénita fue encontrando poco a poco, a medida que iba madurando, un vínculo especial y la admiración hacia la poesía de su madre:

con críticas y opiniones tras la lectura de alguna de sus publicaciones. Cuentan sus más allegados que las recibía de buen agrado y que invertía horas en responder a toda la correspondencia, porque para ella era importante. Pese a todo, consiguió compensar los intervalos de tiempo en los que, arrastrada por la depresión, no se veía con fuerzas de crear y publicó poemarios con una cierta regularidad, siempre para la misma editorial, Houghton Mifflin, que confió en ella en toda su carrera. En este repaso bibliográfico se excluyen las ediciones que tuvieron lugar en Inglaterra y las selecciones de poemas que se publicaron mientras Anne vivía y en las que formó parte del proceso editorial.

Su debut literario llegó con *To Bedlam and Part Way Back* (1960), forjado a fuego lento entre las sesiones terapéuticas con el Dr. Orne y los debates en el taller de poesía de Holmes. En la publicación la acompañó su falta de seguridad y escribió a sus amigos y compañeros de profesión para hacerles llegar la poca confianza en la acogida por parte del público de su obra. Sin embargo, el libro fue bien recibido y de seguido comenzó a escribir los poemas para un nuevo volumen que vio la luz en 1962, de nuevo, gracias a Houghton Mifflin, *All my Pretty Ones*²⁶, donde se recogen poemas que «principalmente habla[n] de la muerte... y el amor... y el pecado... pero sobre todo de la muerte» (Sexton en Gray, 2015: 195). Después se dedicó a coescribir relatos infantiles con Maxime Kumin: *Eggs of Things* (1963) y *More Eggs of Things* (1964).

Cuando volvió de Europa comenzó a redactar poemas que conservó durante un tiempo, compilados bajo la proyección de una futura obra cuyo final no terminaba de llegar. A principios de 1966 se lanzó a escribir una novela sobre la vida sexual de los barrios de familias acomodadas de una ciudad, que titularía *Marriage-USA, The Marriage Bed* o *Out of Adam's Rib* y que nunca llegó a concluir ni acabar, y que la impacientó para ponerle el broche final a ese manuscrito de poemas inconcluso (Middlebrook, 1998: 265). Cuando le vino la inspiración y compuso el poema "Live" —inspirado en el nacimiento

Cada vez estaba más orgullosa de la escritura de mi madre y empezaba a entender que, aunque su mirada, cuando estaba escribiendo, me recordaba inconscientemente a su enfermedad — como una marea secreta adherida al recuerdo— mientras lo hacía no estaba loca. Lo que la alejaba de nosotros no era su deseo de escribir sino su depresión: cuando esta hacía acto de presencia, era incapaz de escribir algo. La depresión provocaba intentos de suicidio y no había nada peor. Por lo tanto, incluso cuando era pequeña, entendí, intuitivamente, la magia que se creaba cuando daba forma a un poema. (Gray, 2018:166-167)

²⁶ En una carta dirigida a Robert Lowell previa a la publicación del libro, le confesaba que «El título de mi libro me preocupa... alguien me dijo que el título provisional *Todos mis seres queridos* ya se usó en un libro sobre modelos y prostitutas que quizás se convierta en musical de Broadway el año que viene. No creo que *eso* ayude a mi libro. Lo podría llamar *El superviviente* o *La verdad que saben los muertos*. ¿Tienes alguna idea?» (Sexton en Gray, 2015: 193). Estos títulos alternativos eran nombres de poemas integrados en él, sin embargo, al final mantuvo el primer título.

de una camada de cachorros dálmata que nacieron de Penny, la mascota de los Sexton— sintió que había encontrado la última pieza del puzle y que su obra estaba completa. *Live or Die*²⁷ fue publicado ese mismo año. Anne Sexton nunca esperó recibir tan buenas críticas por esa obra que, por el contrario, trajo consigo el aumento de su reputación al vencer el premio Pulitzer de Poesía y su consagración como poeta. A los tres años, en 1969, se publica *Love Poems*²⁸, su libro más vendido y que le acercó a un público general.

De forma simultánea, se trasladó a Nueva York para escribir y producir su propia obra teatral gracias a la asignación económica de la beca Guggenheim. El resultado fue *Mercy Street*, una obra protagonizada por Daisy, paciente en tratamiento psiquiátrico, su terapeuta y un párroco, inspirada en su propia vida y el intercambio de cartas de ella con el hermano Dennis Farrel. En la misma época, decide alejarse de su poesía personal e, inspirada en la pasión de Linda por los cuentos de Grimm, decide recrearlos y reinterpretarlos en verso. De ahí el título, *Transformations*, que entró en el mercado en 1971. Contra todo pronóstico, la crítica alabó el trabajo de Anne Sexton. Ella misma confesaba a Paul Brooks su falta de confianza en el resultado de su proceso creativo:

Me doy cuenta de que las «Transformaciones» son un desvío de mi estilo habitual. Admito que les falta la intensidad y puede que parte de la fuerza confesional de mi obra anterior. Las escribí porque tenía que hacerlo... porque quería hacerlo... porque me hacía feliz. Me gustaría publicarlas por esos mismos motivos. Me gustaría que mis lectores vieran este lado de mí, y no es en todos los casos mi cara más amable. Algunos poemas son sombríos. De hecho, no sé como clasificarlos y solo puedo coincidir en que les he dado un aire muy contemporáneo. Mentiría si dijera que no tratan de mí, porque giran tanto sobre mi persona como cualquier otra poesía mía. (Sexton en Gray, 2015: 466)

La llegada de *Transformations* (1971) se corresponde con la etapa más productiva de la vida de la bostoniana. En 1972 decidió publicar una oda a la locura y la enfermedad mental, con un corte surrealista e irracional; de esta idea emanó *The Book of Folly*. De igual modo, comenzó un libro que escribiría hasta el fin de sus días y que para ella se

²⁷ «Comenzó a llenar una nueva carpeta negra con poemas colocados en el orden en que iban escribiéndose; comentó que se leían “como un gráfico de fiebre de un caso grave de melancolía” [...]. Tituló este tercer volumen *Vive o Muere*, pues reflejaba sus esfuerzos con el proceso diario de vivir a lo largo de los últimos cinco años» (Gray, 2015: 302).

²⁸ Sobre él, Dianne Middlebrook (1998: 322-323) reseñaba que

...como poeta cultivadora del tema amatorio, tenía noticias que dar. *Love Poems* era un libro más sobre la transferencia, la inmortalidad del amor quemado en los circuitos del cuerpo desde las primeras horas de conciencia del cuerpo del otro. Anne Sexton no era socióloga, pero tenía una manera propia de distinguir detalles con respecto a algunas diferencias entre hombres y mujeres en este aspecto: hombres y mujeres enamorados, de mediana edad, pertenecientes a su propio mundo y a su propia época.

trataba de la obra de su vida. Cuando se suicidó en 1974, tal y como había planeado, se publicó *The Death Notebooks*.

Pero su muerte no impidió que su legado literario dejara de crecer. En los últimos meses de vida, había estado esbozando una serie de poemas de corte religioso y que se publicaron casi en bruto en 1975, *The Awful Rowing Toward God*²⁹, y 1976, *45 Mercy Street*. De forma póstuma, Houghton Mifflin decidió publicar una antología completa de su obra, incluyendo aquellos bocetos de las obras que habían quedado por publicar y editado por la albacea literaria de Anne Sexton, Linda, que incluía estas dos últimas obras y *Words for Doctor Y: Uncollected Poems with Three Stories* (1978), que ya habían sido publicadas por separado, en cualquier caso.

Anne Sexton era consciente de la repercusión para la carrera de una escritora como ella de las traducciones a distintas lenguas de su obra. En su sed por llegar a convertirse en una figura reconocida en el ámbito internacional, declaró: «quiero que se me traduzca en todo el mundo, sea como sea» (Sexton en Gray, 2015: 503). Y así fue, su obra ha sido traducida y comercializada en todo el mundo. En nuestro mercado, según la Base de datos de libros editados en España³⁰, nos encontramos con:

- *El asesino y otros poemas*, Icaria Editorial, 2007; selección y traducción de Jonio González y Jorge Ritter.
- *Vive o muere*, Ediciones Vitruvio, 2008; traducido por Julio Mas Alcaraz.
- *Poemas de amor*, Ediciones Linteo S.L., 2009; traducido por Benjamin Clark Harley.
- *Anne Sexton: un autorretrato en cartas*, Ediciones Linteo S.L., 2015; traducido por Andrés Catalán, Benjamin Clark, Juan David González y Ainhoa Rebolledo.
- *Poesía completa*, Ediciones Linteo S.L., 2013; traducido por José Luis Reina Palazón.

²⁹ Esta desviación religiosa y espiritual se debió al divorcio de su marido y la marcha de casa de sus hijas por estudios. La soledad que sentía y el amor que no terminaba de llegar la acercaron a la fe que le sirvió para llenar el vacío afectivo, aunque a lo largo de su obra ya había dado señales de su interés religioso, reforzado por las cartas publicadas de forma póstuma con el hermano Farrel.

³⁰ A estas publicaciones en español, se suman aquellas al catalán y euskera: Anne Sexton (2015) *Anne Sexton: antología*. Gipuzkoa: Susa. Traducción de Harkaitz Cano; Anne Sexton (2011) *Com ella*. Barcelona: Proa. Traducción de Montserrat Abelló.

2.5. *TO BEDLAM AND PART WAY BACK*: LA SINTOMATOLOGÍA HECHA POESÍA

A finales de los años cincuenta, Anne Sexton consiguió publicar, con esfuerzo, en distintas revistas de poesía de la talla del *The Hudson Review*, *The Partisan Review* y *The New Yorker*. Durante los debates y exposiciones en los talleres de Lowell, se fueron cocinando a fuego lento los treinta y tres poemas que compondrían *To Bedlam and Part Way Back*, publicado por The Houghton Mifflin en 1960 y editado por George Starbuck. El origen terapéutico de sus poemas y la pretensión expositivo-narrativa de su obra ocupan el centro del poemario.

Ya en su primer libro, *Al manicomio y casi de vuelta* (1960), con el que se hizo inmediatamente famosa, describe su desplome psíquico, su estancia en la clínica de nervios, la terapia como confrontación con los traumas del pasado, y el intento de encontrar un nuevo equilibrio con la familia. Aquí comienza lo característico de su lírica: la utilización descarnada del material autobiográfico y su precisa transformación en forma poética. (Reina en Sexton, 2013: 9-10)

Abre el libro un poema dedicado a su descubridor, el Dr. Orne, a los que se suman algunos de los poemas más importantes de su trayectoria: destacan “The Double Image” o “The Division of Parts”, ambos de gran extensión. En ellos trata la dualidad impregnada de su mente, nos muestra a una persona que se balancea entre su rol de madre e hija simultáneamente, una hija que se siente culpable del traspaso del caudal hereditario del que no se consideraba merecedora por la tormentosa relación maternofilial y que necesita volver a sus primeros años para reencontrarse con la mujer que la colmaba de posesiones tras su partida.

La reconciliación con su madre y la reflexión de su doble rol vital no ocupan exclusivamente la temática central del volumen. La imposición social sobre el papel o lugar de la mujer, el envejecimiento o el rechazo de su maestro se sumaron a la sintomatología del trastorno bipolar que padecía y los tratamientos con los que trataban de evitar su suicidio en la catarsis emocional que supuso la composición del manuscrito.

Lo políticamente incorrecto de estos temas para el canon poético en el que surgió, así como el uso de una métrica libre³¹, la aterrizzaba en el momento de salida de su trabajo. En una carta dirigida a Snodgrass confesaba sus miedos ante la temática sobre la que giraban los poemas y la recepción de su obra: «Mi primer libro, todo sobre mi propia

³¹ Aunque se refería a la composición de “The Double Image”, este comentario se puede extender a la casi totalidad de su obra: «Solo hay ciertas partes donde cuento las sílabas – las otras son más libres, a pesar de lo que pueda parecer a primera vista» (Sexton en Gray, 2015: 82).

locura, es un obstáculo [...]. No hay ningún poema (ni siquiera uno cortito) de amor. ¡Imagínate! Una mujer, su primer libro, y no incluye una lírica amorosa en el lote» (Sexton en Gray, 2015: 128).

Todos sus miedos eran infundados. Aunque tuviera sus detractores, la obra fue bien recogida por la crítica, le abrió paso en el panorama literario estadounidense y creó un sello estilístico reconocible por todos. La creación de las metáforas, la rima cuidada, pero sin recurrir a una sintaxis contorsionada y un estilo sencillo hacen de su obra una mezcla sin parangón de minimalismo y precisión. En sus versos, la descripción escenográfica se equipara a la exposición de sentimientos e ideas que, gracias a la magia del duende de su escritura, cala en el alma del lector que disfruta de un contenido con una carga poética asequible y sencilla de digerir gracias a lo coloquial del uso del léxico.

Cuando leemos a Anne Sexton no podemos evitar hacernos preguntas. ¿Fue primero la vida y después la poesía? ¿O acaso la poeta buscaba la excusa, la vivencia perfecta, el dolor acumulado, para hacer su entrada estelar? ¿Fue siempre la muerte o fue siempre la vida lo que creó su incuestionablemente poderosa y bestial poesía? Es difícil mirar a Anne Sexton, leerla, contemplarla en imágenes, y no caer rendido a sus pies. Es difícil que su sombra no te aceche cual animal hambriento. Es difícil escapar al poder, al magnetismo, al embrujo de sus palabras. Porque sus palabras, su verdad, como las palabras de Linda, como sus sentimientos, son la vida en estado puro; son la lucha por la cordura, la lucha por tierra firme. (Salaberri en Gray, 2018: 522)

To Bedlam and Part Way Back no se encuentra traducida de forma independiente en español, un dato curioso si tenemos en cuenta que incluye, como decíamos, poemas muy reconocidos de la producción de Anne Sexton. Sin embargo, en 2013 Linteo Poesía publica la traducción de *The Complete Poems*, editado en la versión original por Linda Sexton para recoger su obra completa. Gracias a *Anne Sexton. Poesía completa*, el público hispanohablante disfruta de su obra-debut.

La autoría de la traducción es de José Luis Reina Palazón, licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla y la Universidad de Salamanca, escritor, conferenciante, traductor para la OMS en Ginebra y traductor literario premiado internacionalmente por el Ministerio de Arte y Educación austríaco en 1995. Ha traducido del alemán, ruso, italiano e inglés. En su currículum como traductor, cuenta con una enorme lista de autores de los que destacan Günter Kunert, Mallarmé, Jean Cocteau y Arthur Rimbaud. Ha sido nombrado Premio Nacional a la Mejor Traducción en el año 2000 por las Obras completas de Paul Celan en la combinación lingüística alemán-español y Premio Nacional a la Obra de un Traductor en 2007, ambos concedidos por el

Ministerio de Cultura y Deporte³². La edición española de la antología está compuesta por un prólogo del traductor, un repaso comentado de la obra de la poeta, el prólogo original de Maxime Kumin y la obra completa, incluyendo los títulos póstumos de la autora.

³² Datos extraídos del portal web de la concesión del Premio Nacional a la Mejor Traducción del Ministerio de Cultura y Deporte.

CAPÍTULO 3

ALDA MERINI, LA POETESSA DEI NAVIGLI

Non è il manicomio che fa poesia, caso mai è la poesia che è manicomio perché il poeta ha una sensibilità esacerbata, troppo labile, troppo civilizzata. Prima viene la poesia, poi la civiltà. (Merini, 1994: 102)

Si existiera un juicio contra la injusticia institucional que durante décadas recibieron en el interior del manicomio, la producción literaria de Alda Merini sería, sin duda, el testigo principal para destapar la realidad. En este capítulo, nos acercamos a la biografía de la poeta milanesa, su contexto histórico, así como las influencias de los ilustres literatos que cuidaron de ella, para comprender la fuente de la biografía fructífera de su experiencia personal y entrar en el universo de *La Terra Santa* (1984).

3. ALDA MERINI, LA POETESSA DEI NAVIGLI

3.1. BIOGRAFÍA

De la vida de Alda Merini destacan, sobre todo, dos volúmenes autobiográficos. Por un lado, Libri Scheiwiller publica en 1987 *L'altra verità, diario di una diversa*, donde la poeta escribe, con la templanza de la distancia en el tiempo, sus vivencias dentro de las instituciones psiquiátricas. Poco después, Melusine (Associazione culturale per comunicare saperi ed esperienze di donne) otorga a Luisella Vèroli³³ la edición de *Reato di vita* (1994), en el que la poeta dicta a la biógrafa su vida y reflexiona sobre su enfermedad mental. A estas dos obras en primera persona, se suma la experiencia de

³³ Luisella Vèroli es una de las fundadoras de la asociación cultural Melusine, que trabaja por dar visibilidad al trabajo y conocimiento femenino. Es miembro del equipo editorial de la asociación y del archivo iconográfico. Además de escritora, fue la biógrafa personal y gran amiga de Alda Merini durante sus últimos veinte años de vida. Junto a ella publicó *Reato di vita* (1994), donde recoge los encuentros diarios con la poeta que alterna con poesías dedicadas a su amistad y a la labor de la asociación. Un año después de la muerte de la poeta, comienza a escribir *Ridevamo come matte*, que sale a la luz en 2012 y donde complementa la biografía ya publicada con anécdotas, regalos recibidos de Alda y fotografías inéditas.

Emanuela Carniti, hija de la poeta, quien en *Alda Merini, mia madre* (2019) decide compartir con el público la cara familiar de la milanese y la influencia que de su enfermedad mental y obra poética tuvieron sobre la cotidianidad hogareña. Además, también disponemos de sus numerosas apariciones televisivas. Destacan, de igual modo, dos entrevistas-documentales: *Più bella della poesia è stata la mia vita* (2003)³⁴ y *La pazza della porta accanto*³⁵ (2013). El conjunto de estas obras nos sirve para configurar la línea de vida de la poeta y acercarnos un poco más a su interior para comprender esa dualidad constante, el paso de una idea a la contraria y su carácter arrollador, pero cautivador.

Alda Giuseppina Angela Merini nace el 21 de marzo de 1931 en la ciudad de Milán. Segunda hija de Nemo Merini y Emilia Painelli, Alda Merini siente el despertar de la literatura a una edad temprana. Gracias a la ayuda de su padre, propietario de una aseguradora, comienza a leer grandes clásicos en la infancia. Cuenta en repetidas ocasiones que a los ocho años era capaz de recitar la *Divina Comedia* de memoria y que era una de las alumnas destacadas en clase. Recoge su autobiografía el modo en que los bombardeos de la guerra que destruyeron por completo su casa, el hambre y la llegada de su hermano menor desencadenaron una falta de recursos económicos que obligó a la familia a cambiar de domicilio y mendigar asilo familiar. Durante esa misma época, no consigue entrar en el Liceo Manzoni³⁶ por suspender la prueba de italiano en el examen de acceso. Esto explica las razones por las que

A quindici anni ero stata mandata a Torino per una grave anoressia, iniziata durante la guerra a causa della vera fame che si era provata ed aggravatasi per il dolore causatomi dall'interruzione degli studi ordinata da mia madre. Era nato mio fratello e non c'era da mangiare per tutti. (Merini, 1994: 23)

En aquel tiempo conoce a Giorgio Manganelli y comienza una terapia con Fornari para sobreponerse a su estado emocional. Gracias a Manganelli conoce a grandes literatos del momento como Davide Turoldo, entre otros. Consigue entonces publicar sus primeros

³⁴ Dirigido por Vincenzo Mollica y publicado por Einaudi en 2003, en esta entrevista se nos muestra una persona que reflexiona en voz alta las preguntas de su entrevistados, que recibe continuos homenajes por parte de sus amigos y que recita sus poemas y canta junto a grandes voces de la música italiana.

³⁵ Dirigido por Antonietta di Lillo, Marechiaro Film y Rai Cinema publican en 2013 una entrevista a dos tiempos, una Alda Merini a la que se le plantean las mismas preguntas con un desfase temporal y que se encuentra con sus respuestas del pasado sobre temas tan derivados como el miedo a morir, el amor, el nacimiento, la pesadilla del manicomio, la usurpación de sus hijas, el cuerpo y la soledad. Este documental concursó en la 31ª edición del Torino Film Festival.

³⁶ «Quando mamma terminò le scuole di avivamento professionale, in effetti tentò di iscriversi al liceo, provò l'esame di ammissione al Manzoni, che era un classico molto prestigioso, ma venne bocciata.» (Carniti, 2019: 23).

poemas con el apoyo de Eugenio Montale. Tras la muerte de Manganelli y el dolor por su amor interrumpido, corre a los brazos de Salvatore Quasimodo, a quien considera el “Nobel de su vida” y con quien mantendrá una relación amorosa.

Ya en 1953 comienza a publicar poemarios completos y contrae nupcias con Ettore Carniti, panadero de oficio. Durante los primeros años de matrimonio concibe a sus dos hijas mayores, Emanuela y Flavia. Sin embargo, ambos tenían un carácter muy fuerte y dos visiones no del todo complementarias de la vida. Pese a sentirse orgulloso de la creación poética de su esposa, Ettore, que llevaba la vida dura del trabajo nocturno del panadero, no conseguía meterse en la piel de su mujer³⁷. Esto provocó grandes choques entre ellos que se acentuaron tras la muerte por infarto del padre de Alda, a la que siguió en un corto periodo de tiempo la de su madre. A la fragilidad emocional de la poeta, se sumó también el despido laboral de Ettore tras el matrimonio con Alda. La frustración por los problemas económicos llevó a Ettore a saciarlos en el alcohol. Era común que llegase tarde a casa, bebido. Además, la esposa tenía las sospechas de que, siendo un hombre apuesto, sus largas ausencias se debían a la compañía de alguna mujer³⁸: «malgrado io non fossi gelosa, avere un uomo sempre fuori casa mi ha fatto andare in bestia» (Merini, 2010: 31). Esto se tradujo en continuas y recurrentes discusiones matrimoniales, en las que llegaban a perder los estribos.

La situación llegó a tal punto de tensión que una noche en la que Ettore se demoró más de la cuenta en regresar a casa, ella se preocupó en exceso al no tener noticias de él. Cuando regresó al hogar familiar comenzó una fuerte discusión y esto le provocó un estallo de ira en la poeta que acabó por tirarle una silla a su marido. Contrariado, el panadero no encontró otra solución que llamar a la ambulancia. Alda acabó ingresada en el centro psiquiátrico:

[...] lui non fece cenno di comprenderle e così il mio esaurimento si aggravò, e morendo mia madre, alla quale io tenevo sommamente, le cose andarono di male in peggio tanto che un giorno, esasperata dall’immenso lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escadescenze e mio marito non trovò meglio che chiamare un’ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portata in manicomio. Ma allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all’uomo e che l’uomo poteva prendere delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire. (Merini, 2017: 13-14)

³⁷ En una entrevista para el diario *La provincia di Como*, Emanuela Carniti defendía las acusaciones contra su padre: «Lui non poteva capire fino in fondo, ma era molto orgoglioso di avere una moglie che scriveva. La chiamava “mia signora”. Avevano diverbi molto forti, ma tendenzialmente la portava in palmo di mano, perlomeno prima che succedesse tutto quello che è successo...».

³⁸ La propia Alda desvelaría lo sucedido en esa época en una entrevista a Stefano Mastrosimone, publicada por la editorial Aliberti, titulada *Una specie di follia* (2010).

Comienza entonces su vía crucis sanitario. Permanece interna en el manicomio durante más de diez años, alternados con breves periodos de alta³⁹ entre los que engendró a otras dos hijas. En esos años se mantiene alejada de la esfera literaria, lo que no significó el cese de su escritura⁴⁰. Entre los muros del manicomio sufrirá una serie de vejaciones por parte del personal encargado del cuidado de los pacientes que la convierte en una persona frágil. Le diagnostican esquizofrenia⁴¹ y depresión crónica. Para cuando regresó definitivamente a casa, ya no era la misma persona:

Dopo il primo ricovero mamma non fu più la stessa, forse per gli elettroshock, forse per l'esperienza terribile che aveva vissuto al Paolo Pini, ma è come se si fosse definitivamente spezzato qualcosa. Provava a occuparsi della casa, ma non era più capace, era come in stato confusionale. Ricordo che tornavo da scuola col pensiero che potesse averne combianata qualcuna, che avesse spostato le mie cose e messe chi sa dove, trovo lo zucchero in bagno e il detersivo sullo scaffale della libreria. (Carniti, 2019: 76)

Cabe recordar que Alda Merini vivió su ingreso en las instituciones psiquiátricas en la etapa previa a la ley Basaglia, que humanizó la visión del alienado. De su experiencia como interna en el centro psiquiátrico Paolo Pini recoge en su *Diario* el hastío y la falta de higiene correspondiente de los internos, a lo que los enfermeros respondían con un

³⁹ «Quei lunghi anni dell'internamento e dei saltuari ritorni a casa non furono però un totale black-out nella sua esistenza. Forse per il fatto che entrava e usciva, mamma non perse mai il contatto con la realtà, con i suoi desideri, con la sua attività: non si arrese mai, e continuava ad alternare ai momenti cupi quelli di gioia, di ilarità.» (Carniti, 2019: 79).

⁴⁰ Emmanuela desmiente el apagón literario de su madre durante su estancia en el Paolo Pini:

E non smisse praticamente mai di scrivere, anche mentre era ricoverata: c'è una produzione nascosta a tutti che poi sarà trovata tra le sue carte dal medico che l'aveva in cura [...] Anche in quegli anni [los del manicomio], dunque, la poesia non muore in Alda, e non muore la voglia di pubblicare, di riemergere grazie alla scrittura. (Carniti, 2019: 79-81)

⁴¹ Alda Merini bautizó la voz de la esquizofrenia con el nombre de Il Portinaio. A él le dedica varios poemas y reflexiones.

Quindi il Portinaio, da presenza metafisica, diventerà poi anche presenza reale. Il Portinaio in questione era il Manicomio e anche personaggio di quei racconti del “durante l'elettroshock” che forse non riuscirò mai a raccontare. Vedere il portinaio reale è come accantonare le memorie più belle e più vive dell'esistenza per far posto alle brutture. [...] E così, bianco e nero, giorno e notte, riposo e tortura sono l'alternanza di quella che viene chiamata schizofrenia. Non è vero che la schizofrenia genera arte, la schizofrenia è un baratro ed è una crepa simultanea tra omertà e intelligenza. C'è un silenzio voluto nell'anima che non confessa neanche a noi i nostri amori e i nostri grandi dolori, e su questo doloroso silenzio si instaura vincente ogni portinaio reale, il vero prezzo del manicomio. Quindi abbiamo eremiti, selvaggi, pensatori, ma soprattutto abbiamo preghiere non dette, non recitate e pensieri inconfessati. (Merini, 1994: 31-32)

«[...] mezzo coercitivo. Venivamo tutti alienati davanti a un lavello comune, denudati⁴² e lavati da pesanti infermiere che ci facevano poi asciugare in un lenzuolo eguale per capienza a un sudario, e per giunta lercio e puzzolente» (Merini, 2017: 36). Nos traspassa el miedo que le inspiraban las internas, así como el maltrato recibido por parte del personal del manicomio y el abuso sexual de los enfermeros a sus compañeras, además de la anulación a través de un suministro desmesurado de psicofármacos. Cuenta cómo el electroshock servía de utensilio para acabar con las disputas que surgían, las noches de insomnio y el llanto de los alienados, un recurso de terror para chantajear y amenazar a los pacientes y mantenerlos bajo control. Tras someterlos a las descargas eléctricas quedaban completamente destrozados y agotados, cruzando la línea entre la vida y la muerte en cada ocasión: «ogni volta morivo, morivo di paura, morivo perché effettivamente durante l'elettroshoc ci si ferma per qualche frazione di minuto, di secondo; ci si ferma tutto il cervello, il cuore, si è morti» (Merini, 2013). Esta terapia marcará de tal forma su vida que se convertirá en un hilo conductor de su obra.

La stanzetta degli elettroshoc era una stanzetta quanto mai angusta e terribile; e più terribile ancora era l'anticamera, dove ci preparavano per il triste evento. Ci facevano una premorfina, e poi ci davano del curaro, perché gli arti non prendessero ad agitarsi in modo sproporzionato durante la scarica elettrica. L'attesa era angosciata. Molte piangevano. Qualcuna orinava per terra. Una volta arrivai a prendere la caposala per la gola, a nome di tutte le mie compagne. Il risultato fu che fui sottoposta all'elettroshoc per prima, e senza anestesia preliminare, di modo che sentii ogni cosa. (Merini, 2017: 87-88)

A estos horrores hay que añadir que Alda Merini vivió el embarazo de su cuarta hija durante uno de sus ingresos. Pasó los meses de gestación preocupada por la salud del feto hasta que en el octavo mes intentaron provocarle el parto en contra de su voluntad. Intentó escapar de las monjas que la perseguían para hacerle dar a luz y poner en riesgo la vida del bebé, pero solo consiguió que la encerraran en aislamiento. Pasó allí el último mes y, cuando rompió aguas, la asistencia al parto fue complicada, ya que la niña venía con el cordón umbilical enredado al cuello. Las matronas, sin embargo, se llevaron a la niña antes de que la madre pudiera cogerla en sus brazos y la llevaron de vuelta a

⁴² Estos baños grupales se utilizaban también para ridiculizar las internas de mayor edad. En una ocasión, la poeta cuenta que una compañera decidió quitarse la vida tras esta experiencia. Para hacer ver al mundo que los trataban como en un campo de concentración y que sus cuerpos, pese a todo, estaban hechos de carne sana y feliz, pero que se descompusieron en el manicomio, posó desnuda para Giuliano Grittini, su fotógrafo personal.

neurología sin atenderla con el protocolo obligatorio para tal ocasión⁴³ (Merini, 2017: 53-55).

Tras este suceso, la fragilidad del estado emocional de la milanese terminó de destrozarla al verse privada de sus hijas: Emanuela vivía con Ettore, Flavia crecía en casa de su tío Ezio en Turín y Barbara y Simona estaban en casas de acogida. Esta separación supuso una brecha en la relación maternofilial de la que no supieron sobreponerse jamás. Alda sintió el abandono familiar y tras su salida expresaba la rabia por la injusticia de un sistema que no garantizaba los derechos de los pacientes, subordinados en todo momento a la voluntad de la institución. En la entrevista para *La pazza della porta accanto* decía:

Quando ho perso i miei figli è stato qualcosa di disumano che io ho saputo da fonti ufficiali, attendibili, che mi sono stati tolti per dispetto proprio, neanche per una ragione per cattiveria. E oggi ho quel che si dice un grande vuoto d'amore in casa, non ho un libro; sì, questo è stato terribile. (Merini, 2013)

Y en la secuencia siguiente, continua su lamento con la entrevistadora:

Quando uno si ammala, ha una grande speranza di guarire, quindi non può stabilire quanto rimarrà ammalata. Se io sono ammalata oggi, spero che domani sarò in piedi. Anche se io dovessi avere affidato un figlio mio, è chiaro che spero domani di venirmelo a riprendere; se poi la cosa va avanti per decenni, quella non è stata cosa mia, è stata causa dei medici, però non li dò perché lei se lo tenga, è chiaro? Quindi nessuna madre che abbia un minimo di buon senso o di amore per suo figlio pensa di darglielo per sempre, scusi, alla speranza che sia una cosa provvisoria. Poi diventa per sempre perché di corsi termini lei non è guarita, come se guarire fosse un merito, le pare? Quindi diventa una doppia condanna: lei non è guarita e le hanno pure portato via il figlio, le sembra una cosa bella? Le sembra una cosa umana soprattutto? Qui parliamo di cultura ma parliamo di cose più terra a terra. Perché questa è la non cultura, è l'idiozia completa. Certo che adesso che cosa vuoi che recuperi? Ne me ne loro.

Sin embargo, será gracias al doctor Gabrici⁴⁴ —pese a que Alda siempre se refiere a él como el doctor G. para mantenerlo en el anonimato, Luisella Vèroli destapa su nombre completo en *Ridevamo come matte* (2012)—, quien intenta evitarle algunos de los tormentos del manicomio, que comienza a retomar la lectura y la escritura. Este trato favorable respecto al resto se debía a que coincidieron en el pasado en una de las casas que la familia Merini tuvo que ocupar para sobrevivir tras la guerra. La relación afectuosa

⁴³ «Per parecchio tempo della bambina non seppi più nulla, finché un giorno, col seno colmo di latte e una vera tempesta nella mente, non mi alzai come una tigre dal letto ed entrai di botto dal primario e l'apostrofai così: "o tu mi dai mia figlia o io ti ammazzo". Fu quella, credo, la prima volta che impazzii davvero» (Merini, 2017: 54).

⁴⁴ Un año antes de su muerte, Farissinelli publica *Lettere al dottore G.* (2008), un conjunto de cartas escrito durante sus años de ingreso en la institución psiquiátrica en la que se hizo cargo del seguimiento de Alda Merini, con un prólogo escrito por él mismo.

entre ellos desató la ira de algunos enfermeros y estos aprovechaban las ausencias del doctor Gabrici para darle sesiones de electroshock a sus espaldas.

Poco a poco va recuperando la estabilidad hasta que consigue poder volver al mundo exterior. Sin embargo, hay que destacar que el manicomio, a diferencia de la psiquiatría, para ella se convirtió en un lugar de protección del mundo exterior. Un escudo de hormigón y ladrillo ante los ojos críticos de la sociedad que juzgaba a los enfermos de salud mental. Es preciso destacar que sus últimos años de ingreso fueron voluntarios, siendo su decisión propia la de alargar la estancia. Concluido el tratamiento, la milanese vuelve al domicilio conyugal para compartir con Ettore sus últimos años de vida.

Durante esta época compone una serie de poemarios que le sirvieron de tarjeta de presentación ante la crítica literaria y tras los cuales se consagró como poeta. Es en estos años cuando escribe *La Terra Santa* (1984). Mientras, dio cobijo en su pequeño piso a Charles, un sintecho que deambulaba por el Naviglio y a quien le dedicaría con posterioridad un conjunto de poemas en *Vuoto d'amore* (Merini, 1994: 38). Comienza una relación telefónica con el poeta Michele Pierri⁴⁵ que se prolonga durante cuatro años hasta que decide abandonar su amada Milán para trasladarse a Taranto y unirse en matrimonio con él.

Tra me e Pierri nacque in tarda età una grande passione amorosa, all'inizio puramente telefonica che i figli non capirono. Capi invece Ettore, mio marito. Ormai gravemente malato, parlò con lui: "Le affido mia moglie, ne abbia cura e le faccia da padre. (Merini, 1994: 36)

Con el consentimiento y el beneplácito de su primer marido, Alda compartió los últimos cuatro años de vida del poeta tarantino, una relación que como destapa la milanese, no contó con la aprobación de sus hijos adoptivos. En Taranto tuvo que aprender a convivir con la memoria de la primera mujer de Michele y con los celos de aquel hombre imponente que se había convertido en una leyenda de las letras, cuya belleza contrastaba con su fuerte carácter. La muerte de él supuso un shock tan grande para ella que «sicché un giorno, malata di nevrosi e di nostalgia di Milano, me ne tornai nella mia casa sul Naviglio» (Merini, 1994: 39).

Como consecuencia de la alteración por la desaparición de su segundo marido y la puesta en análisis de su familia y vecinos, se ve obligada a pasar de nuevo por el reparto

⁴⁵ Michele Pierri fue un cirujano un poeta, fundador de la Academia del Salento. Durante su juventud, estuvo preso por el régimen por manifestarse contrario al fascismo.

de Psiquiatria⁴⁶. A la salida, acoge en su casa a otro mendigo del Naviglio con quien convivió hasta el momento en el que la poeta decidió cederle su espacio e irse a vivir a otro domicilio, sola. Alda Merini se encargó de cuidar a Titano, estableciendo con él un vínculo casi maternofilial propiciado, en parte, por el sida que padecía.

De forma paralela, su obra comienza a recibir numerosos premios: recibió el premio Librex-Guggenheim Eugenio Montale en 1962, el premio Vereggio en 1996 y el premio Procida-Elsa Morante en 1997. A su vez, la academia francesa promueve su candidatura para el premio Nobel de Literatura, aunque no mostró un especial interés en la posibilidad de recibirlo: «Io lo meriterei, ma sai, ti dirò che se ci fosse stato Vanni l'avrei voluto, oggi no. Vanni è risciuto a fare del manicomio veramente una leggenda con Alda Merini. Ecco, nessuno avrebbe cantato il manicomio, e invece sono usciti dei capolavori» (Merini, 2003).

La mala gestión del dinero la obligó a volverse a su casa en el casco histórico de la capital lombarda, lo que empeoró aún más hasta verse con sus cuentas del banco bloqueadas y una deuda por gastos de Testamentaría generados por una herencia mal tramitada en los años de su encierro institucional. Coincidió también con un robo en casa en el que se llevaron todas sus posesiones y una gran parte de manuscritos.

In casa mia rubarono tutto e Titano non fu più trovato. Nella colluttazione dell'assegno i miei testi andarono perduti, gli originali dispersi e io rimasi sequestrata in albergo. Divenni un autentico sequestro di persona. Intanto mi arrivò lo sfratto e l'ingiunzione di pagare per una eredità mai ricevuta non essendo mai comparsa alle trentasei udienze di un processo durato nove anni. Questo processo, celebrato all'ombra della psichiatria, mi ha fatto lavorare come una pazza per mantenere gli avvocati. La depositaria di tutte le mie confessioni letterarie e legali perse la pratica o la consegnò. (Merini, 1994: 64)

Cuenta Luisella Vèroli que entonces su “*sirena dei Navigli*” intentaba conseguir crédito en el banco o pagar en las cafeterías y tiendas a cambio de poemas que escribía. La falta de recursos la obligó a abandonar su casa y, con las compensaciones económicas

⁴⁶ Es la misma Emanuela quien desmiente a su madre cuando narra en las distintas biografías su paso por el manicomio de Taranto:

Alda ricorderà di seguito quella fase rivivendola in maniera drammatica e paragonando gli orrori del manicomio di Taranto a quelli vissuti negli anni di internamento a Milano. In realtà a Taranto non c'è mai stato un manicomio, e comunque fortunatamente, dopo la Legge Basaglia, i manicomi erano stati tutti chiusi. Ma tant'è: molti dei biografi di mia madre hanno preso alla lettera ciò che lei aveva scritto, ed è passata la versione secondo la quale a Taranto Alda avrebbe rivissuto quell'inferno. (Carniti, 2019: 113-114)

de los premios y la remuneración de su actividad televisiva en programas como el Costanzo Show⁴⁷, se traslada al hotel Certosa, lugar de encuentro con la biógrafa para la redacción de *Reato di vita* (1994). Con la ayuda de sus amigos literatos y el fondo Bacchelli consigue ir sobreviviendo.

En 2004 la ingresan en el hospital San Paolo por problemas graves de salud. Con la ayuda y apoyo del pueblo italiano consigue regresar a su casa tras el alta hospitalaria. En el año 2007 recibe el doctorado ‘*honoris causa*’ por la Universidad de Messina. El premio le trajo grandes alegrías ya que, recordemos, se vio obligada a abandonar el sistema educativo a la fuerza y recibir una educación se convirtió en su sueño frustrado⁴⁸. Recuerda Emanuela que «Una delle sue grandi soddisfazioni, quando era ormai anziana, è stata la laurea ad honorem dell’università di Messina. Se l’avessero proposta per il Nobel, non l’avrebbe voluto. Ma a quella laurea ci teneva tanto»⁴⁹.

Dos años más tarde, el uno de noviembre de 2009, fallece *la poetessa dei Navigli* a causa de un tumor óseo al que se enfrentaba. Se estableció un luto oficial⁵⁰, los oficios funerarios y homenajes públicos tuvieron lugar en *il Duomo* de Milán, que reunió a grandes entidades y un público numeroso que abarrotó las bancas del templo para darle el último adiós a esa voz que cantó al amor, al delirio, al sufrimiento, pero, sobre todo, a la pasión por vivir. Y así la recuerda su hija Emanuela:

⁴⁷ El Maurizio Costanzo Show es un programa televisivo dirigido y presentado por Maurizio Costanzo, periodista de reconocido prestigio. Desde 1982, el programa ha dado espacio a artistas, políticos y escritores que se sientan a la mesa de debate para confrontar opiniones sobre la temática central de cada emisión. Alda Merini, durante varios años, fue una colaboradora frecuente de este *talk show*.

⁴⁸ Haciéndonos eco de las palabras de Carniti (2019: 24):

La delusione di non aver proseguito la scuola infatti l’ha molto segnata, è stato uno dei suoi grandi rimpianti. Quando nel 2001 il Pen Club iniziò a raccogliere firme perché le fosse assegnato il Nobel, mi diceva: “Mi vogliono dare il Nobel, ma a me cosa interessa, io vorrei una laurea”. E quando il 15 ottobre 2007 le diedero effettivamente la laurea *honoris causa* a Messina, in Teorie della comunicazione e dei linguaggi, per lei fu un’emozione fortissima.

⁴⁹ Información extraída de *L’Espresso* del 19/02/2014.

⁵⁰ Sobre la muerte y el funeral de Alda Merini, su hija confiesa que:

E poi, il Comune di Milano ci ha fatto sapere che voleva fare i funerali di Stato. Qualche anno prima mamma aveva incontrato il sindaco, Letizia Moratti, le aveva anche regalato un anello. Ma quella richiesta di funerali pubblici ci ha lasciato di stucco. Era mia mamma, e anche una mamma complicata. Non è stato facile, soprattutto in quel momento di dolore, conciliare la mia immagine di lei con quella pubblica, con tutta quella folla che la amava, che era commossa, che soffriva.

La camera ardente fu allestita a Palazzo Marino, per due giorni ci fu un andirivieni ininterrotto di non so quanta gente, dalle celebrità della televisione ai politici, dagli intellettuali ai cittadini comuni, fino a persone che decenni prima avevano abitato nel nostro caseggiato. E poi il 4 novembre si tennero i funerali. (Carniti, 2019: 158-159)

Mia madre è stata una donna ribelle, una donna che ha sofferto, che ha lottato per avere quello che desiderava, tenace e testarda, una donna che voleva essere libera. E anche se ha passato la vita chiusa tra il manicomio e una cassetta di quarantacinque metri quadri, libera lo è stata per davvero. Ma soprattutto è stata un poeta. Ecco, quello da cui non poteva liberarsi, quello che è stato davvero il suo *daimon*, la forza che l'ha trascinato anche fuori da sé, è stata certo la poesia. (Carniti, 2019: 169)

3.2. CONTEXTO HISTÓRICO

Durante el siglo XX, Europa vivió grandes sacudidas ideológicas, bélicas y económicas. La historia contemporánea europea alberga un entresijo de movimientos políticos y sociales que alteraron por completo a aquellos que fueron testigos. Resume de forma ejemplar todo lo acontecido en la península itálica Christopher Duggan en *Historia de Italia* (1997), manual que servirá para fundamentar esta contextualización. Sin embargo, hablar de la Italia del siglo pasado y sobre los orígenes de Alda Merini, nos remite directamente a una de las ideologías y acontecimientos históricos que cambiaron el rumbo del viejo y el nuevo continente: el fascismo.

Para cuando Alda Merini llegó a este mundo, el país que la vio nacer estaba terminándose de forjar. Con la cercanía en el tiempo del *Risorgimento*, la victoria en la Primera Guerra Mundial (cuya participación pagó con la vida de más de medio millón de italianos), la economía emergente que acompañó al conflicto por el cambio a un sistema mercantil armamentístico, la adhesión de Trento, el sur del Tirol e Istria gracias a la Conferencia de paz de París en 1918, el aumento de la inestabilidad política y social sirvieron de llave para el triunfo del patriotismo y un aumento en la desconfianza hacia el socialismo, el Parlamento, el humanismo y la democracia (Duggan, 1996).

En esta atmósfera emergen figuras de grandes revolucionarios y partidarios de la guerra como Mussolini o Marinetti. Benito Mussolini, tras su expulsión del partido socialista italiano (PSI), trabajó como periodista en *Il Popolo d'Italia* que, finalizada la guerra, cambió de nombre a *Quotidiano dei combattenti e dei produttori*. En 1919, será él mismo quien funde un partido nuevo: *Fasci di Combattimento*, con un programa parecido al del PSI, centrado en problemas sociales, pero que tras el fracaso en las elecciones de noviembre abandonó las ideas de izquierdas y empezó a conseguir atención divulgando sentimientos patriotas y abogando por la concienciación de la grandeza nacional. En las elecciones de 1921, los fascistas consiguieron la aprobación como partido gubernamental. El *Partito Nazionale Fascista* obtuvo escaños suficientes para un gobierno en coalición que hubiera podido llegar al poder de forma democrática si

Mussolini hubiera conseguido retener las fuerzas más radicales de su partido, que emprendieron la conocida Marcia su Roma desde Nápoles, el 28 de octubre de 1922. Italia, en aquel momento, era una monarquía y tenía como jefe del estado al rey Vittorio Emanuele II, que decidió no detener la marcha ni abrir fuego contra los fascistas. Es así como Mussolini pasó a ser el primer ministro de Italia, el más joven de la historia del país (Duggan, 1996: 225-231).

El PNF, a consecuencia de la ley Acerbo de 1923, consiguió la mayoría absoluta y el líder de la oposición, Giacomo Matteotti, fue asesinado. El abandono del resto de representantes en la Cámara y los ataques contra la vida del Duce facilitaron el proceso de ilegalización de la oposición. Como partido exclusivo, aprobaron la ley de Seguridad Pública de 1926, que primaba los derechos del estado sobre la población.

El fascismo, mediante los Acuerdos de Letrán con la Santa Sede en 1929, consiguió resolver la cuestión de Roma al negociar con el Vaticano el pago por los terrenos adquiridos en la unificación a cambio de la extensión de la enseñanza católica en los centros educativos y la autonomía de algunas de sus instituciones. Este acercamiento y alianza con la religión tuvo su máximo reflejo en la jerarquización de géneros y roles familiares. La imagen de la familia unida y la mujer como encargada del cuidado del hogar fueron claves en la campaña del régimen.

Un campo en el que existía un consenso entre el fascismo y la Iglesia católica fue el de la sexualidad. El catolicismo había propugnado siempre que el control de la natalidad y el aborto eran antinaturales y una ofensa a Dios; de la misma forma, insistía en el papel pasivo de la mujer, exclusivamente como madre y esposa, educadoras de sus hijos y «ángeles de la tierra». El régimen tuvo éxito en su intento de excluir a la mujer de la educación: tan sólo el 25 por 100 de las plazas de las tradicionales escuelas secundarias fue ocupado por niñas, porcentaje incluso superior al ínfimo 10 por 100 de las plazas de las escuelas industriales. (Lozano, 2012: 259)

Inevitablemente, esto tuvo una repercusión directa en la infancia de la poeta ya que «al tempo del fascismo, in cui io sono cresciuta, i ragazzi erano forzati alla disciplina e le nostre madri erano veramente fasciste. Ebbi dunque una madre fascista» (Merini, 1994: 14). Crecer en el seno de una familia fascista dibujó para siempre el carácter melancólico y religioso de la poeta. Por este motivo, Alda Merini se vio obligada por su madre a abandonar los estudios de forma prematura y bebió de las fuentes simbólicas de la fe cristiana para su producción poética. Esta unión Iglesia-Estado prolongó y reforzó los valores católicos en la península Itálica. La mujer quedó encerrada en el hogar, donde no

necesitaba formación académica. El ideal femenino se redujo a la subordinación de su rol por el bien de la patria, como recuerda la misma poeta:

Il fascismo era entrato a gran voce nella mia casa. Le parole Donna-Amore-Patria avevano trovato in mia madre un terreno fertile: corse felicissima a dare la sua fede al duce perché la Patria era una seconda madre, la seconda famiglia. Non sapeva come le altre madri che si spogliarono dei loro gioielli, che la loro assurda generosità le sospingeva nel trabocchetto della guerra. (Merini, 1994: 19)

No es de sorprender que este auge del fascismo sorprendiera incluso al mismo Mussolini. Centró sus esfuerzos en los jóvenes y manipuló la sociedad italiana mediante el ocio: el teatro, el cine y el deporte fueron los puntos clave de su mecanismo de censura e influencia. Se creó una campaña por el compromiso nacional a través de la figura del dictador en la que, tanto su historia personal como las hazañas del fascismo, quedaban resaltadas en forma de epopeya en la prensa y cartelería propagandística. Llegados a ese punto, la figura del Duce (del latín *dux-duce*: líder) llegó a dominar sobre la del partido y el Estado, considerado casi como una deidad. La teatralidad de sus actos públicos y la mitificación del dictador bebía de las fuentes de la antigua civilización romana, resaltando el origen autóctono del imperio frente a la importación socialista soviética.

El «romanismo» impregnaba cada rincón de la vida fascista. El símbolo fascista — un puñado de varas de las que emerge la cabeza de un hacha— era romano, al igual que el saludo fascista. La historia de Roma recibía un tratamiento especial y los programas de estudio escolares; la Milicia y las organizaciones juveniles se basan en el modelo del ejército romano; el 21 de abril, fecha tradicional de la fundación de Roma, pasó a ser día festivo, y la retórica del régimen estaba preñada de términos latinos y alusiones a Roma. La pintura, la arquitectura y la escultura también pasaron por este proceso de romanización. (Duggan, 2017: 256-257)

Dicha exaltación por el culto hacia el imperio romano tuvo cierta influencia en la visión de Alda Merini en lo referente a la escritura, así como en su interés desde la infancia por la cultura clásica y los genios de la literatura italiana como Dante o Petrarca, pues se consideraban ilustres responsables de la unificación lingüística, cuna de la literatura nacional. Cabe destacar que su obra está cargada de referencias a la mitología grecolatina y que combina, como hicieran las artes plásticas o la arquitectura fascista, elementos y características clásicas con una visión renovada y actualizada.

Fue así como el colonialismo se fue expandiendo y tensando de nuevo las relaciones internacionales europeas. Italia fue expulsada de la Sociedad de Naciones por invadir Etiopía y su colaboración con el gobierno fascista en la Guerra Civil española, junto a la

aprobación de leyes raciales, la separaron de Francia y Reino Unido para afianzar de forma progresiva su alianza con el gobierno alemán. Nace el eje Roma-Berlín. Cuando Alemania invade Polonia en 1939, Italia no entra en acción hasta ver que el *Führer* conquistó Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda. Cuando los nazis estaban a las puertas de la conquista de Francia, Mussolini decidió unirse con objetivos expansionistas (Duggan, 2017: 267-268). Para entonces, la población solo tenía dos opciones: mostrarse a favor del régimen y combatir en nombre de la patria o sufrir las represalias pertinentes. Nemo Merini, al contrario que su esposa, se pronunció contrario al régimen y fue enviado a la guerra. El resto de la familia tendría que arreglárselas para sobrevivir en los primeros años de la contienda: «Quando ebbi dieci anni, a mio padre fu offerto di aderire al fascismo ma lui non accettò e fu mandato al confino. Furono anni duri, c'era la guerra, io e i miei fratelli con mia madre ci dovevamo arrangiare» (Merini, 1994: 19).

La entrada en la Segunda guerra mundial reportó grandes pérdidas para el país, trajo la pobreza y la destrucción de ciudades como Milán debido a los bombardeos. Durante ese bombardeo, la residencia de la familia de Alda Merini quedó completamente destruida y la llevo, como a otros tantos miles de personas, a la pobreza.

«Gli anni terribili della guerra portarono un grande scombussolamento nella mia vita. Mio fratello nacque durante il bombardamento di Milano [...]. In quella circostanza maturai immediatamente a dodici anni e mi riproposi di non gravare più sul bilancio familiare. Il 14 ottobre un secondo bombardamento terrificante ci obbligò a lasciare Milano. Ci aggrappammo ai primi vagoni che transitavano da porta Genova e approdammo nelle risaie. La gente urlava e si dimenava, i bambini strillavano per la paura. Arrivati nel Novarese ci buttammo per terra nei campi mentre le bombe fioccarono da tutte le parti. Fu forse quello stato di cose che decise poi della mia nevrosi». (Merini, 1994: 25-26)

Como cuenta la poeta en primera persona, su madre concibió al hermano menor durante los bombardeos a su ciudad natal y la hambruna consecuente de la destrucción de la casa de la familia la distanció todavía más de la educación. La suma de estos factores la arrastró a una anorexia que, como explicamos anteriormente, rompió su entereza emocional. La austeridad y la supervivencia mediante la ayuda entre vecinos de esos años configuraron, sin lugar a duda, el estilo de vida que llevó cuando salió de la institución psiquiátrica y las ganancias de sus libros suponían una gran fuente de ingresos. Vivía en un pequeño apartamento sin más lujos que su paquete de tabaco y un café por los bares de la zona, donaba poemas sin titubeos y cuentan sus amigos de su generosidad al dar limosna por la calle.

Con el final de la contienda Italia perdió sus posesiones en el África oriental y el control sobre Libia. Las fuerzas aliadas fueron derrotando al fascismo. Mussolini fue arrestado, aunque consiguió escapar y trasladarse a las cercanías de Como e instauró la *Repubblica di Salò* mientras que el rey huía a Brindisi. En 1945, el Duce se encontraba enfermo y sin apenas apoyo. Es entonces cuando los partisanos⁵¹ consiguen capturarlo y fusilarlo junto a su amante. Sus cadáveres fueron mutilados, destrozados y colgados boca abajo en el *Piazzale Loreto* de Milán para recordar los diez partisanos fusilados en esa misma plaza meses antes. Este acto rebelde supuso el fin del fascismo y la guerra. Comenzó un proceso de limpieza y reconstrucción a lo largo de todo el país, de forma asimétrica entre la mitad norte y sur, desigualdad arrastrada desde la Unificación. Con la vuelta de la democracia, Italia tuvo que sanear su sistema político y judicial. La propia Alda Merini recordaba sus sentimientos respecto a la caída del fascismo y al panorama político de aquel entonces: «Gli anni aurei del fasci erano finiti. Il duce aveva fatto la sua epoca e aveva lasciato in tutti noi un profondo choc che più tardi nessun partito, almeno per me, riuscì a rimuovere» (Merini, 1994: 19).

Justo entonces se puso en entredicho la figura de Vittorio Emanuele III. La imagen del rey quedó muy dañada a causa de su falta de compromiso, su quietud y cobardía en la lucha contra el fascismo. Frente a las presiones, este abdicó en favor de su hijo, Umberto II «*Re di Maggio*», apodo que recuerda lo breve de su reinado. Al mes de subir al trono, tuvo lugar un referéndum sobre la monarquía, que contaba con pocos apoyos en el norte. El pueblo se pronunció a favor de la república.

El primer asunto sobre el que tuvo que tomar una decisión fue la monarquía. Los años del fascismo la habían puesto en una situación muy comprometida y la huida precipitada del rey en septiembre de 1943 debilitó aún más su posición. Con el fin de intentar salvarla, el rey Víctor Manuel abdicó a favor de su hijo Umberto. Sin embargo, eso no evitó la caída de la monarquía. Un referéndum convocado un mes más tarde aprobó la república por una diferencia de dos millones de votos (12,7 frente a 10,7 millones de votos). Esa votación agudizó la tradicional escisión entre el norte y el sur: en Roma y en el sur se votó a favor de la monarquía y el norte del país se hizo en contra. (Lozano, 2012: 545)

El nombramiento de la república facilitó la elaboración de una Constitución, de corte liberal y la conquista de derechos sociales, entre los que destaca el derecho al voto

⁵¹ Grupo organizado y armado de combatientes que lucharon por la disolución del fascismo y contra la ocupación nazi. Este grupo fue una pieza clave para el fin de la dictadura de Mussolini y la liberación de Italia.

femenino en 1946 gracias a la labor del movimiento feminista. Con la disolución de los partidos comunista y socialista, emerge el partido *Democrazia Cristiana* (DC), herencia de la unión Iglesia-Estado cuajada durante los años previos al fascismo y durante el mismo. Este partido contaba con grandes apoyos de la Iglesia, preocupada por un posible resurgir del comunismo. Cuando en 1948 se convocaron las primeras elecciones al Parlamento desde la vuelta a la democracia, la campaña electoral del partido democristiano caló profundamente gracias a que:

La campaña electoral fue dura y encarnizada. La Iglesia apoyó abierta y decisivamente a los democristianos. Cardenales, obispos y sacerdotes lanzaban diatribas desde los púlpitos, sobre las consecuencias de no respaldar al «partido de Dios» [...]. Los resultados de las elecciones de 1948 significaron una victoria aplastante de los democristianos. Obtuvieron el 48,5 por 100 de los votos y se hicieron con 305 de los 574 escaños de la Cámara de Diputados: la única vez en la historia de la República que un único partido ha conseguido la mayoría absoluta. (Duggan, 2017: 285)

Los democristianos conservaron el poder durante más de cuarenta años. Los valores católicos y el peso de la Iglesia en las decisiones del Estado no se difuminaron con la caída del fascismo, por lo que estancaron a la sociedad italiana en la tradición. Las raíces profundas del cristianismo, como es evidente, marcaron la personalidad de Alda Merini. Así lo recuerda Emanuela: «Diceva di votare Democrazia Cristiana, ma non è che fosse particolarmente interessata alla politica, era un approccio più di pancia» (Carniti, 2019: 153). Resulta contradictorio que fuera una mujer tan religiosa porque, a pesar de recurrir a Dios en busca de la salvación, hizo de su vida una blasfemia: se casó en dos ocasiones, vivió el amor con distintos hombres e incitaba a la entrega pasional.

Durante el gobierno democristiano, este tuvo que lidiar con la brecha económica meridional, así como los movimientos migratorios direccionados de sur a norte y que llevaron a las regiones del noroeste al «milagro económico». Surgieron entonces empresas de gran prestigio internacional, Italia se convirtió en una potencia mundial y la cuestión de la unificación lingüística cobró especial importancia debido al aumento de la escolarización. El uso exclusivo del dialecto se redujo a niveles mínimos. Esto fue posible en parte por la llegada del televisor y la mejora de vida de la clase media, que empezaba a tener coche propio, es decir, tenían la posibilidad de viajar. Tras el auge económico de los años cincuenta, *Democrazia Cristiana* tuvo que hacer frente a la crisis de finales de los sesenta y principios de los setenta, caracterizados por una serie de movimientos de protesta por la mejora de la situación (Duggan, 2017).

Al centrar sus esfuerzos en la resolución de estos conflictos, la crisis y la industrialización del país, DC dejó guardado en el cajón temas sociales y sanitarios de importancia, y mientras combatía por mantenerse en el poder, Alda Merini vivía ajena a todo esto en su encierro en un sistema psiquiátrico falto de revisión legislativa, que daba carta blanca en protocolo de tratamiento. La Constitución recogía desde sus inicios la formación de un gobierno regional con autonomía y autoadministración en temas de vivienda, agricultura y salud. Esto amplió horizontes en la dirección de hospitales y psiquiátricos, facilitando la llegada de la ley Basaglia en 1978 con el cierre progresivo de los manicomios, una medida que llegó tarde para Alda Merini.

Esta ley, ya tratada en el capítulo dedicado a la legislación de las instituciones psiquiátricas, fue promulgada por un gobierno en coalición y en un contexto político de una complejidad de difícil gestión. Las Brigadas Rojas, un grupo terrorista de ultraizquierda, en su intento por destruir las estructuras del Estado, secuestraron, encarcelaron y asesinaron a Aldo Moro, presidente del partido Democrazia Cristiana. Este asesinato tuvo lugar el nueve de mayo de 1978, cuatro días antes de la aprobación de la ley Basaglia, con el gobierno Andreotti que se disolvió al año siguiente.

Oleadas de terrorismo aterrorizaron a todo el país —cabe recordar el atentado en *Piazza Fontana* de Milán de 1969 a manos un grupo neofascista y el estallido de la bomba en la estación de trenes de Bologna en 1980— y no cesaron hasta el resurgir económico de los años ochenta. Desde entonces, la situación política y social se vio filtrada por el desmantelamiento de numerosos casos de corrupción⁵², los años de gobierno de Berlinguer y Almirante, el asesinato del juez Falcone y su pareja junto a otros jueces antimafia (Duggan, 2017: 320-330).

Ya a finales de siglo y comienzo de la nueva era, despuntaron una serie de partidos gubernamentales que se han conservado hasta hoy. De entre ellos, Silvio Berlusconi fundó en 1994 *Forza Italia*, que tuvo mucho éxito en las urnas. Su líder fue investigado y acusado de numerosos casos de corrupción, de haber colaborado con el crimen organizado y de estar involucrado con el caso *tangentopoli*. Sin embargo, consiguió limpiar su imagen mediante la manipulación de la televisión sin grandes esfuerzos al ser propietario de distintas cadenas. A colación de la influencia del gobierno de Berlusconi en la televisión y su política, Alda no tenía problemas en manifestar su opinión al respecto:

⁵² Uno de los casos con mayor repercusión mediática fue el caso *tangentopoli*, una red de sobornos y subvención de partidos mediante la malversación de fondos de obras públicas.

[...] perché ci sono stati dei burocrati, non ci sono stati dei veri uomini di governo. A governare ci vuole talento. I grandi governanti sono stati veramente... Non so, io non sono comunista, ma prendiamo un Togliatti, un Aldo Moro. Erano persone, diciamo, con le palle, sapevano. Sa, se al posto della sanità mettono il ministro della televisione, quello non ne capisce niente. Ognuno vada al suo posto. (Merini, 2010: 110-111)

Para ella, la principal causa de la crisis económica en la que Italia se vio sumergida tenía su origen en la falta de saber hacer política por parte de los dirigentes del país. Sentía una nostalgia por los políticos más importantes de los años que rodearon su ingreso en el centro Paolo Pini y que otorgaban ayudas a los ilustres de las letras, como el fondo Bacchelli. En 1996 *Uniti per l'Ulivo*, coalición de centroizquierdas, preparó la entrada de Italia en la comunidad económica europea y la zona euro. Después, el gobierno de Berlusconi y sus aliados se hicieron con el control legislativo hasta su dimisión en 2011, con distintas coaliciones y la correspondiente confusión política.

Alda Merini vivió los picos más altos y bajos de la historia de su país. Sin embargo, se mantuvo siempre perenne en su pequeña casa desordenada en el Naviglio milanés, impasible en la pobreza y sin dejar doblegar su forma de comprender la fe, la sociedad y su concepto del dinero, con la entereza de aquellos que sobreviven a una guerra y a la crisis moral de una nación emergente.

3.3. INFLUENCIAS LITERARIAS

Para entender las fuentes de las que bebió la poeta del Naviglio, no necesitamos alejarnos mucho del centro histórico de Milán ni recurrir a manuales de Literatura. Las pilas de libros y la falta de orden de su casa en el número 47 de via Ripa Ticinese hospedaron a los poetas más influyentes del siglo pasado. Con algunos de ellos llegó incluso a mantener una relación amorosa y una relación de amistad estrecha. Si bien es cierto que las personas que pasaron por su vida maduraron en la obra de la escritora una evolución estilística, la diversidad de su experiencia personal respecto al común de las personas imposibilita encasillarla en un movimiento exclusivo. Como poeta contemporánea, su poesía no se encuentra íntimamente ligada a la forma. Al igual que sus coetáneos y en contraposición a las fuentes de las que bebió y que pasamos a explicitar, se decantó por el verso libre y evolucionó hacia una poesía más sencilla,

cercana a la cotidianidad con dosis clásicas. Se adaptó a las modas editoriales emergentes sin grandes tabúes: en el cambio de siglo se dejó llevar por el auge de los aforismos.

Como ya hemos expuesto en anteriores ocasiones, la poeta se hacía acompañar de los grandes clásicos: Dante⁵³, Petrarca, Boccaccio, Leopardi y Manzoni. Pronto comenzó a rodearse de ilustres poetas como Spagnoletti, a quien le debe sus primeras publicaciones. El amor por los clásicos iría dando paso al amor más terrenal. Conoce entonces al poeta, ensayista, periodista y traductor Giorgio Manganelli, cuya relación amorosa a espaldas de su mujer rompió por primera vez el corazón de la joven en su despuntar poético: «Non avevo mai creduto alla sua promessa di matrimonio: il divorzio allora era una cosa impossibile. Lo cacciai tirandogli dietro ogni sorta di maledizioni possibile. Si sa che l'amore non ha mai pazienza e si vuole che le poetesse muoiano per amore» (Merini, 2010: 24).

Ante el fracaso amoroso, comienza otra relación afectiva⁵⁴ con Salvatore Quasimodo, poeta y traductor premio Nobel de Literatura en 1959, de origen siciliano muy cercano al hermetismo en sus principios, aunque tras la guerra derivara hacia un estilo más clásico. Para Alda Merini, Quasimodo fue una persona muy querida y que le reportó grandes satisfacciones:

Quasimodo, il mio io secondo maestro, sarà sempre il Nobel della mia vita. Era dolcissimo e non ebbi mai a lamentarmi di ciò che mi dava: tre giorni a settimana per amarlo e gli altri quattro per ascoltarlo [...], da buon meridionale, era molto perspicace e ambizioso, ma io che ho sentito battere il suo cuore tante volte, posso dire che poche volte ho sentito un'umanità più contenuta e razionale di quella del mio secondo maestro. (Merini en Veroli, 2012: 38-39)

Teniendo en cuenta su procedencia, no tardó en aparecer por su vida el segundo premio Nobel de la literatura, Eugenio Montale, uno de los poetas más importantes del siglo XX, antifascista declarado en su obra. Montale reflexionó sobre la caída de los valores humanos, el consumismo y aboga por la transparencia de la poesía, la importancia de la representación de figuras que fue adquiriendo tintes clásicos a medida que avanzaba en el tiempo.

⁵³ De Dante tomará, como recoge Assumpta Camps de Eugenio Montale: «la utilización de la mitología, ya sea cristiana o pagana, como elemento capaz de conferir universalidad a los acontecimientos personales, constituyéndose en código universalmente reconocible» (2001: 573).

⁵⁴ «Non posso dire di non essere stata la loro amante o più che altro la loro compagna, come sono stata amante e compagna di mio marito Ettore e del mio secondo marito Michele Pierri. Non si può parlare di una persona se non la si è visitata dal di dentro, "conosciuta". In ebraico conoscere vuol dire possedere, amare, amare nella carne» (Merini, 2010: 24).

Es quizá herencia de ese hermetismo la proyección de la figura del poeta y el rol que Alda asigna a la poesía en su vida: concibe la lírica como un ente, origen y destinatario de su canto que el poeta, persona tocada por la gracia divina y sufridor de la enfermedad aguda que sufre al ver la vida a través del verso. Esa exclusividad con la que describía continuamente persona y obra evoca a la perfección el movimiento hermético desarrollado durante mediados del siglo pasado.

De igual importancia fue, por un lado, Maria Corti, cuya relación consistió en un intercambio continuo de producción de textos, comentarios críticos, consejos y correcciones; por el otro, con el teólogo, filósofo y miembro de la iglesia, David Maria Turoldo. En el *Novecento*, Turoldo se vio rodeado de críticas por la controversia de sus propuestas de actualización de la Iglesia en un amago por acercarla a los jóvenes, cada vez más alejados de la fe. Sin margen de incerteza, el intercambio conversacional entre ellos dio pie a una reflexión mística que inspiraría la visión de Alda Merini del catolicismo explicitada en la obra de final de su vida.

No podemos dejar atrás, si tenemos que destacar una persona influyente en su vida creativa y obra, el editor Vanni Scheiweiller. A él debe el regreso a la escena literaria y la asesoría a la hora de hablar del manicomio en sus primeras obras de los setenta, sin importarle su procedencia y sin inmiscuirse en su vida personal. Estaba tan presente en la vida de la poeta que llegó incluso a ser el padrino de su tercera hija, de segundo nombre Vanna, por él. Consciente del peso de la confianza depositada en ella, siempre que le preguntaban por su relación profesional con él, dedicaba palabras afectuosas.

È stato qualche cosa di mitico per me, Vanni. È stato anche un po' mio marito, cioè, nel senso che ci siamo consolati delle fatiche, ci siamo maledetti insieme, abbiamo rivisto insieme... Una cosa faceva Vanni, quello che prometteva, Vanni lo manteneva. Magari ti dava poco, però era un uomo così preciso, così retto. Era un grande editore ed era anche un grande poeta. Una cosa che diceva Vanni spesso: non guardate mai nell'intimità dei poeti, lasciate che loro scrivano anche al ridosso di un assassino, di un cane, ma lasciare stare la matrice della loro ispirazione. (Merini, 2003)

Pero, lo que es evidente es que, por encima de todas estas mentes ilustres, su mayor influencia fue la Psiquiatría impía de su época, fue «Dama follia» la mayor musa de todos sus versos.

3.4. SU OBRA

La pausa literaria que supuso para Alda Merini su estancia en las diversas instituciones psiquiátricas no impidió que el total de su obra lo compongan un listado extenso de poemarios. Si bien es imposible recopilar, calcular y recoger en una única antología las composiciones de su autoría debido a su generosidad con las personas a las que tenía en alta estima e inundaba en poemas como señal de afecto, la revalorización de su obra y figura en los últimos años ha hecho posible un impulso editorial. Gran parte de sus publicaciones cuentan con numerosas ediciones. Dicha revalorización se debe, en parte, al reconocimiento por parte del público de su valía, anulada durante décadas ante los medios de comunicación que alimentaban la imagen de «poeta loca».

El conjunto de volúmenes podemos dividirlos en dos etapas: las publicaciones hasta su ingreso en el manicomio y la obra producida tras su salida. La primera etapa comienza, precisamente, en la adolescencia. Recordemos que Alda Merini comienza a publicar gracias a la ayuda de grandes poetas como Spagnoletti, entre otros. Será él su padrino literario y su compañero de debut poético al incluir algunos de sus poemas en *Antologia della poesia italiana 1904-1949* (Guanda, 1954); lo mismo sucedió en *Poetesse del Novecento*, editado y publicado por Giovanni Scheiwiller en 1951 y donde se incluyen dos poemas merinianos. No tuvo que esperar mucho tiempo hasta publicar su primer libro en solitario, *La presenza di Orfeo*⁵⁵ (Schwarz, 1953). Un dato llamativo sobre la publicación es que Emanuela recuerda que Spagnoletti decide adelantar la salida del libro debida la delicada salud mental de Alda. En una carta en la que escritor-editor se justifica con Michele Pierri por retrasar la salida de un poemario de su autoría para dar prioridad al texto meriniano decía:

Devo raccontarti qualcosa sulla Merini. Essa è in programma, con un gruppo di poesie bellissime, nella nostra collona. Un miracoloso intervento di un'alta dama della società ha assicurato all'editore il concorso alle spese. Il denaro è già stato tutto versato allo Schwarz, il quale dopo la mia insistenza, ha promesso di stampare il libretto fra due o tre mesi. Dopo le mie insistenze? Perché, diarai tu. Per una ragione semplicissima. La mente della ragazza ha dato, recentemente, nuovi segni di alienazione; e non è escluso che fra poco essa ritornerà in una casa di cura o manicomio. Lo psichiatra che la teneva in cura si è dimostrato scettico sui risultati di un anno e mezzo di psicoanalisi, di elettroshock, ecc. L'ha dichiarata, a bruciapelo,

⁵⁵ *La presenza di Orfeo* fue reeditado en 1994 por Scheiwiller. Con motivo de dicha reedición, Alda Merini concedió una entrevista a Luisella Vèrolli, recogida en *Reato di vita* (Melusine, 1994), biografía citada en ocasiones anteriores de este estudio en la que responde el significado simbólico que otorga a Orfeo: «Orfeo sono io. E io sono Euridice. Sono l'ambivalenza, l'androgino. La donna non si deve guardare, non si deve specchiare, insuperbire, ma deve vivere nell'umiltà il segreto della sua poesia. Il Mistero dell'amore poetico» (1994: 155).

inguaribile. E allora, vista questa situazione, ho pensato che sarebbe giusto, umanamente, intervenire con quello che ella ha di più suo, cioè con la poesia. Chissà che questo non serva di più che gli elettroshock (Spagnoletti en Carniti, 2019: 35)

A esta publicación le seguirán *Paura di Dio* (Scheiwiller, 1955) y *Nozze romane* (Schwarz, 1955). Siete años después, el nacimiento de Emanuela y la relación con el doctor Pietro, encargado de asistirle durante el embarazo y el parto, le sirven de inspiración para escribir *Tu sei Pietro* (Scheiwiller, 1962), en la que comenzará a forjar todo un imaginario bíblico que madurará en obras posteriores.

Tras la publicación del último, la poeta desaparece de la escena literaria durante los doce años que estuvo ingresada en el manicomio. De regreso a su casa, se decide a desempolvar su vieja máquina de escribir Olivetti y narrar su paso por la institución psiquiátrica. El volumen resultante, *La Terra Santa* (Scheiwiller, 1984), recibirá grandes apoyos por parte de la crítica. Dos años después, decide publicar, esta vez en prosa, el maltrato que sufren los enfermos durante su ingreso, el desprecio social que le hizo volver al manicomio de forma voluntaria, intercalados con poemas y cerrando la obra con cartas dedicadas a su segundo marido, Michelle Pierri en *L'altra verità: diario di una diversa*⁵⁶ (1986, Scheiwiller).

Il mio medico non ha fatto assolutamente niente per farmi scrivere il Diario. Io l'ho scritto dieci anni dopo, a freddo, quando da una larva umana che ero, uscita come larva umana, sono diventata ancora una bella donna, perché mio marito mi ha assistito. E allora ho preso in mano una penna e ho scritto questo "rêve". Ecco, Manganelli parla di... è un ricordo... ma il mio medico non c'entrava proprio niente. (Merini, 2003)

Tras la muerte de Pierri y la vuelta a su Milán natal, sumado al dolor por la pérdida de un ser querido, se ve atrapada entre las garras de la esquizofrenia, que transformará en una de sus obras más conocidas y vendidas de su trayectoria, *Delirio amoroso*⁵⁷ (Il melangolo, 1989).

⁵⁶ Alda Merini tardó en ver su obra publicada, ya que, como ella misma afirmó, para entonces aún no había alcanzado el reconocimiento necesario y nadie se atrevía a publicarla:

Negli ultimi tempi, quando era alla fine dei suoi giorni, io non avevo più soldi per aiutarlo e allora scrissi il *Diario di una diversa*, che nessuno voleva pubblicare, perché erano cinque anni, anzi, quindici, che mancavo dal mondo della letteratura. E allora lei capirà la mia rabbia, quando vedo che oggi tutti mi cercano, mentre invece, allora, in quei tempi di miseria e di disperazione, nessuno sapeva dov'era, l'Alda Merini. (Merini, 2010: 26)

⁵⁷ «Considero il *Delirio* il massimo libro autobiografico che abbia mai scritto finora. Misi mano all'opera sollecitata da Paolo Volponi che, vedendomi stremata per la perdita in vita di Michele, mi invitò a

Desde principios de los años noventa, alterna la escritura de poesía con aforismos. Destacan de esta época: *Il tormento delle figure* (Il melangolo, 1990); *Vuoto d'amore* (Einaudi, 1991); *Ipotenusa d'amore* (La vita felice, 1992); *Aforismi* (Nuove Scritture, 1992); *Le palude di Manganelli o Il monarca re* (La vita felice, 1992); *Le zolle d'acqua* (Montedit, 1993) e *Titano amori intorno*⁵⁸ (La vita felice, 1994). A estos le siguen *La pazza della porta accanto*⁵⁹ (Bompiani, 1995) y *Ballate non pagate* (Einaudi, 1995), obra en la que narra el amor por las personas más importantes de su vida, aquel amor que, como diría en una breve aparición televisiva, no había traído consigo el sufrimiento y el dolor en comparación con aquellos que había tenido que pagar muy caro, con la ruptura del alma; de aquí surgen estas baladas no pagadas, porque no supusieron un sacrificio.

1996 fue un año próspero para Alda Merini. Publica *Aforismi* (Edizioni Pulcinoelefante); *Un'anima indocile* (La vita felice); *La vita facile: sillabario* (Bompiani) y *Refusi* (Zanetto). Un año más tarde, verán la luz *La volpe e il sipario* (Girardi) y *Curva in fuga* (Edizioni dell'Ariete). En 1998 *Fiore di Poesia*, editado por Einaudi, le trajo grandes satisfacciones económicas gracias al éxito de ventas, aunque ella decidió mantener una vida austera.

Despidió el siglo XX con *Aforismi e magie* (Rizzoli) y celebró la entrada del nuevo con *Superba è la notte* (Einaudi). En la última etapa de su vida, su obra toma un tono mucho más espiritual de lo venía siendo habitual en ella. Una característica propia del estilo de la poeta era el recurso a figuras e imágenes religiosas por su devoción y fe católica. Sin embargo, en estos últimos trabajos, el catolicismo y su simbología adquieren un papel central. Nacen *Corpo d'amore: un incontro con Gesù* (Farissinelli, 2001); *Magnificat. Un incontro con Maria* (Farissinelli, 2002); *La carne degli angeli* (Farissinelli, 2003); *Poema di Pasqua* (Acquaviva, 2003); *Clinica dell'abbandono* (Einaudi, 2003) —en esta ocasión, retoma la soledad, el abandono y el sufrimiento del manicomio—; *Francesco, canto di una creatura*⁶⁰ (Frassinelli, 2007) y en último lugar, *Mistica d'amore* (Frassinelli, 2008), una reflexión sobre la figura de Jesús y su amor con

raccontare che cosa era veramente successo in Taranto e per quale motivo mi sentissi perseguitata dal Portinaio.» (Merini, 1994: 40).

⁵⁸ Contiene poemas dedicados a la relación y el vínculo con Titano, el «tercer hombre» de su vida.

⁵⁹ Alda Merini le da el nombre al libro en forma de homenaje. En distintas entrevistas se definía como una persona simple, una más del vecindario, aquella «loca de la puerta de al lado», no un ser superior, sino una igual a las personas que la rodeaban.

⁶⁰ Poemario dedicado a la vida y obra de San Francisco de Asís, una reflexión que sirve de oración para Alda Merini que codifica distintos poemas sobre el mito del santo.

la humanidad, así como la de otros personajes secundarios, pero de especial relevancia bíblica como María Magdalena.

Si bien la recopilación de la obra completa de Alda Merini se hace prácticamente imposible debido a su extensión, no sucede lo mismo con las traducciones al español. La obra de la milanese ha sido trasladada a distintas lenguas europeas como el inglés, el francés, el alemán o el portugués en los últimos tiempos. De todos los volúmenes, el lector hispanohablante puede encontrar en el mercado⁶¹:

- *Poesías de Alda Merini*, Fundación Cajasol, 1999; traducido por Mercedes Arriaga Flórez.
- *La Tierra Santa*, PRE-TEXTOS, 2002; traducido por Jeannette L. Clariond.
- *Baladas no pagadas*, La Poesía, señor hidalgo, 2005; traducido por Jeannette L. Clariond.
- *Baladas sin pagar*, Ediciones Narila, 2005; traducido por Carmen Plaza Gómez.
- *La carne de los ángeles*, Vaso Roto Ediciones, 2007; traducido por Jeannette L. Clariond.
- *Cuerpo de amor; un encuentro con Jesús*, Vaso Roto Ediciones, 2009; traducido por Jeannette L. Clariond.
- *Magnificat: un encuentro con María*, Vaso Roto Ediciones, 2009; traducido por Jeannette L. Clariond.
- *Vacío de amor*, Ediciones Cálamo, 2010; traducido por Mercedes Arriaga y Jenaro Talens.
- *Francisco: canto de una criatura*, Vaso Roto Ediciones, 2014.
- *La vida fácil: silabario*, Trama Editorial S.L., 2017; traducido por Chiara Giordano y Javier Pascual Echalecu.

3.5. LA TERRA SANTA: LOS MANUSCRITOS DEL MANICOMIO

Las vejaciones por parte del personal sanitario de las instituciones psiquiátricas, las terapias abusivas y el abandono familiar marcaron para siempre la personalidad de Alda Merini. De esta experiencia traumática la poeta escribirá, como vía de escape hacia la

⁶¹ Información extraída de la Base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [Fecha de consulta: 21/11/2018].

salvación de su alma, una larga lista de poemas de los que Maria Corti seleccionaría⁶² los cuarenta centrados el calvario sufrido dentro de los muros del manicomio bajo el título *La Terra Santa*, publicado en 1984 por la editorial Scheiwiller.

Nella Terra Santa io racconto il girone dell'inferno del manicomio; sono tanti stazioni di sofferenza che vertono tutto intorno, girano intorno allo stesso tema, che è il dolore centrale del manicomio, che è il dolore senza nome, non motivato, un dolore che non ha lacrime perché non è umano, è un dolore strafatto. In manicomio non si piange, ci si abbandona al delirio, all'incomprensibile; è difficile piangere nel manicomio. (Merini, 2003)

Sin embargo, la publicación del poemario tardó en llegar, ya que no encontraba editorial que se prestase a llevarla a imprenta:

Intorno al 1980 Alda va componendo *La Terra Santa*, che Maria Corti giudica il suo capolavoro. Eppure gli editori sono del tutto indifferenti. Scrive la Corti: "E ciò a riprova di come sia stata un'ardua, dolorosa esperienza per la Merini il ritorno nel mondo letterario dopo così lunga assenza". L'editoria italiana, dopo gli anni del boom económico e anche della crescita culturale, è diventata industria culturale, ha bisogno di tirature alte, e alla figura dell'editore di ricerca va sostituendosi quella del manager il cui obiettivo primario è fare grandi numeri. Certo, non è un'editoria interessata alla poesia di mia madre, la quale comunque continua a scrivere, e vuole pubblicare, è davvero quasi una smania. (Carniti, 2019: 88)

Contra todo pronóstico, la obra vio la luz en distintas versiones:

Maria Corti racconta della difficoltà di trovare un editore che pubblicasse queste raccolte, e poi grazie a Paolo Mauri trenta componimenti comparvero su "Il cavallo di Troia", la rivista da lui diretta, nel 1983; l'anno successivo l'edizione di Scheiwiller e, pochi mesi dopo, fu ripubblicata col titolo *La Terra Santa e altre poesie* presso l'editore Lacaita di Manduria. (Carniti, 2019: 107)

A través de los poemas, nos presenta al alienado como una entidad con una vida similar a la del mesías, figura central del cristianismo. Recurre a referencias bíblicas del Antiguo y Nuevo Testamento. Hará un viaje en el tiempo hasta recuperar la topografía presente en las Sagradas Escrituras para metaforizar la existencia del delirio y la experiencia de la pérdida del raciocinio, así como el descenso emocional en la subida a los cielos y la bajada a los infiernos. Al igual que al pueblo judío le fue prometido un

⁶² «Si sono scelte nel vasto insieme di poesie dedicate dalla scrittrice alla sua Terra Santa un gruppo per farne una piccola corona, una collana, un collier; chi scrive qui è assolutamente responsabile della scelta, con la quale si illude di contribuire sia pure modestamente alla presenza di Alda Merini nella storia della nostra poesia.» (Corti en Merini, 2002: 12).

lugar de paz y un sitio de culto bendecido por la deidad, al alienado le corresponde su templo de protección y lugar donde encajar entre los muros del psiquiátrico.

Sin ir más lejos, el número de poemas que componen el volumen nos remite a los cuarenta años de travesía desértica judía, pueblo perseguido y juzgado, encabezados por Moisés y después Josué en busca de la Tierra Prometida; de igual modo, Jesús vagó durante cuarenta días y cuarenta noches antes de entregarse al pueblo que lo sacrificó. El enfermo de salud mental es Cristo, alguien que basa su existencia en el peregrinar hacia el aislamiento y el juicio social, en un danzar entre la locura y la cordura. Un juicio por ser diferente, una condena por la falta de recursos para comprenderlo. Sin embargo, su tortura y pasión será, como recuerdan los versos de Alda Merini, un suceder de baños fríos, sesiones de electroshock y el suministro descontrolado de psicofármacos.

Erano tutti dei santi [sus compañeros de manicomio]— la “Terra Santa”. Erano tutti dei peccatori, cioè dei non-peccatori oltraggiati dai veri peccatori, che non chiedevano neanche misericordia, che accettavano la loro croce. Questo è il significato di Terra Santa. (Merini en Mastrosimone, 2010: 52)

Es gracias a este volumen que ganará el premio Librex-Guggenheim Eugenio Montale y cosechará grandes éxitos. La apuesta arriesgada de Vanni Scheiwiller se convirtió en una de las obras poéticas más relevantes del siglo XX para la literatura italiana. Consciente de ello, Alda Merini, en su vanidad tan característica afirmaba que: «Sì, credo che sia il mio capolavoro, *Terra Santa*, nel senso che lì sono riuscita a fare del manicomio un mito, quando invece era una vera schifezza.» (Merini en Mastrosimone, 2010: 13).

De *La Terra Santa* existen, hasta la fecha⁶³, dos ediciones traducidas: la más lejana en el tiempo, *La Tierra Santa*, publicada por la editorial PRE-TEXTOS en 2002 y a manos de Jeannette L. Clariond⁶⁴. En la versión española, a la introducción de Maria Corti la traductora añade un prólogo en el que nos acerca a la labor de traducción y la lectura del texto poético. Concluye con un acercamiento al *ethos* y *pathos* aristotélicos que nos invita

⁶³ Según la Base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, fecha de consulta: [07/03/2018].

⁶⁴ J.L. Clariond es traductora y poeta de origen mexicano. Ha traducido, además de a Alda Merini, a Charles Wright, Carson McCullers y Primo Levi, entre otros. Centra sus investigaciones en el pensamiento y religión en el México antiguo. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano y rumano. Ganadora del Premio Nacional de Poesía Ramón López Valverde (1992), Premio Nacional de Poesía Eufraín Huerta (1996) y el Premio de Poesía Gonzálo Rojas (2001).

a la lectura y adentrarnos, al igual que pretende Alda Merini, en el laberinto emocional de nuestra psique:

Muchos son los pueblos y sociedades que se han valido de una Tierra Prometida como forma de autosustentación. No es una escapatoria. Se trata de la creación del espacio en el cual se lleva a cabo la transfiguración. El dolor se vuelve belleza; la derrota, lucha; la negación de vida, voluntad creadora. La poesía de Alda Merini es la experiencia de una palabra trascendida. Se trata de una realidad que nos empuja a seguir indagando en los laberintos del ser, en los diversos seres que nos constituyen y por los cuales vivenciamos nuestros paisajes, sólo para cerciorarnos de que, cuando el habla nos sale al encuentro, es porque está buscando restituírnos y constituirnos en entes unitarios creadores de nuestra propia Tierra. ¿La habitaremos? (Clariond en Merini, 2002: 8)

En segundo lugar, en el año 2010, Ediciones Cálamo publicó *Vacío de amor*, traducido por Mercedes Arriaga Flórez⁶⁵, catedrática en Filología Italiana de la Universidad de Sevilla, y el poeta, ensayista y traductor Jenaro Talens. El volumen original, *Vuoto d'amore* (Einaudi, 1991), consiste en un conjunto de poemarios entre los que se integra *La Terra Santa* y que se traduce por completo, añadiendo un prólogo de los traductores, para la edición española

⁶⁵ También tradujo *Poesías de Alda Merini*, (Fundación Cajasol, 1999). Además, cuenta con algunas publicaciones de investigaciones académicas sobre la figura de Alda Merini y análisis filológico de algunas de sus obras.

PARTE II:
FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y
METODOLOGÍA

CAPÍTULO 4

APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

Después de haber sentado las bases documentales para el estudio filológico de la vida y obra de Anne Sexton y Alda Merini, en este capítulo pasamos a repasar la teorización sobre la traducción del género poético a través de las aportaciones de traductólogos. En las próximas páginas, retomaremos las consideraciones previas sobre la posibilidad de la traducción de poesía para después centrarnos en los conceptos básicos para el cotejo y estudio de traducciones como son las técnicas de traducción y los errores. También se recogerán las aportaciones académicas precedentes, partiendo de aquellos estudios centrados en cuestiones traductológicas estéticas o formales y dirigiéndonos hacia las últimas tendencias que subordinan la forma al contenido del poema, prestando especial atención a las metáforas y evocación de imágenes.

4.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

4.1.1. ¿ES POSIBLE LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO POÉTICO?

Comenzar a teorizar sobre la traducción del texto poético nos obliga a posicionarnos, desde el primer momento, en uno de los dos extremos del debate principal que ha ocupado las páginas de numerosos teóricos y literatos, controversia que pasamos a detallar.

La posibilidad o no de traducir un poema ha sido objeto continuo de reflexión y confrontación. Faltos de originalidad, no podemos evitar recuperar las conocidas palabras del poeta Robert Frost con las que respondió para dar una definición de la traducción poética, y hacemos de ellas nuestro punto de partida. Para él, «Poetry is what gets lost in translation», una visión categórica y pesimista del oficio del traductor. Walter Benjamin mantenía que es precisamente lo poético lo que pierde el poema traducido (Matamoro, 2002). Del mismo modo, Roman Jakobson afirmaba que «poetry by definition is untranslatable» (2000: 118) debido al vínculo estrecho entre la fonética y la semántica;

por tanto, a la hora de trasladar un poema a otra lengua, nuestra función se reduce a una «transposición creativa»⁶⁶. Continuando en esta línea, Octavio Paz rescata la opinión de George Mounin, quien aseguraba la posible traducción de los significados denotativos del texto, si bien no es el caso de los connotativos y concluye con que «Hechos de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, la poesía es un tejido de connotaciones y, por tanto, es intraducible» (1971: 10-11). Eugene Nida, en sus estudios, extrapola la equivalencia, entre otros, al aspecto formal del poema; en la traducción en verso, el contenido y la forma libran una batalla por la que pasar a una L2 el contenido manteniendo la forma se hace una victoria remota.

In poetry there is obviously a greater focus of attention upon formal elements than one normally finds in prose. Not that content is necessarily sacrificed in translation of a poem, but the content is necessarily constricted into certain formal molds. Only rarely can one reproduce both content and form in a translation, and hence in general the form is usually sacrificed for the sake of the content. (Nida, 2000: 127)

Por su parte, Fernando García⁶⁷ (1993: 115) plantea el mismo dilema que aquí debatimos. De la larga lista de personajes ilustres e investigadores mencionados en su estudio que son reacios a la traducción de la poesía, nos hacemos eco tanto de la afirmación de César Aria, para quien «Traducir poesía es el más necio de los pasatiempos adolescentes» (1993: 115), como la de Gottfried, que tildaba la poesía como «lo

⁶⁶ Añade a continuación:

In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Syntactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features)—in short, any constituents of the verbal code—are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own autonomous signification. Phonemic similarity is sensed as semantic relationship. The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term—paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition—from one poetic shape into another, or interlingual transposition—from one language into another, or finally intersemiotic transposition—from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting (Jakobson, 2000: 118).

⁶⁷ A la hora de hablar de imposibilidades de traducción, el autor recrimina las generalizaciones basadas en la experiencia propia y defiende unos límites personales, no en el proceso de traducir:

cabe señalar la medida crítica y cierto relativismo en la exposición: ‘es prácticamente imposible...’, ‘no se presta a traducción...’, muy apreciables y poco corrientes entre los sesudos teóricos de la traducción. En último término la única expresión de imposibilidad debería realizarse en primera persona: ‘me ha sido imposible traducir...’, algo por lo que todos los traductores de poesía tenemos que pasar, pero que de ninguna manera significa que el poema sea imposible de traducir y que *nadie* pueda traducirlo. Entonemos, pues, el *mea culpa*, pero no inventemos justificaciones teóricas para nuestras propias incapacidades (García: 1993: 123).

intraducible por excelencia» (1993: 120). Para cerrar esta postura, recurrimos a la afirmación categórica de Martínez de Merlo, equiparada a la de Jakobson, pero con la que pretende imponer una verdad universal y tajante: «repitémoslo de nuevo, para evitar malentendidos o esperanzas demasiado optimistas: la traducción de poesía es imposible» (1997: 53).

En el otro extremo, es sabido que poetas como Paul Valère, Baudelaire o Borges defendieron la labor traductora que emprendieron y que sirvió de trampolín para la entrada de los autores originales en sus respectivos mercados nacionales. Octavio Paz (1971), en respuesta a la visión de Mounin que acabamos de mencionar, defendía que la propia universalidad de la poesía llevaba intrínseca la posibilidad de su traducción y que sus contemporáneos erraban al categorizarla de otra forma.

Volviendo a los traductólogos, Gallego Roca (1994: 14) coincide con Meschonnic y Ladmiral en que «la intraducibilidad [del poema] pasa a ser una circunstancia histórica y social y no una condición metafísica»; es decir, lo imposible de una traducción está ligado a una cuestión histórico-espacial⁶⁸, no a la naturaleza del texto origen. De igual modo, Martín (2002: 87-102) defiende que la poesía ha sido siempre traducida y que continuará siéndolo, si bien dichas traducciones adaptadas a los gustos de la época en la que se producen no conservan la perdurabilidad del original. Asimismo, Alicia Silvestre (2008) habla de la traducción poética como «un reto posible» y Elisa Cilia (2015: 43-57) considera posible todo tipo de traducción, la del texto poético en concreto, y redirige la dificultad o el problema a cómo efectuar dicho trasvase. Por su parte, Martínez (2018: 303-321) también se postula a favor de la posibilidad de poesía pese a admitir la dificultad añadida del trasvase del ritmo, elemento principal para la elaboración del texto meta.

Tras la exposición de estas ideas contrapuestas, coincidimos con García de la Banda (1993: 119) en que el debate solo pertenece al círculo teórico. En la práctica, esta controversia no existe. La traducción poética se ha puesto en entredicho desde el Romanticismo, mientras que de forma paralela la producción de obras poéticas traducidas no ha quebrado nunca. Por lo tanto, nos situamos en el polo positivo y defendemos que la traducción de poesía sí es posible, sin más restricciones que las elecciones descartadas por el traductor a favor de las que considere oportunas, como sucede en cualquier otra

⁶⁸ Al hilo de este postulado, Gallego se fundamenta en las aportaciones de Steiner (1980: 286): «Y en un sentido que es todavía más difícil de definir, existen textos que aún no podemos traducir, pero que sin duda serán traducidos en el porvenir gracias a las transformaciones lingüísticas, a los refinamientos de las técnicas de interpretación y a las variaciones de la sensibilidad».

especialidad. En consecuencia, parte de la importancia y responsabilidad recae en la persona a la que se encomienda esta función social y sobre la que pasamos a reflexionar.

4.1.2 ¿TRADUCTOR, POETA O POETA-TRADUCTOR?

Cargar con el peso de la responsabilidad ligada a la traducción es una tarea ardua e ingrata. El traductor, ambidiestro cultural⁶⁹, tiene entre sus manos la posibilidad de llevar, en parte, al éxito internacional o al rechazo de la crítica al autor con el que se propone trabajar. No pecamos al afirmar que un gran número de premios Nobel de literatura lo son gracias a sus traducciones. Para Eguíluz (1994: 184), el traductor se ve condicionado de igual manera que el autor original por los elementos ideológicos, económicos y su estatus, solo que el primero además se ve sometido a aquellos controles para que nada cambie en la obra literaria resultante.

El traductor debe integrar el texto original en su propia sociedad, en su propia cultura, en su propio sistema. Y eso no es fácil [...]. El traductor deberá sentirse obligado, en primer lugar, ante su propia época y ante su propia sociedad, por lo que los problemas del lenguaje no serán pocos ni pequeños. Porque no debemos olvidar que lo que está haciendo el traductor es pasar una Literatura a otra, la suya, y, según Grass, sin que nada cambie.

Desde el mismo Renacimiento, como señalábamos antes, muchos poetas han recurrido a la traducción de otros autores por su conocimiento del idioma en el que estos escribían y su interés personal por hacer llegar sus obras a los ilustrados de su entorno. Junto a las competencias lingüísticas en la lengua de origen (LO), los poetas tenían aquellas de expresión en su propia lengua y la formación literaria necesaria para el trasvase de la obra en verso, un conocimiento no al alcance de todos. Este hecho ha desencadenado una idea generalizada de que para traducir poesía hace falta ser, en primer lugar, poeta. Una concepción, a nuestro parecer, que no se adapta a las dinámicas del panorama actual.

Compartimos con Octavio Paz (1971: 14) que los poetas no son siempre los mejores traductores de poesía porque «casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema». Es común encontrar poemas presentados como propios, pero que en realidad se trata de traducciones. Lo que hoy nos parece descabellado e inapropiado,

⁶⁹ Este término lo empleó la poeta malagueña María Eloy-García en un recital para la presentación de *La policía celeste* (2018), autoría de Benjamin Clark, poeta y traductor nacido en Ibiza con ascendencia irlandesa. Ben Clark ha sido el encargado de traducir *Poemas de amor* (2009) de Anne Sexton y ha colaborado en la edición española de las cartas editadas por Linda Sexton: *Anne Sexton; un autorretrato en cartas* (2015).

era una práctica constante. Sin ir más lejos, Francisco de Quevedo presentó la traducción de un poema dedicado a las ruinas de Roma de Giovanni Vitale como uno de su autoría⁷⁰. Este «traductor radical», que recoge Gallego (1994: 42) de Quine y que estaba bien anclado en la modernidad, es aquel que reescribe en la lengua meta un poema resultante de la suma de la interpretación personal del original y lo legítimo en términos artísticos en la Literatura de acogida. Para el traductólogo, la presencia de la traducción no ha visto variaciones desde el Renacimiento, salvo la que aquí subrayamos: «Al poeta moderno sólo los derechos de autor, y el reconocimiento de una personalidad expresiva precedente, le impiden proceder de la misma forma» (1994: 44).

Delfina Muschietti (2006) afirma que el traductor es un lector crítico y escritor dador de forma; defiende su función de mediador intercultural, pero sin dejar marcas a su paso. Hace del traductor un eslabón invisible de la comunicación (Ponce, 2007). No obstante, consideramos imposible borrar sus huellas en el texto resultante. En el caso de la poesía, este hecho es más evidente porque «como en la poesía el esfuerzo de recreación del traductor es más prolongado y profundo, su impronta tiene por fuerza que quedar marcada con una fuerza mayor.» (Gallegos, 1997: 25)

Teniendo en cuenta la estela de su paso y regresando a las palabras de Octavio Paz, el mejor traductor de poesía es aquel poeta que además sea un buen traductor o, a la inversa, un traductor que tenga dotes para la escritura de poesía. Una postura conciliadora que enlaza estas dos entidades, *a priori*, lejanas.

Sin embargo, concluimos con las palabras de Fernando García de la Banda, pues nos sirven como premisa y postura frente a esta paradoja, porque si bien es cierto que al traducir se hace un ejercicio de creación de un texto que hasta ese momento no existía en la lengua meta, no en todos los casos se trata de un ejercicio de composición en el sentido más purista de la palabra.

[...] quisiéramos haber colaborado a la desmitificación de la traducción poética, en el sentido de que no la concebimos como un ejercicio de virtuosismo interpretativo para poetas con conocimiento de idiomas, sino como una variante especialmente exigente y peliaguda del oficio de traductor. El tópico de que para traducir poesía hace falta *ser* poeta nos parece tan inexacto como que haya que serlo para poderla leer bien (1993: 135).

⁷⁰ En la misma línea, Janés (2008: 168) recuerda «el famoso encuentro entre Boscán y Baltasar de Castiglione, que supuso la incorporación del espíritu italianista y, entre otras cosas, la adopción del soneto por parte de poetas españoles como Garcilaso y otros que, a veces, daban como poema propio uno traducido.»

4.2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

4.2.1. DEFINICIÓN DE TRADUCCIÓN

En el momento histórico en el que nos encontramos, ofrecer una definición sobre el proceso general de traducción no se nos hace necesario gracias al desarrollo y el asentamiento de los Estudios de Traducción en las últimas décadas. Sin embargo, sí que consideramos necesario establecer las bases terminológicas relacionadas con la traducción del texto poético, entendida esta como proceso y producto, aunque giren en torno a las mismas concepciones que el resto de las modalidades.

Sin ir más lejos, Silvestre (2008: 91) toma la herencia de la figura de aquel *traduttore traditore* y define el ideal de traducción como «una traición a la verdad manifestada y, como tal, no puede reproducir el original [...]. La tarea clave no es encontrar la palabra exacta, sino pervertir el texto original lo menos posible». Su tarea consiste en ser lo menos perjudiciales que podamos con el original, cargar con la responsabilidad de la perversión de este y confesar nuestra culpa por la pérdida de contenido y rasgos en notas al pie de página. Para Gallegos (1997), la máxima del traductor sigue siendo la fidelidad al original, aunque para ello haya que operar modificaciones del mismo, una perversión, como diría Silvestre, necesaria y que no implica una deslealtad con la disposición de las palabras en la lengua de partida ya que respetarlas «no quiere decir dejarlas exactamente tal como aparecen en el texto original» (1997: 22); y añade: «Se trata de transmitir fielmente el sentido del mensaje original a la lengua término respetando en lo posible los condicionamientos impuestos por la estructura formal del texto en el que aquel viene dado».

Otra definición bastante extendida de la traducción es aquella que la entiende como una pérdida⁷¹ constante respecto al original, una lucha por la máxima conservación posible que marca la diferencia entre una buena y una mala traducción, tal y como la define Martínez de Merlo (1997: 44):

No se trata de traducir una lengua a otra, un texto escrito en una lengua a otra, sino extraer *un algo* que ha sido formulado previamente en una lengua y formulado en otra, depositarlo en otra, procurando con todo amor, cuidado y habilidad, que se pierda lo menos posible de *ese algo* en la operación; y advirtiendo que *ese algo* que se trasvasa no es un contenido, una información, sino una totalidad que se pretende básicamente poética.

⁷¹ Soto (2014: 93) comprende que, ante la traducción de un poema, el traductor se puede topar con aspectos del texto original imposibles de trasladar. Prefiere denominarlas *matices* e incluso *ganancias* en el TM, aunque, para que esto sea así y no se considere un error, su presencia ha de estar justificada.

Sin embargo, la traducción es un producto editorial que puede entenderse como un texto independiente ligado a las características del encargo. Partiendo de la teoría del *skopos* traductológica y unida a la corriente funcional, podemos entender la traducción como la creación de un texto que busque «producir en el espíritu de los respectivos lectores —el de la lengua de partida y el de la de llegada— unas sensaciones o unos efectos análogos» (Gallegos, 2001: 89); concepción idónea también para García (1993: 116):

Podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales [...] y a su vez estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión.

Por último, la traducción puede considerarse como un medio de comunicación de carácter específico, pues se da entre personas con una formación especial y una personalidad desdibujada como son poetas y consumidores de poesía (Castillo, 1995: 727). Para otros autores, como desarrollaremos más adelante, la traducción es concebida como un proceso de recreación que difiere de la composición en que esta se ve limitada por la existencia de otro texto como sujeto de toda la operación. Como tarea análoga, entonces, pueden fortalecerse mutuamente (Esposito, 2016: 142).

4.2.2. EL PROCESO TRADUCTOR

Aclarada y definida la actividad que nos compete, es momento de adentrarnos en las fases que componen el proceso de traducción. Por proceso no entendemos las decisiones que debe tomar el traductor y sus preferencias, sino las etapas que componen la cadena de montaje editorial desde que se recibe el encargo de traducción hasta que el texto meta llega a la imprenta. Como en toda profesión que se precie, cada persona desarrolla su trabajo de una forma más o menos personal, si bien es cierto que existen unos puntos de convergencia entre profesionales y estudiosos del proceso más idóneo para optimizar el resultado de nuestro esfuerzo.

Centrándonos en las aportaciones más cercanas a nosotros en el tiempo y que describen la praxis de la traducción poética de forma concreta, partimos del proceso

tripartito de Álvarez (2007: 261-270) basado en la pluricodificación del poema —sistema semántico, léxico-gramatical, fonológico, métrico y rítmico. En una primera instancia, el traductor, como lector activo, tiene que «percibir» la obra, captar su complejidad estilística y semántica teniendo en cuenta factores históricos y literarios. Es decir, el primer paso que debe dar es adentrarse en la pluricodificación del original, desgranarlo y así llegar a la siguiente fase, la «representativa», en la que el traductor esboza mentalmente el texto en la lengua meta. A esta fase le sigue la «expresiva», en la que da forma al resultado de su lectura y pasa a su propia lengua el contenido del original.

En la misma línea, Silvestre (2008: 91-97) propone partir del estudio filológico para encuadrar al autor y obra en su contexto, ver su posicionamiento ideológico, social, económico, etc. y hacer cuantiosas lecturas del original para entrar en su musicalidad y «despertar nuestros sentidos interiores, nuestra inspiración y nuestra sensibilidad, tan frecuentemente acallados por la rutina racionalista y cientifista» (2008: 92). Encontradas las musas, el traductor debe realizar un análisis semántico-sintáctico pormenorizado y un reanálisis del texto en su conjunto que dará lugar a un análisis del contenido connotativo. Deconstruido el poema original, nos adentramos en su núcleo donde primará la comprensión sinestésica y que concluiremos con una transmisión de las equivalencias de todos los planos del original.

Sin embargo, consideramos más completa y cercana a la realidad profesional la propuesta de Muschietti (2006; 2013). Ella prefiere hablar, en el acto de traducir, de tres posiciones más que etapas, posiciones y momentos que no son fijos (2013: 13-17):

- a) Lector-crítico: el traductor se enfrenta a la forma del original que remite a un estado de su lengua y no es otro que el de la norma literaria y poética, relacionada a su vez con los contextos culturales y sociales en los que se involucran conceptos humanistas como la memoria individual. En este punto, el traductor ha de desarrollar una labor de documentación completa para recabar información bibliográfica e histórica, recurrir a textos paralelos tanto del mismo autor como de otros relacionados, e incluso a otras traducciones de obras de su firma.
- b) Escritor dador de forma: aquí se centra en darle forma al mapa-fantasma del original en la lengua de llegada, es decir, reconstruir la relación entre lo semántico y lo fónico. Esto es posible gracias a las asimetrías de las lenguas y las cercanías oblicuas entre ellas. Aquí, el traductor ha de tornarse invisible,

tomar distancia sobre su propia lengua, librarse de las ideas preconcebidas y no tratar de amortiguar el impacto de la recepción de la obra naturalizando el texto meta.

- c) Comparación de traducciones: al hacerlo, volvemos a ocupar la posición de lector-crítico. Con esta perspectiva, podemos apreciar la forma en el que la acotación cultural y retórica de cada escritor-traductor superpone una intensidad u otra del original para observar patrones de conducta repetidos a la hora de traducir (2006: 5).

Además, señala los criterios básicos para limitar los alcances de la tarea del traductor y que consideramos de gran acierto:

- 1) respetar la extrañeza del original y no naturalizarlo;
- 2) estudiar la relación del poema que traducimos con otros del mismo autor;
- 3) no explicar el original y no desambiguarlo en la L2;
- 4) trasvasar el estado de la lengua original y violentar la nuestra con la inserción de la obra traducida;
- 5) utilizar un español lo más abstracto posible para evitar regionalizar el poema;
- 6) atender a las repeticiones y la disposición gráfica;
- 7) mantener la sintaxis del texto de partida y sus encabalgamientos;
- 8) tener en consideración la presencia de una palabra y no una sinónima;
- 9) mantener la coherencia textual y elecciones terminológicas en toda la obra;
- 10) estudiar las connotaciones resultantes y originales en la lengua de llegada y que no se encuentran en el texto de partida;
- 11) evitar la tentación de corregir el original.

4.2.3. ASPECTOS NECESARIOS PARA LA CONFRONTACIÓN ORIGINAL-TRADUCCIÓN

Al cotejar traducciones, no buscamos otra cosa que reconocer patrones de repetición en la labor del traductor para sacar conclusiones sobre la forma en la que se acerca a la traslación de un texto. Con ello, conseguimos desandar el camino y adentrarnos en el canon traductológico y literario de la época en la que se enmarca la traducción en cuestión, estudiar la influencia del contexto en las decisiones del traductor y la relación del texto traducido con la literatura autóctona de la lengua de llegada.

Comparing translations can account for both the history of the transmission of a literary text within a foreign culture and bring out translation regularities, behaviors and norms, which might be related either to the conventions and the traditional perceptiveness of the target language/culture or to the translator's specific sensibility, taste and exegetical approach to the source text. (Forasacco, 2013: 96)

Es aquí donde entran en juego los conceptos de método, técnica y error. Si bien la diferencia entre los dos primeros y el último es evidente y no plantea problemáticas, discernir entre los demás requiere una aclaración concisa, por lo difuso de sus fronteras. Antes de desglosar las propuestas y clasificaciones de cada uno, serán definidos según recoge la recurrente y citada obra de Hurtado Albir, *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología* (2001).

4.2.3.1. MÉTODO TRADUCTOR

Por método traductor se entiende el conjunto de principios que conducen el proceso de traslación y que caracteriza a la persona que se encarga de ello. En otras palabras, consiste en «el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto» (Hurtado, 2001: 249).

Muchas han sido las propuestas para su clasificación⁷², aunque pocas se centran en exclusividad en la traducción del texto poético. Pese a su antigüedad, consideramos que en los métodos recogidos por André Lefevere (1975) y Efim Etkind (1982), representan el abanico de posibilidades existente en la realidad profesional y el oficio traductor, además de ser los más extendidos entre los estudiosos. Para el primero, siete son los métodos ejecutables que pasan desde la traducción principal del plano fónico a la interpretación del original:

⁷² Destacamos, porque recurriremos a esta terminología a lo largo del estudio, la propuesta dicotómica de Venuti (1998), que diferenciaba entre la domesticación (de carácter etnocentrista, consiste en la sumisión de los valores culturales de lo extranjero a la lengua de llegada) y extranjerización (acercamiento al lector a las diferencias lingüística y valores del original); y la clasificación de Newmark (1992: 70-72): traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción fiel, la adaptación, la traducción libre y la traducción idiomática (Hurtado, 2001: 243-244).

- Traducción fonémica (*Phonemic Translation*): busca la recreación de la sonoridad del original.
- Traducción literal (*Literal Translation*): la traducción palabra por palabra, respetando la codificación gramatical y sintáctica de la lengua.
- Traducción métrica (*Metrical Translation*): subordinación del sentido por la conservación del sistema métrico.
- Traducción en prosa (*Verse to Prose Translation*): eliminación de la estructura versal en el trasvase.
- Traducción rimada (*Rhymed Translation*): trasmisión del esquema de rimas del original, al que se somete el contenido y la forma del texto meta.
- Traducción en verso blanco (*Blank/Free Verse Translation*): omisión de la rima del original para conseguir los equivalentes adecuados en la lengua de destino.
- Interpretación (*Interpretation*): método que incluye dos variantes; la versión, que altera la forma del original, y la imitación, un cambio de la estructura y el sentido para la construcción de un poema nuevo que conserve solo la temática.

Un amplio espectro de posibilidades entre las que el traductor puede elegir, pero que, como señala Soto (2014: 95), no debe centrarse exclusivamente en uno de ellos «pues no aunaría suficientes rasgos estéticos del poema original y, consecuentemente, acabaría por traicionar su esencia, a no ser que el objetivo del poema sea precisamente privilegiar sólo un rasgo estético del poema». De igual modo, el lingüista ruso Efim Etkind (1982) elaboró un modelo que abarca las posibilidades de una traducción centrada en la comprensión y transmisión del sentido del original o de la forma. Un modelo equiparable al propuesto por Lefevere, pero que recoge una modalidad a caballo entre la creación y la reproducción del original: la traducción recreación.

1. Traducción-información: reformulada en prosa, pretende hacer llegar al lector la idea general del original, sin una expresión artística marcada.
2. Traducción-interpretación: combinación de la traducción como recurso auxiliar con la paráfrasis y el análisis del texto en la lengua de partida.

3. Traducción-alusión: busca recrear los recursos estilísticos del original al comienzo del texto meta para hacerle llegar al lector una idea de las características del autor.
4. Traducción-aproximación: el traductor superpone el contenido a la forma del original ante lo limitado de su capacidad traductora.
5. Traducción-recreación: busca la recreación tanto de la estructura como del contenido del original de modo en que ni el sentido se ve alterado por la forma ni viceversa.
6. Traducción-imitación: el texto origen solo sirve de inspiración para originar una composición propia que verse sobre el mismo tema.

Vistas todas las posibilidades de elección, nos detenemos para profundizar sobre la traducción-recreación. Como método traductológico, la transcreación toma una postura conciliadora entre la métrica, la fonoestética y el sentido del original. Permite, a nuestro parecer, acercar al lector la esencia del original, ya sea en la poesía más centrada en la distribución acentual como en aquella en verso blanco o libre, donde prima el simbolismo metafórico y la función poética del lenguaje, en términos de Bühler. Un método que se acerca a nuestro ideal de traducción, pues permite la creación de un texto análogo y donde hay cabida para las preferencias de cada traductor. Un ideal que compartimos con Gallegos (2001: 81):

La traducción poética tiene que ser creación y recreación. Tiene que ser creación en el sentido de que al traductor/poeta se le da una idea —la del TO— como si fuera una especie de inspiración exterior a la que tiene que dar nueva forma verbal poética mediante el instrumento que él posee —su propia lengua—, en el que tiene todo el poder de inventar nuevos ritmos, nuevos sonidos, nuevos conceptos. Es ahí donde el poeta tiene el derecho y la capacidad de crear, de practicar eso que es la poesía: un conjunto de «desvíos» de la lengua corriente y a lo que normalmente no se atreve un traductor que no sea poeta. Pero es también recreación en el sentido de que, a partir de esa primera idea, el poeta traductor no posee la facultad de seguir libremente el sentido de su inspiración, sino que tiene que permanecer sujeto al curso del resto de ideas que le suministra el poema original.

4.2.3.2. TÉCNICA DE TRADUCCIÓN

A diferencia del método, la estrategia tiene un alcance microtextual, no afecta al texto por completo. En una visión funcionalista del término, la técnica consiste en un procedimiento que se visualiza en el resultado de la traducción y que se utiliza en la

búsqueda de la equivalencia traductora. Las técnicas, que «se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones» (Hurtado, 2001: 257), poseen cinco características básicas: afectan a la traducción como resultado, su catalogación es posible al contrastar texto original y texto meta, engloban microunidades textuales, tienen un carácter discursivo y contextual y son funcionales. Estas, por sí solas, no bastan; en el análisis del original-traducción entran en juego también las categorías textuales como la coherencia, las extratextuales, relacionadas con la producción-recepción de los textos y las procesuales, en definitiva, el método y estrategia traductores (Hurtado, 2001: 268). La autora propone dieciocho categorías (2001: 269-271):

- Adaptación: reemplazar un culturema por otro perteneciente a la cultura receptora.
- Ampliación lingüística: inclusión de elementos lingüísticos.
- Amplificación: introducción de precisiones no formuladas en el texto original, como paráfrasis explicativas o notas del traductor.
- Calco: traducción literal de una palabra o sintagma, importado de la lengua de partida. Puede darse en el plano léxico y en el estructural.
- Compensación: introducción desplazada de un elemento informativo o efecto estilístico imposible de reflejar en el mismo punto en el que aparece en el original.
- Compresión lingüística: sintetización de elementos lingüísticos.
- Creación discursiva: establecimiento de una equivalencia efímera, ligada al contexto concreto de la traducción.
- Descripción: reemplazo de un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
- Elisión: no formulación de componentes informativos presentes en el original.
- Equivalente acuñado: utilización de un equivalente reconocido por el uso lingüístico o normativo de la lengua meta.
- Generalización: uso de un término más genérico o neutro en la traducción.
- Modulación: tanto en el plano léxico como sintáctico, consiste en un cambio de punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento relacionado con la formulación del original.

- Particularización: utilización de un vocablo más preciso o restrictivo.
- Préstamo: integración de una palabra o expresión de la lengua de partida en la lengua de llegada, sin cambios. Puede darse un préstamo puro o un préstamo naturalizado (transliterado).
- Sustitución: cambio de elementos lingüísticos por paralingüísticos.
- Traducción literal: traducción palabra por palabra de un sintagma o expresión.
- Transposición: cambio de categoría gramatical, por ejemplo, sustitución de un adverbio por un verbo.
- Variación: cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos que afecten a la variación lingüística, como el cambio del tono, estilo o variación diatópica.

Este elenco de estrategias será un punto de apoyo en el análisis de nuestro corpus que nos permitirá establecer puntos de unión y patrones ideológicos. Sin embargo, para completar el estudio contrastivo de cualquier obra traducida, es necesario también tener en cuenta la noción de error de traducción y, de darse su presencia, describir en qué consiste y su origen.

4.2.3.3. ERROR DE TRADUCCIÓN

Al hablar de error de traducción, siempre se habla en términos de aceptabilidad y adecuación. Por no extendernos demasiado, nos mostramos a favor de una visión más generalizada del concepto, sin entrar en las diferencias entre las corrientes traductológicas existentes. Así, definimos un error de traducción como «qualsiasi fattore che incida negativamente sull'efficacia comunicativa della traduzione, ovvero sia sulla trasposizione delle intenzioni comunicative dell'autore, sia sull'effetto esercitato dal testo sul suo lettore.» (Magris, 2005: 15). En otras palabras, por error entendemos cualquier tipo de imprecisión que afecte a la intención comunicativa del texto. Un error puede ser de carácter lingüístico (léxico o sintáctico), pero sobre todo pragmático, pues concibe la traducción como recreación de la fuerza y efectos del original o equivalente dinámico en términos de Nida.

Asimismo, como acto comunicativo, la traducción el texto poético se suele enmarcar en el mercado editorial. Con tal propósito, recoge Magris una metodología de

revisión de traducción para editores; un instrumento que pretende servir como herramienta clave en la localización de errores en la fase previa a la maquetación e impresión del libro para su comercialización. Mossop (2001) agrupa en cuatro categorías una serie de preguntas que oscilan desde el plano lingüístico hasta la maquetación física del texto, pasando por la pragmática y coherencia:

Gruppo A— Problemi di trasferimento del significato

- a) accuratezza: la traduzione rispecchia il messaggio del testo di partenza?
- b) completezza: sono stati omessi o aggiunti elementi rilevanti del messaggio?

Gruppo B— Problemi di contenuto

- c) logica: vi sono contraddizioni o non sensi?
- d) fatti: vi sono errori referenziali, concettuali o matematici?

Gruppo C— Problemi di lingua e di stile

- e) scorrevolezza: il testo è scorrevole? I nessi tra le frasi e i rapporti tra le singole parti di una frase sono chiari? Vi sono frasi difficili da leggere?
- f) adattamento: il linguaggio è adatto al genere testuale? Vengono usate la terminología e la fraseología corrette?
- g) sottocodici: lo stile è adatto al genere testuale? Vengono usate la terminologia e la fraseologia corrette?
- h) idiomatismi: le combinazioni di parole sono idiomatiche? La traduzione rispetta le preferenze retoriche della lingua di arrivo?
- i) aspetti formali: sono rispettate le regole di grammatica, ortografía, interpunzione ecc.?

Gruppo D— Problemi di presentazione

- j) layout: vi sono problemi relativi a come il testo è disposto nella pagina (spaziature, margini, rientri ecc.?)
- k) tipografia: vi sono problemi di formattazione (corsivo, grassetto, sottolineato, tipo e dimensioni del carattere ecc.)?
- l) organizzazione: vi sono problema nel modo in cui il documento nel suo complesso è organizzato (ad esempio numerazione delle pagine, note, intestazione, rimandi intratestuali ecc.)?

(Massop, 2001: 99-13 en Magris, 2005: 23)

La utilidad de esta propuesta, no obstante, no guarda una relación directa con la finalidad de nuestro estudio, pues no se trata de evaluar un texto de forma previa a su publicación, sino *a posteriori* y desde un enfoque teórico-investigador. Recurrimos por

ello a la taxonomía propuesta por Jean Delisle (1993: 20-45)⁷³, bastante en boga a pesar del tiempo transcurrido, quizá por su carácter didáctico, sintético y conciso. En su manual *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle d'anglais vers le français*, recoge las siguientes categorías:

- a) Falso sentido: resultado de una interpretación errónea de una palabra o enunciado dentro de un contexto dado.
- b) Contrasentido: atribución a una o varias palabras un sentido que traicione el pensamiento del texto original.
- c) Sin sentido: formulación incoherente y falta de sentido en la lengua meta de un segmento textual.
- d) Adición: introducción injustificada de elementos de información carentes de peso o un efecto estilístico que no está presente en el original.
- e) Omisión: eliminación injustificada de contenido del original o de un rasgo estilístico.
- f) Hipertraducción: elección sistemática de la forma que más aleje la traducción del original de entre las posibilidades aceptables.
- g) Sobretraducción: traducción explícita de elementos que en la lengua de llegada serían implícitos.
- h) Subtraducción: no introducir compensaciones, explicitaciones o ampliaciones necesarias para una traducción idiomática conforme al original.

En su propuesta, solo se recogen los errores pertenecientes a la comprensión del original, si bien esboza aspectos lingüísticos y pragmáticos, que no quedan tratados con profundidad. Como decimos, estas definiciones y clasificación son una herramienta útil y práctica para la didáctica de la traducción, pero también para la corrección profesional. Por este motivo, tomando como referente los estudios de Delisle, Hurtado (2001: 305-306) completa y agrupa en tres los planos sobre los que podemos cometer un error a la hora de traducir.

⁷³ Como afirma Hurtado (2001: 292), es difícil «prescindir de esas nociones porque dan cuenta de errores cometidos en las fases fundamentales del proceso traductor (comprensión y reexpresión), por lo que, a nuestro juicio, su uso sigue siendo pertinente». Critica de esta clasificación la omisión de la búsqueda causal del error ni la baremación del nivel de gravedad. Una concepción cognitiva que, si bien estamos de acuerdo con ella, no afecta al desarrollo de nuestro estudio pues está fuera de los alcances que este pretende.

(1) Inadecuaciones que afectan a la comprensión del texto original: omisión, falso sentido, sin sentido, no mismo sentido, adición, supresión, referencia extralingüística mal solucionada e inadecuación de variación lingüística.

(2) Inadecuaciones que afectan a la expresión en la lengua de llegada: ortografía y puntuación, gramática, léxico, aspectos textuales (coherencia, progresión, temática, elementos de referencia, conectores) y redacción (formulación defectuosa o poco clara, falta de riqueza expresiva, pleonasmos, etc.).

(3) Inadecuaciones pragmáticas, por no ser acordes con la finalidad de la traducción (en relación con el tipo de encargo, el destinatario a que va dirigida), el método elegido, el género textual y sus convenciones, etc.

Nos valdremos de esta propuesta para nuestro estudio, pues creemos que, al basarse en el trabajo de Delisle, pero desde un enfoque funcionalista de la traducción, profundiza en la rescritura, reformulación y en la pragmática del texto con excelencia y consigue perfilar la presencia de imprecisiones con mayor claridad que otras categorizaciones. El traductor, más aún cuando se trata de poesía, ha de hacer gala de sus competencias no solo de comprensión de la lengua de llegada, sino de la plasticidad para la reformulación en la lengua meta, por lo que obviar los errores presentes en la traducción más allá del contenido sería, valga la redundancia, un error.

4.2.3.4. LA CERCANÍA/LEJANÍA DE LA COMBINACIÓN LINGÜÍSTICA EN TRADUCCIÓN

Es posible que el principal condicionante a la hora de encarar una traducción sea, precisamente, la distancia entre las lenguas y culturas de trabajo. Dicha relación entre el par de lenguas y su traducción tiene una repercusión directa evidente: los escollos y los límites a los que el traductor se verá forzado a sortear toman caminos diversos si traducimos de una lengua afín o una lejana a la nuestra. En este caso concreto, en el que comparamos aspectos relacionados con la traducción con los binomios inglés-español, italiano-español, trabajamos con una lengua afín y una lejana.

Afines son aquellos idiomas que «comparten un parentesco genético, unas similitudes estructurales, una transparencia léxica y una base gramatical que tiene raíces comunes, entre otras cosas» (Marangon, 2016: 906). El español y el italiano son dos lenguas afines y hermanas, pues como lenguas romances comparten su ascendencia etimológica: el latín. El inglés, por el contrario, se engloba dentro del grupo de las lenguas

germánicas, no tiene una relación “genética” con nuestra lengua y la podemos considerar, por ende, distante.

A la hora de traducir de la lengua de Dante, lo que a primera vista parece una tarea sencilla, realmente se complica debido a que

Lo “similar” se convierte en “diferente”, la engañosa facilidad no acelera el proceso traslativo, sino que lo entorpece. Para un traductor profesional todo ello representa uno de los grandes obstáculos que superar, una equivocación causada por la fosilización de errores y dificultades en las distintas fases de la interlingua. Errores que se traducen en calcos lingüísticos, préstamos innecesarios y en el peor de los casos falsos amigos y sentidos. (Anguita y Marangon, 2017: 412)

Dichos posibles errores se pueden dar también en combinaciones lingüísticas distantes, sobre todo con el inglés, lengua que tiende a echar raíces transformadas en neologismos en las lenguas de todo el mundo. Traducir es dar un salto al vacío, donde si no calculamos bien la distancia entre los precipicios que separan las culturas que interactúan, nuestra única salvación es la red de falsas similitudes formales para diferentes matices; una red que, en el caso de las lenguas afines, más que un elemento de seguridad se trata de una trampa, ya que los errores por contaminación lingüística se acentúan⁷⁴.

El hecho de aclarar estas nociones elementales nos da pie a alejarnos de las generalidades para retomar el campo de la traducción de poesía. En primer lugar, una cuestión básica en la que interfiere la composición estructural del idioma es la medida del verso. En inglés, esta viene marcada por el ritmo acentual o de intensidad, la disposición periódica de los acentos propios de la selección léxica. Esta ordenación, característica de las lenguas germánicas, es posible gracias a la cantidad de monosílabos existentes en ellas y permite la distribución en pies métricos (Pliego, 1996: 112-113). La longitud del verso viene dada, por un lado, de la distribución de los acentos fuertes y débiles que conforman cada pie, así como su número, pero principalmente por la cantidad silábica —sílabas largas o breves.

En español y en italiano, sin embargo, la versificación no es cuantitativa como en la lengua anglófono, sino cualitativa. El verso se mide en función del número de sílabas y de la distribución del acento en sílabas tónicas y átonas, sobre todo en posición final.

⁷⁴ García Yebra (1989: 148-149) subrayaba que, a lo largo de su trayectoria como traductor entre lenguas afines, había vivido en primera persona el peligro al trabajar con el italiano y el portugués: «En la traducción de poemas escritos en lenguas tan afines al español como el portugués y el italiano hay que extremar el cuidado para no dejarse engañar o seducir por semejanzas sólo aparentes, por los llamados “falsos amigos”».

En la escansión de versos⁷⁵, en ambas lenguas, hay que añadir las alteraciones fruto del encuentro entre vocales: sinalefa⁷⁶, dialefa⁷⁷, diéresis⁷⁸ y sinéresis⁷⁹. El traductor que se enfrente a la traducción de poesía del inglés al español tendrá que enfrentarse a la elección de un patrón métrico, si procede, totalmente nuevo en comparación con el original, mientras que entre el italiano y el español la composición es similar, con alguna salvedad.

Quizá por eso García Yebra (1989: 150) reflexionara por escrito sobre la facilidad-dificultad de traducción poética en función de su distancia y llegase a la conclusión de que

[l]a traducción al español en versos rigurosamente medidos, y en ocasiones hasta rimados, es relativamente fácil cuando se trata de poemas escritos en portugués o en italiano; [...] Pero se hace más difícil; con frecuencia, imposible, a medida que es mayor la distancia entre la lengua del original y la de traducción.

Martínez de Merlo (1997: 44-45) se suma y amplía esta exposición de ideas:

...la proximidad de las lenguas, y sus múltiples interrelaciones a lo largo de la historia, facilitan sin duda un buen número de operaciones necesarias en la labor de trasvase, pero acentúan otra serie de dificultades. En efecto, si el punto de partida de dicha operación de trasvase se encuentra en una lengua muy alejada lingüística y culturalmente de la nuestra, nuestro punto de partida es esa propia distancia, que hará prácticamente imposible la tarea de recrear los mismos o parecidos efectos en la nuestra, lo que acaso —no es mi experiencia— dote a la tarea del traductor de una mayor libertad, poniendo la dificultad en otro aspecto del trabajo; ahora bien el parentesco de francés e italiano con el castellano, el contar con un fonetismo que posibilita ciertas aproximaciones, con un léxico entroncado en las mismas raíces, con categorías sintácticas equivalentes e identificables en uno y otro sistemas, la existencia en nuestra lengua de sistemas rítmicos homologables con los originales, fruto de la influencia ejercida por dichas lenguas sobre la propia nuestra (el alejandrino, el endecasílabo), nos invita a intentar reproducir más fielmente, y a respetar con la mayor exactitud, ya que esto es hasta cierto punto posible, los efectos y los contenidos, el sentido y las técnicas con que se manifiesta el original.

⁷⁵ «Determinación del metro -en el sentido de modelo de verso o norma rítmica- a que responde un verso». *Diccionario de métrica española* (2016).

⁷⁶ Sinalefa: «unión silábica que resulta del contacto entre dos o más vocales pertenecientes a palabras distintas» (Torre, 2000: 30).

⁷⁷ Dialefa: no unión silábica entre vocales que entran en contacto dando lugar a un hiato (Torre, 2000: 32).

⁷⁸ Diéresis: «Dentro de una misma palabra, la contigüidad de dos vocales puede determinar la formación de diptongos o de hiatos, según que exista agrupación silábica o separación en sílabas distintas» (Torre, 2000: 33).

⁷⁹ Sinéresis: fenómeno que «consiste en pronunciar en una sola sílaba, dentro de una misma palabra, dos vocales que normativamente deberían formar hiato» (Torre, 2000: 35).

Estas afirmaciones nos llevan a profundizar sobre los rasgos propios de la poesía y su traducción para afrontar el análisis del corpus de este estudio y ver el grado de veracidad entre el mito de la facilidad de trabajo entre lenguas afines y no.

4.3. CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE LA POESÍA Y SUS PECULIARIDADES TRADUCTOLÓGICAS

Hasta ahora, hemos tratado las problemáticas que enfrentan posturas contrarias en cuestiones del texto poético. Pero si hay algo en lo que no hay lugar a debate es en la dificultad añadida de traducir poesía⁸⁰, podemos incluso sostener que se trata de la modalidad más difícil que existe (Gallo, 2012:81). Es una dificultad a la que más que añadida, preferimos denominarla característica y propia, puesto que es intrínseca a la propia composición de la obra original. Es decir, los rasgos que pasamos a individualizar no los consideramos un “extra” de dificultad respecto a la traducción literaria general. No se trata de escollos que pertenecen a un segundo plano del proceso traslativo, sino que son el principio y fin de la traducción del poema.

4.3.1. CUESTIONES FONOSTILÍSTICAS

No cabe duda de que los elementos fónicos del signo lingüístico tienen un efecto directo sobre su significado. La capacidad de crear, o más bien, evocar, ciertos contenidos semióticos a través de la sonoridad del léxico definen la maestría con un porcentaje bastante importante de la poesía escrita en cualquier lengua. Por lo tanto, los elementos que integran la fonostilística son los fenómenos de sonoridad, el ritmo (donde incluimos el metro) y la rima. Estas características, como apuntamos, marcan la dificultad extra que comentábamos unas líneas antes y suponen el germen del miedo por el fracaso asumido al afrontar un encargo editorial de este tipo: «Sono sfide mortali, e insieme inviti a bellissime feste, a orge private e a intimi trionfi che purtroppo, oltre la testimonianza del testo finito e stampato, il pudore impedisce di comunicare al prossimo» (Spaziani, 1983: 323). Una visión de gran pesimismo que niega la posibilidad, una vez más, de una praxis

⁸⁰ «Poetry is the most personal and concentrated of the four forms, no redundancy, no phatic language, where, as a unit, the word has greater importance than in any other type of text. And again, if the word is the first unit of meaning, the second is not the sentence or the proposition, but usually the line, thereby again demonstrating a unique double concentration of units» (Newmark, 1988: 163).

con resultados exitosos y que podría solucionarse con el conocimiento profundo de estos elementos sonoros.

4.3.1.1. LA SONORIDAD DEL POEMA

Cuando hablamos de sonoridad, recogemos cuatro conceptos: la eufonía, la cacofonía, la aliteración y la onomatopeya.

Los dos primeros guardan una relación de antonimia y hacen referencia a la armonía del poema, se tratan de una mera cuestión estética. Podemos definir la eufonía como la sucesión agradable de sonidos; la cacofonía, por el contrario, consiste en la sensación de desagrado auditivo en la sucesión de una cadena de sonidos. La aliteración, en cambio, consiste en «la repetición de uno o varios sonidos que guardan entre sí la suficiente proximidad para que el efecto pueda ser perceptible» (Torre, 2000: 61). Por último, la onomatopeya, que no se trata de un recurso exclusivo de la poesía, sino que forma parte tanto del lenguaje literario como del lenguaje común, se da cuando «los elementos fónicos de una palabra imitan de alguna forma el sonido de la cosa significada» (Torre, 200: 64).

Tras haberlos definido, cabe plantearse dos cuestiones. En lo que respecta a la primera fase de la traducción, ¿qué importancia y en qué medida forma parte del significado/intención que pretende transmitir el autor?; y, en segundo lugar, ¿cuál es la amplitud del espectro en el que habrá de moverse el traductor a la hora de afrontarlo?

Para dar una respuesta inmediata a la primera pregunta y evitar caer en la mera retórica, recuperamos las aportaciones de Fabio Scotti (2013: xi):

[...] il senso non esiste senza un'articolazione verbale che lo esprima, il suono è un dato percepibile all'udito che si carica di valenze semantiche allorché preso in una rete di rapporti riavvicinati con altri suoni, o con la loro ripetizione. Leggere-intendere-tradurre il suono significa quindi illuminarne altri possibili sensi, esservi sensibili, seguire da vicino il dipanarsi del tessuto testuale e le sue intensità e intonazioni, mostrarne forse l'altro senso.

La sonoridad, en ocasiones, puede realmente conformar el pilar central del poema. Cuando ese sea el caso, el traductor se ve obligado a darle a esta la prioridad sobre el significado en las decisiones sobre el léxico. De no ser así, podríamos estar poniendo en peligro la intención comunicativa del original. Si bien es cierto que no es fácil someter la eufonía y la cacofonía a la crítica de la traducción porque se trata, por lo general, de conceptos subjetivos (García, 1993: 131), el traductor ha de estar capacitado para medir

el grado de importancia y relevancia de estos elementos, ya que, en el caso de que realmente se trate de una ornamentación esporádica del poema, el contenido semántico del texto puede quedar atrás al intentar recrear el efecto sonoro en la lengua de llegada. Esto afecta en igual medida a la aliteración y a las onomatopeyas. En el caso de que cualquiera de los cuatro recursos se dé en el original sin que tengan una proyección directa en el plano semántico de los versos y no sea posible su recreación, el traductor siempre podrá recurrir a una compensación con otro recurso o en otro punto del texto meta para salir airoso del posible obstáculo.

4.3.1.2. EL RITMO

Toda lengua tiene su ritmo propio, tanto en su registro oral como escrito. Esta fenomenología cobra especial importancia en la literatura, pero es en la poesía donde adquiere un papel importante. Precisamente porque es algo intrínseco a la lengua, a la hora de traducir este puede llegar a deslumbrar al traductor. No obstante, el concepto del ritmo ha ido evolucionando con el vaivén de los movimientos literarios a lo largo de los siglos, como una constante lucha entre la tradición y la modernidad.

Sobre la traducción del ritmo, destacan los estudios de Meschonnic⁸¹. A su vez, Martínez (2018: 305) señala que, efectivamente, el ritmo no equivale con exclusividad a cuestiones de métrica, sino que va más allá y que el traductor se ve en el compromiso de encontrar una equivalencia funcional; para ello «deberá de tratar los diferentes ritmos de acentuación del verso original, tratando de alcanzar un efecto análogo, siempre buscando acomodarse a las costumbres rítmicas de la lengua de llegada para no resultar sonoramente antinatural a oídos del lector meta». En relación a los cuatro ritmos canónicos, Martínez (2018: 305-306) diseña cuál es la meta que se debe alcanzar:

- a. Ritmo de intensidad: es aquel basado en la acentuación de las sílabas del texto. De haberlas detectado en el original, el traductor deberá procurar trasvasar la regularidad de los acentos prosódicos en la lengua meta.
- b. Ritmo de cantidad: es el resultado del cómputo total de las sílabas métricas. El traductor deberá emular el patrón métrico que elija, da igual que sea isosilábico, heterosilábico o no isosilábico.

⁸¹ Entre otros, *Célébration de la poésie* (2001); *Poétique su traduire* (1999); *Critique du rythme: antropologie historique du langage* (1982).

- c. Ritmo de timbre: recae en la rima y es prescindible, pero si se decide traducirlo, se deberá emular el sistema original.
- d. Ritmo de tono: es aquel que ofrecen las pausas métricas. Para ello, el traductor deberá buscar un sistema que reproduzca estas pausas versales, interversales y estróficas.

El ritmo es parte importante en el ADN de la poesía, pero no la completa por sí solo. Es evidente que dar prioridad a uno u otro constituyente del poema supone o el sacrificio de la palabra⁸² o la renuncia al ritmo (Yebra, 2006: 91-92). La decisión dependerá, en gran medida, del tipo de poema al que nos enfrentemos.

El concepto clásico del ritmo ha ido evolucionando, dando lugar a nuevas concepciones más cercanas a la relación entre palabras y el campo semántico que a la distribución acentual marcada. En las últimas corrientes poéticas, el ritmo es concebido como «a form inherent to poetic subjectivity, and not external and preexistent to it. This type of rhythm is not characterised and defined in terms of measurement, repetition or of regularity in intervals and stresses, but rather in terms of modulation of the flux» (Fochi, 2011: 5). La misma visión la comparte Scotto (2013: 7):

Il ritmo non coincide più con la metrica, ma diviene strutturazione delle catene allitterative fono-prosodiche del discorso, delle sue contro-accentuazioni consonantiche. La scrittura è scrittura di tesi, non di parole o frasi, ed è il testo a dar senso alla singola parola, non il contrario [...]. Tradurre significa tradurre il ritmo del testo, che è costitutivo della propria lingua.

Coincidimos en que la poesía escrita en verso libre sigue en cualquier caso un patrón métrico, marca un ritmo de lectura, sin importar en qué se apoye. La decisión por una estrategia u otra dependerá, en primer lugar, de la forma en la que el original marque este ritmo y, en el segundo, la intencionalidad que este tenga para la funcionalidad del texto.

⁸² Opción preferente de Sansone (1989: 18):

[...] la cosiddetta musicalità, anche se proprio questa musicalità sarà sempre altra, come altra è la lingua, rispetto all'originale. Tanto si è che –e potrebbe sembrare quasi un'assurdo– la soluzione ritmica, a differenza della fedeltà lessicale e verbale, per potersi attribuire la sua pienezza, deve spesso prescindere dal moto segreto del fraseggio originario, per reperire e attribuirsi il suo proprio moto naturale.

4.3.1.3. LA RIMA

La rima es uno de los elementos que tiene mayor peso en cuestiones de ritmo. Consiste en una repetición eufónica de sonidos, «la igualdad -total o parcial- de sonidos con que terminan dos o más palabras, a partir de la última vocal acentuada de cada una de ellas» (Torre, 2000: 56). Para no excedernos, de las diferentes posibilidades de rima, destacamos la diferencia entre la rima consonante, en la que coinciden todos los elementos a partir de la última vocal acentuada, y la asonante, en la que solo se da una consecuencia vocálica.

La práctica extendida a la hora de trasvasar un poema omite la traducción de la rima, justificada en que al traducir en un esquema métrico y con una disposición rítmica fija, ya dotamos al poema traducido con una sonoridad que podría atracar en una cacofonía si cargamos el texto con una repetición de sonidos rimados. Someter la lengua a las exigencias del ritmo, el metro y la rima condenaría la traducción al fracaso y, sin duda, este es el arma de defensa de los detractores de la posibilidad de la reescritura en una lengua extranjera del verso⁸³.

[...] sería inútil tratar de calcar el patrón de rimas con similares repeticiones consonánticas y vocálicas del original, pues, en caso de que fuera posible, encorsetaría sobremanera la elección léxica. Podemos, sin embargo, configurar un sistema de rimas que pretenda evocar en el lector meta la sonoridad del texto original. La rima es, no obstante, el elemento más delimitador y, por tanto, más prescindible de nuestra amalgama fonético-fonológica. En este sentido, huelga decir que si, por dotar de rima su versión, el traductor acaba incurriendo en un error semántico, la rima deberá constituir en este caso un elemento renunciabile, de ahí que consideremos que, antes de optar por conservarla o no, es pertinente sopesar sus beneficios e inconvenientes. (Martínez, 2008: 306)

Con la ausencia de la rima, la traducción en verso puede completarse como tal, siguiendo el isosilabismo del original, al igual que puede suceder en la dirección contraria, cuando traducimos en verso libre la omisión de la rima no está justificada. En pocas palabras, la exclusión de la rima no debe tomarse como un principio básico al que atenderse. Torre (1994: 206) condena a quienes aplican esta práctica de forma desmesurada pues, en muchos casos

⁸³ «La rima [...] juega con los fonemas, es decir, con unidades lingüísticas sin significado. Este es un escollo que en apariencia hace imposible la traducción de poesía, porque se trata de algo que nos dispara más allá de la palabra» (Janés, 2008: 161-162).

[...] se podía haber prescindido de la rima. Es más, ésta deberá evitarse si se considera que no logra trasvasar adecuadamente la sugestividad acústica del poema original. Pero de ahí a desprenderse sistemáticamente de la rima hay mucho trecho, en especial si se aboga por un pseudoverso no pautado, con apariencia de libre, que e realidad sólo exhibe en muchas ocasiones la falta de libertad del traductor para moverse en el terreno de su propia lengua.

4.3.1.4. LA MÉTRICA

El metro y el verso en conjunto son la unidad de medida de la poesía. Como tal, consiste en el mayor reflejo de los flujos literarios y las tendencias poéticas reinantes en cada contexto. Sin embargo, no hay que vincular verso y poesía con una relación de sinonimia, pues la poesía no tiene la obligación de manifestarse a través del verso y este puede ser un recurso para otros fines que no se reducen a la creación de un poema (Torre, 1994: 180).

Dicha unidad de medida textual está compuesta por un cómputo silábico, íntimamente ligado a la estructura de la lengua, hecho que desencadena un catálogo de decisiones que el traductor debe tomar y que lo obligan a comprimir o alargar el verso resultante, así como la determinación por una unidad u otra. Es esta una decisión que, sin lugar a dudas, no es fácil de tomar: es importante recabar toda la información relacionada con la elección métrica del original para justificarlo en el momento histórico de su concepción. Requiere atención especial, como señala Rega (2001: 108), la existencia de métricas análogas entre las lenguas de trabajo, como es el caso del español y el italiano, a diferencia del inglés, pues la similitud estética puede no corresponderse con la funcional.

Nos encontramos de este modo frente a la siguiente dicotomía: la traducción de verso por prosa y verso por verso. Estimamos que la traducción de verso por prosa, salvo aquella de los clásicos con fines didácticos, no se amolda al trasvase de la poesía contemporánea, por lo que en lugar de esta consideramos la opción a la solución recurrente que recuerda Gallegos (1997: 24):

[...] hay versos que se reducen a meras líneas truncadas que quieren transmitir con total fidelidad el sentido de los versos originales. Poseen el aspecto aparente de poesía, pero en realidad es prosa escrita en líneas breves, pues el traductor no pretende normalmente componer poesía sino transmitir un mensaje. Otras veces se trata de auténticos versos blancos cargados de fuerza expresiva y poética.

No consideramos esta opción como el ideal que alcanzar, pero es preferible a la traducción en prosa porque recuperamos, aunque en menor medida, elementos rítmicos y

la función estilística que pretende alcanzar la poesía. Cabe aclarar que nos referimos a poemas con una estructura enmarcada dentro de un canon fijo. Cuando el poema original está escrito en verso libre esta opción alcanza a completar el trasvase del texto.

La segunda opción, traducir verso por verso, en la que incluimos el verso libre, refleja el rompecabezas literario compuesto por las piezas heterogéneas de las lenguas. El traductor deberá elegir la longitud del verso en la lengua hacia la que traduzca. Esta elección «dependerá, en cada caso, del sentido que el verso encierre y del léxico de la lengua terminal, y no de que exista en español un verso que más o menos tenga el mismo número de sílabas» (Pliego, 1996: 113); y añade «que lo que determina la longitud del verso (no del poema) es el sentido o significado completo de las unidades léxicas del original, que van inevitablemente ligadas a unidades léxicas equivalentes semánticamente» (1996: 114).

Ya apuntamos anteriormente que el inglés, junto a las lenguas germánicas, medía el verso de forma distintiva a las lenguas romances. Rega (2001:109-110) comparaba la traducción entre el alemán y el italiano, conclusiones que podemos extrapolar al inglés y al español por la afinidad entre sus lenguas de estudio:

La metrica tedesca e quella italiana sono sì due metriche di tipo accentuativo e non quantitativo, come ad esempio quella latina. V'è tuttavia una differenza fondamentale tra le lingue romanze e quelle germaniche: nelle lingue romanze si è tradizionalmente di fronte a un verso quando un enunciato presenta un numero fisso di sillabe e si conclude con un accento che si rappresenta almeno una volta nella sequenza. La distribuzione dei punti su cui cade l'accento riveste un'importanza secondaria; gli accenti delle parole possono spostarsi e hanno altezza diversa, inoltre per il tipo di verso è inessenziale che essi si susseguano in modo regolare o irregolare.

Habida cuenta de esta diferencia, en el espectro de medidas existentes en ambas lenguas:

Los versos más comunes en inglés son: “Diameter”, “Trimeter”, “Tetrameter”, “Pentameter”, “Hexameter”, “Heptameter” y “Octameter”. En español [y en italiano], de acuerdo con el número de sílabas, encontramos, como más comunes, bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, enneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos y alejandrinos (Pliego, 1996:113).

Dividimos, a su vez, los versos en español entre versos de arte menor —del bisílabo hasta el heptasílabo— y versos de arte mayor —del heptasílabo al alejandrino. Apreciamos una diferencia notable entre este trío de lenguas. En inglés, la unidad máxima de medida puede verse duplicada en español, a lo que sumamos que el inglés tiende a

monosibilizar y en las lenguas romances las palabras son más extensas. Por lo tanto, es mucho más probable que el verso traducido sea más extenso cuando importamos desde el inglés que desde el italiano, factor que debemos tener en cuenta a la hora de traducir un poemario, pero también a la hora de analizar una traducción existente.

4.3.2. CUESTIONES LÉXICO-SEMÁNTICAS Y SINTÁCTICAS

Es sabido que la poesía se caracteriza, además de por su relación entre el sistema fonético y formal, por la alteración del orden lógico de la sintaxis y un uso diverso del léxico a favor de la función poética. El género poético prioriza la estilística respecto a otros géneros literarios, dando lugar a una serie de recursos que, aunque también resultan aplicables en prosa, no solo complican la reescritura del texto, sino que pueden llevar al traductor a confusión. Destacamos los siguientes⁸⁴:

1. Anáfora: «Empleo de palabras o conceptos repetidos».
2. Antítesis: «Oposición de una palabra o una frase a otra de significación contraria».
3. Apócope: «Supresión de uno o varios sonidos al final de una palabra»⁸⁵.
4. Apóstrofe: «Interpelación vehemente dirigida en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, o a seres abstractos, a cosas inanimadas, o a uno mismo».
5. Asíndeton: «Omisión de las conjugaciones en un texto para dar viveza o energía a aquello que se expresa».
6. Concatenación: «Repetición de la última palabra de una cláusula o verso al principio de la cláusula o verso siguiente».
7. Enumeración: «Enunciación rápida y animada de varias ideas o de distintas partes de un concepto o pensamiento general».
8. Hipérbaton: «Alteración del orden que las palabras tienen habitualmente en el discurso».
9. Hipérbole: «Aumento o disminución excesiva de aquello de que se habla».

⁸⁴ Definiciones extraídas del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, online. Fecha de consulta: [24/04/2019]. La justificación del recurso al diccionario de uso general y no a un diccionario de términos poéticos se debe a lo breve y claro que define el DRAE el listado de términos sin centrarse en ejemplos de casos muy específicos que podrían llevar a confusión.

⁸⁵ Definición extraída del *Diccionario de métrica española* (2016).

10. Pleonasmos: «Empleo en la oración de uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho».
11. Polisíndeton: «Empleo repetido de las conjunciones en un texto para dar fuerza o energía a la expresión de aquello que se expresa».
12. Sinécdoque: «Designación de una cosa con el nombre de otra, de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre de una de sus partes, o viceversa, a un género el de una especie, o, al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada, etc.»

Cuando hablamos de traducir, hay que tener en cuenta que estos recursos poéticos guardan una relación directa, casi pragmática, con la reacción del lector frente al original. Dicho efecto puede resultar una belleza emocional para el público si entra en la contorsión de la lengua, al igual que puede ocasionar el efecto contrario, es decir, que la presencia de ellos torne opaca la comprensión o que le resulte pesado a la lectura. Como decimos, al tratarse de una contorsión artificial del lenguaje común, estos fenómenos se encuentran íntimamente unidos a la norma de la lengua. Las diferencias entre la norma de llegada y de partida (que puede llegar a ser, incluso, la misma lengua, pero desde una perspectiva diacrónica), pueden resultar incompatibles y no permitir recrear el mismo efecto en el lector meta.

Entrando las cuestiones léxicas, aunque con menos frecuencia que en la poesía hasta el Romanticismo, apocopar los finales de palabras es un recurso muy extendido en italiano, incluso en la lengua coloquial. En español, por el contrario, la caída de la sílaba final de un término crea en el receptor un efecto de choque superior, por ser un recurso anómalo en la lírica contemporánea. Lo mismo sucede con la anáfora y el polisíndeton entre el inglés y el español o el italiano. En la lengua anglófona, resulta menos redundante repetir un mismo vocablo en repetidas ocasiones. En las lenguas romances, puede ser incluso un signo de pobreza estilística. Podría darse el caso en que un texto traducido hacia nuestra lengua desde el inglés perdiera parte de su valor por la continua repetición de conjunciones o palabras, incluso pudiera darse el caso de que otorgáramos a la traducción algunos de estos dos efectos que no entraban en las intenciones de la composición original. Conviene recordar que en la poesía en inglés, al medirse en pies y ser esta una lengua con tendencia monosilábica, las conjunciones repetidas al inicio de verso, por ejemplo, no interfieren del mismo modo en la longitud métrica, como sucedería en español o italiano. En consecuencia, el traductor puede verse en la obligación de

efectuar cambios lexicales sin que esto signifique una infravaloración por su parte del efecto sonoro del original, sino una adaptación a las asimetrías entre las lenguas de trabajo (Bassnett, 1993: 121).

En lo que a alteraciones sintácticas se refiere, el traductor entra en arenas movedizas donde se arriesga a ser engullido por la falta de recursos lingüísticos y literarios. El español y el italiano son conocidos por su flexibilidad a la hora de encajar los componentes de una frase, por no tener una estructura sintáctica de extremo marcaje, como sí sucede en inglés. Por tanto, las alteraciones en el orden oracional, la anteposición de sintagmas, etc., en esta lengua recaen con más fuerza en la función estilística de la poesía. Sin embargo, cuando traducimos, tenemos que llevar hasta el límite nuestra lengua. Un hipérbaton puede despertar en el traductor la intención de “corregir” y otorgar al TM un orden que reduzca el impacto en el lector meta.

En el acto de traducción el traductor, ciertamente, vigila la corrección de la lengua de destino, es más, a veces ejerce una sobrevigilancia que la endurece. Todos nos hemos sorprendido a nosotros mismos, por decirlo vulgarmente, «enderezando» en nuestro texto la sintaxis que el original ofrecía tortuosamente o con desfallecimientos que eran rasgos de estilo. Es éste el caso del poeta que ha forzado su propia lengua en el texto de origen, y el del traductor que no se atreve a ejercer sobre su lengua un forzamiento semejante o equivalente. A menudo se produce ese primer momento en el que la timidez traductora nos hace agarrarnos a la intrusión de la sintaxis del texto de origen —y en general la intrusión de la lengua de origen— en nuestro texto de destino. (Gamoneda, 2008: 62)

Con ello, impedimos por un lado ampliar los horizontes del canon literario y, por otro, aprisionamos la libertad en la escritura del original. Es crucial por parte del traductor reconocer la presencia de estos recursos en el original para lograr recrearlos en la traducción. La mejor solución es adquirir unas competencias lingüísticas altas en ambos idiomas para conseguir medir los efectos resultantes de la lectura de ambos textos y una capacidad de análisis a la altura del texto que tiene delante para que en la comprensión del TO no deje abandonado un recurso en el arcén del trayecto hacia la lengua de destino.

4.3.3. LAS FIGURAS RETÓRICAS EN EL NUEVO PARADIGMA POÉTICO

Ya hemos mencionado en alguna ocasión el hecho de que la poesía actual se dirige más a la sucesión de imágenes y metáforas que a la maestría o el dominio casi matemático de todas las unidades que componen los distintos planos de la lengua. De esta realidad se hace eco Gamoneda (2008: 42-43) y refleja la evolución en la poesía actual:

Y lo que se constata es que la especie poemática, en el momento presente, no se aviene a ser definida en virtud de parámetros computables, evidentes a simple vista, y frecuentemente ni tan siquiera conceptualizables de manera estable. Hace ya tiempo que la métrica, la acentuación o la rima no son criterios de poeticidad, o, por lo menos, no son los únicos, con lo que no se les puede invocar como criterios decisorios absolutos de la naturaleza poética de un texto. E incluso las cuestiones de musicalidad y ritmo —tan solicitadas por la poesía moderna una vez que se rompió el molde poético clásico— tampoco reciben hoy título de criterio poético básico.

Como resultado de este cambio, la trasmisión de las figuras retóricas a una segunda lengua es el salvoconducto comunicante del autor en lengua original con su nuevo público. La poesía se convierte, en mayor medida, en un acto comunicativo⁸⁶ donde prima la semiótica. Entender la conceptualización del mundo en la cultura origen pasa a ser un requisito que añadir a la lista de las competencias traductorales necesarias para abordar un encargo de traducción de este tipo.

Al trasvasar la metonimia, que consiste en «designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada»⁸⁷, cabe la posibilidad de que se pierdan los referentes en el texto de llegada por diversos motivos: porque se traten de culturemas⁸⁸ inexistentes en la cultura de llegada, que se haga referencia a autores o personalidades desconocidas o que la relación entre ambos elementos no sea idéntica y no se establezca la conexión. En el caso de que la metonimia torne un escollo de traducción, el traductor deberá recurrir al arsenal de técnicas de traducción para no perder la carga poética e intertextual de esta en el original.

La comparación y el símil —relación de dos ideas con características equiparables— pueden plantear problemas desde el punto de vista semiótico y pragmático cuando los elementos que componen tal cotejo de imágenes no resulten ejecutables en la L2. El traductor se verá en la siguiente tesitura:

⁸⁶ Sobre el enfoque comunicativo de la metáfora, véase Tania Ramírez (2009). *Traducción de la metáfora poética desde un enfoque comunicativo: metáfora lorquiana*.

⁸⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, online. Fecha de consulta: [24/04/2019].

⁸⁸ Sobre este término, mucha ha sido la literatura escrita por ser el detonante del giro cultural de la Traductología. De las incontables definiciones, tomamos la de Vermeer (1983: 8) para aclarar que entendemos por culturema el «fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A».

- Que exista la posibilidad de conservar la comparación o símil, alternando uno de los dos elementos porque la cultura de llegada lo enlaza con otro elemento semiótico.
- Crear una comparación o símil completamente nueva con dos elementos propios de un ingenio, pero que haga referencia a la misma realidad.
- Crear una comparación o símil de su autoría que recoja una realidad distinta y que recree el efecto en el lector o mantenga la dinámica del original.

Si bien la paradoja como «empleo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí»⁸⁹ no tiende a suponer un obstáculo en traducción, pues su reconocimiento es sencillo y está ligada a fenómenos, en general, universalmente contrarios, la personificación requiere especial concentración y reformulación cuando traducimos del inglés por una sencilla razón: en inglés el uso de posesivos es más elevado que en español o italiano y esto puede plagar el texto traducido de personificaciones inexistentes en el original. El mismo daño podemos causar a un texto al no otorgar a un objeto inanimado las cualidades humanas, no solo por la pérdida estilística, sino porque en poemas donde premia la descripción, por ejemplo, de un contexto o un elemento de la naturaleza, herimos de muerte la finalidad primaria del original.

Del resto de figuras retóricas, que no hemos recogido por no extendernos demasiado, pasamos a adentrarnos con la profundidad que merece en aquella sobre la que más se ha teorizado en los estudios literarios y filológicos, por los motivos que a continuación detallamos.

4.3.3.1. LA TRADUCCIÓN DE LA METÁFORA DESDE EL GIRO CULTURAL Y COMUNICATIVO

Ofrecer una única definición de metáfora es algo complicado, pues se encuentra presente en toda tipología textual. Atrás queda la visión tradicional de la metáfora como recurso exclusivo del lenguaje literario. Hoy sabemos que podemos encontrar metáforas en los distintos lenguajes de especialidad y en el uso común. De la amalgama de definiciones existentes de dicha figura desde Aristóteles hasta nuestros días, por lo limitado del espacio, nos vemos obligados a traer a colación aquella que más se acerca al *skopos* de nuestro estudio:

⁸⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, online. Fecha de consulta: [24/04/2019].

Metaphors can be defined as certain expressions which stretch their semantic values beyond their implicit areas of meaning. It is a process of referring figuratively and emotively to an object in terms of another, and the terms *metaphoric* and *figuratively* are used almost interchangeably (...) metaphor does not lead directly to the intended meaning because words in their contexts carry either a primary sense or secondary (figurative) sense. (Menacere en Samaniego, 2009: 40)

Para la descodificación correcta de la metáfora dentro del acto comunicativo en el que se encuentra, el contexto será quien dictamine cuál de los posibles sentidos se esconde en la desviación de significado literal de las palabras que la componen, una ruptura con lo convencional del habla.

Ahora bien, ¿cuál ha sido el papel que los estudiosos de la traducción le han dado a este fenómeno? Consideramos interesante la relación traducción-retórica a la hora de trasvasar esta figura que apuntaba Fouces (2007). Para la traducción idónea de una metáfora es necesario un estudio de su relación y su funcionamiento dentro de las culturas de llegada y de partida, una perspectiva, como señala la autora, de gran valor por lo novedoso de su perspectiva conceptual y no exclusiva de la lingüística donde se obliga al traductor a «interferir el código cultural que lo hace aceptable en la cultura y en el texto de partida» (2007: 5).

En este marco conceptual que considera la metáfora como una estructura constitutiva del imaginario, es necesario encuadrar la relación entre la traducción y la retórica, es decir, un tipo de relación que se desarrolla en el espacio que media entre la cultura y el lenguaje, y que necesariamente debe entender las figuras retóricas, no como *verborum exornatio*, sino como algo más complejo que tiene que ver: i) con los diversos niveles retóricos; ii) con el modo en el que una cultura se construye a través del lenguaje y iii) con el hecho de que la relación que une lenguaje y cultura es una relación entre elementos de un sistema que no puede separar los textos de los sujetos y de la cultura en la cual estos sujetos actúan. (Fouces, 2007: 4)

Por otro lado, Samaniego Fernández publicó en 2009 una compilación —*La traducción de la metáfora*— en la que, además de viajar a través de los posibles enfoques por los que podemos ver la traducción del contenido metafórico, expuso las posturas de los traductores más influyentes como Nida y Taber, Dagut, Vázquez Ayora, Newmark⁹⁰, Mason, Toury, Rabadán y Kurth, entre otros. Podemos encontrar un predominio de la

⁹⁰ Newmark (1992) diferenciaba entre: 1) Metáforas muertas (*Dead metaphors*); 2) Metáforas tópicas o desgastadas (*Cliché metaphors*); 3) Metáforas estereotipadas o estándar (*Stock or standard metaphors*); 4) Metáforas adaptadas (*Adapted metaphors*); 5) Metáforas recientes (*Recent metaphors*) y 6) Metáforas originales (*Original metaphors*). De igual modo, defendía que siempre que la traducción literal del tipo de metáfora que tengamos delante no fuera posible, la dirección de la traducción hacia la forma o la imagen la determinará el propio texto y la importancia que la metáfora tenga en él.

comprensión de la metáfora en el texto original, la dificultad del proceso de traducción por el desequilibrio emocional como la necesidad de recreación del efecto de la figura.

Acercándonos a lo práctico de la teorización de la labor traductora, es importante que el traductor tenga la capacidad para saber a qué se va a enfrentar, ya que la metáfora puede mutar y presentarse ante nosotros de diversas maneras (Rodríguez en Riedemann y Diéguez, 1999: 354):

1. Metáfora “*in praesentia*”: es aquella que se muestra de forma explícita, en la que el objeto metaforizado y la metáfora aparecen. Podemos clasificarlos en metáfora atributiva, metáfora apositiva, metáfora complementaria, metáfora adyacente y metáfora símil.
2. Metáfora “*in absentia*”: la metáfora es implícita y sustituye al objeto metaforizado.
3. Metáfora símbolo: de carácter semiótico, la representación iconográfica de un objeto.

Tenida en cuenta su forma, la verdadera dificultad de traducción aparece precisamente cuando, en la comunicación intercultural, ambas lenguas-culturas no categorizan de la misma forma la idea recogida, así como en la asimetría en el grado de lexicalización correspondiente a dicha metáfora en cada código. Para Mohamed Saad (2001: 177), el traductor se puede hallar ante tres situaciones:

1. La metáfora ha culminado el proceso de lexicalización en la lengua objeto, pero no en la lengua meta.
2. Posee un pleno carácter novedoso en la lengua objeto, encontrándose lexicalizada en la otra.
3. Está lexicalizada en ambas lenguas.

Sin embargo, no contempla la posibilidad de que la metáfora, cuando nace de la creatividad del autor, tenga un carácter novedoso, pero también sea funcional y encaje en la lengua-cultura de llegada pese al anisomorfismo de las mismas. Es decir, podríamos añadir una cuarta categoría en la que incluimos las metáforas no lexicalizadas en ambas lenguas, cuya forma y contenido es traducible en la combinación de lenguas concreta con la que trabajemos.

El traductor, gracias a la competencia traductora que se le presupone, debe ser capaz, una vez categorizada la metáfora, de elegir la estrategia de traducción más adecuada a cada caso. En relación con la problemática que acabamos de mencionar, las estrategias que debe barajar el traductor según Riedemann y Diéguez (1999) y Ramírez (2009) son:

1. Mantener la metáfora del TO si en la L2 existe un equivalente aceptable
2. Usar una metáfora similar al original
3. Crear una metáfora nueva que cumpla la función textual
4. Perder la metáfora sin perder el sentido

A estas cuatro posibilidades, Toury (2004) añadía “la traducción de la metáfora por 0” o “traducir 0 por metáfora”, en otras palabras, omisión u adición (en términos de Hurtado Albir) injustificada de contenido en el TM, opción que Luarsabishvili (2009: 260) desestimaba por completo. Coincidimos con esta idea pues, en cualquier caso, el peso de la metáfora en el significado y la intencionalidad de un texto es tal que, bajo ningún concepto, el traductor puede suprimir la metáfora por cero sin compensar dicha pérdida. Cuando no sea posible recurrir a una metáfora/imagen recogida en la semiótica de la cultura de llegada, «original metaphors the translator has to reproduce scrupulously, even if they are likely to cause cultural shock» (Newmark, 1988: 164).

CAPÍTULO 5

LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA Y SU APLICACIÓN A LA TRADUCCIÓN

Tras haber estudiado las dimensiones que conforman el poema como unidad textual y contemplar la dirección pragmática a la que se ha dirigido el acercamiento a la poesía ha tomado, pasamos en este capítulo a ahondar en la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson. La línea de estudio de ambos lingüistas y sus aportaciones al estudio de comunicación sentaron las bases para una nueva teoría menos reductiva que la visión clásica codificación–descodificación. Además, veremos la aplicación de estas teorías a la traducción, pues como acto comunicativo intercultural, también aúna características representadas en estos estudios.

5.1. TEORÍAS COMUNICATIVAS PREVIAS

Hasta la aparición de las aportaciones en los estudios de la comunicación humana de Sperber y Wilson, esta estaba tradicionalmente representada por el sistema de codificación y descodificación de Jakobson, compuesto por el tridente emisor, mensaje y receptor englobado todo en un contexto. Era este un esquema de la comunicación demasiado restrictivo e ilusorio en el que el único problema que se puede plantear es cuando emisor y receptor no compartan el mismo código en la interacción fundamentada en la inversión de roles (el emisor emite un mensaje a través de un canal mediante un código que el receptor decodifica para pasar a ser ahora emisor de la respuesta y recorrer el sentido contrario al camino de su interlocutor, así hasta concluir con el acto comunicativo). Sin embargo, pretender que las ideas y conocimientos entre el emisor y el receptor sean equiparables justificándonos en el contexto es una visión, como señala Salvador Pons (2004: 13-14), demasiado «optimista», mientras que la mejor opción es separar la comunicación lingüística de la comunicación en general.

Este contexto permitió la flexibilidad a la hora de abordar la problemática desde el punto de vista teórico y propició la irrupción dentro del paradigma del sistema ostensivo-inferencial de Sperber y Wilson como oposición al modelo tradicional. Dicho sistema se

inspiró en el Principio de Cooperación de Grice (1989: 26) por el cual el emisor debe asegurarse de que

1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange).
2. Do not make your contribution more informative than is required.

A tal propósito, el emisor se ve obligado a respetar las siguientes cuatro máximas (Grice, 1967: 516-517):

1. Máxima de cantidad (Quantity): 1) Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario; 2) No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario.
2. Máxima de calidad (Quality): 1) No diga usted lo que crea que es falso; 2) No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas.
3. Máxima de relación o relevancia (Relation): Vaya usted al grano
4. Máxima de modo (Manner): 1) Evite usted ser oscuro al expresarse; 2) Evite usted ser ambiguo al expresarse; 3) Sea usted escueto (y evite ser innecesariamente prolijo); 4) Proceda usted con orden.

Comprobamos que se exige pertinencia, veracidad y claridad a la hora de emprender cualquier acto interpretativo y que no se encuentran en una posición jerarquizada inamovible, sino que interactúan para satisfacer la necesidad de los interlocutores en su intercambio de mensajes. Y es la máxima de relevancia, pese a su sintetización⁹¹, además de la idea de que el oyente experimenta un proceso inferencial, de las que se sirvieron Sperber y Wilson para el desarrollo de su propia teoría comunicativa.

⁹¹ En palabras del mismo autor, en relación con la máxima de relevancia poco desarrollada en su estudio aclara que «Though the maxim itself is terse, its formulation conceals a number of problems that exercise me a good deal: questions about what different kinds and focuses of relevance there may be, how these shift in the course of a talk exchange, how to allow for the fact that subjects of conversation are legitimately changed, and so on» (Grice, 1989: 27).

5.1.1. LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA Y EL MODELO OSTENSIVO-INFERENCIAL

Este modelo parte de la premisa de que en todo acto comunicativo existe una intención de comunicar: «el comunicador proporciona una evidencia de su intención de transmitir un cierto significado, que el interlocutor deberá inferir a partir de esa evidencia suministrada.» (Wilson y Sperber, 2004: 238)

Dicha manifestación explicita la intención del oyente y es recogida por el receptor; es lo que denominan estímulo ostensivo y que amplía a dos opciones las intenciones del hablante. El estímulo ostensivo pretende, como decimos, atraer la atención del oyente y guiar el proceso inferencial para que llegue hasta donde pretende con su aportación. Mientras que en el sistema tradicional de codificación-descodificación la intención es siempre la de transmitir un mensaje, en el sistema ostensivo-inferencial nos encontramos que puede haber, por un lado

intención comunicativa, es decir, de la decisión de establecer con otro (s) ser (eres) humano (s). Por otro lado, la *intención informativa* consiste en la decisión de transmitir un mensaje determinado. La primera es de mayor alcance e incluye a la segunda, de modo que siempre que hay intención informativa hay también una intención comunicativa, pero no viceversa. (Pons, 2004: 14)

La Teoría de la Relevancia (TR) también amplía el concepto de contexto respecto al sistema tradicional basado en el espacio tiempo-lugar en el que se desarrolla el acto comunicativo. Como parte de los estudios cognitivos y pragmáticos, para el sistema ostensivo-inferencial la comunicación nace del punto de encuentro entre los entornos cognitivos de dos personas, comprendiendo estos como «el haz de ideas con el que nos enfrentamos al mundo que nos rodea; y a medida que procesamos estímulos diferentes, vamos variando su configuración, haciendo manifiestas ciertas ideas y devolviendo a nuestro almacén cerebral las que no son necesarias.» (Pons, 2004: 19)

La explicación del interés que pueda despertar cualquier estímulo o *input* en el receptor está relacionada con la interacción de este con su contexto cognitivo. Para que el *input* resulte relevante debe interactuar con el conocimiento o información previa que el oyente dispone y servir para aumentar su información del mundo, resolver una duda o corregir una imprecisión.

[...] un *input* es relevante para una persona cuando su procesamiento en el contexto de una serie de supuestos anteriormente disponibles produce un EFECTO COGNITIVO POSITIVO. Un efecto cognitivo positivo supone una diferencia significativa para la representación mental que un sujeto tiene del mundo: una conclusión verdadera, por ejemplo. Las conclusiones falsas no merecen la pena; son efectos cognitivos, pero no de carácter positivo. (Wilson y Sperber, 2004: 240)

La relevancia o pertinencia de dicho estímulo viene dada, por un lado, por el grado que dicho efecto cognitivo positivo tiene sobre nosotros y, por otro, por su grado de accesibilidad.

In their attempt to attract their viewers' attention, painters employ all the visual clues at hand in order to provoke the intended 'cognitive effects'; writers, on the other hand, resort to linguistic clues that serve as vehicles for the meanings intended to be grasped by the readers (Rivas, 2016: 51).

Habida cuenta de este binomio entre efecto cognitivo y esfuerzo de procesamiento del *input*, podemos observar que cuanto mayor sea el efecto cognitivo, mayor será su relevancia; por el contrario, cuanto mayor sea el esfuerzo de procesamiento, menor relevante será para el oyente⁹². Este fenómeno es lo que los autores llaman el principio cognitivo de relevancia y está vinculada a la presunción de relevancia óptima (Wilson y Sperber, 2004: 246).

- a) El estímulo ostensivo es tan relevante que merece el esfuerzo de procesamiento a cargo del receptor.
- b) El estímulo ostensivo es el más relevante teniendo en cuenta las capacidades y preferencias del emisor.

De la unión de ambas, la TR extrae las pautas explicativas del proceso de comprensión (Wilson y Sperber, 2004: 249):

1. Siga la ley del mínimo esfuerzo al calcular (*to compute*) los posibles efectos cognitivos: compruebe las hipótesis interpretativas (desambiguaciones, identificaciones de referencia, implicaturas, etc.) por orden de accesibilidad.
2. Deténgase cuando sus expectativas de relevancia queden satisfechas (o defraudadas).

Pero ¿cómo es posible saber hasta dónde infiere el oyente y cuándo se cumplen sus expectativas? La respuesta a esta pregunta la encontramos en el Principio de Relevancia, que se basa en la optimización cognitiva del ser humano:

Relevance

⁹² (1) Relevancia de un *input* para un sujeto: (a) Si no intervienen otros factores, cuanto mayores sean los efectos cognitivos positivos conseguidos al procesar un *input*, mayor será la relevancia del *input* para el sujeto en una ocasión determinada. (b) Si no intervienen otros factores, cuanto mayor sea el esfuerzo de procesamiento realizado, menor será la relevancia del *input* para ese sujeto en esa ocasión concreta. (Wilson y Sperber, 2004: 241)

Extend condition 1: an assumption is relevant in a context to the extent that its contextual effects in this context are large.

Extend condition 2: an assumption is relevant in a context to the extent that the effort required to process it in this context is small (Sperber y Wilson, 1986: 125).

Para cumplir con la optimización de la comunicación humana, el esfuerzo de procesamiento debe encontrar un equilibrio entre la cantidad de información nueva que se adquiere y el esfuerzo. Así se establece el límite inferior de relevancia —que el estímulo valga la pena procesarlo— y un límite superior de relevancia —que la información sea lo más relevante posible dadas las capacidades y preferencias del comunicador—. Es decir, el mensaje será más relevante para el oyente cuanta más información consiga procesar sin un gran esfuerzo (Pons, 2004: 21).

Una vez comprendido el principio de relevancia, cabe retomar la transmisión no lingüística de un mensaje. Es aquí donde interactúan la semántica con la pragmática ya que, en un primer grado, lo dicho, lo verbalizado mediante el código puede evaluarse como verdadero o falso. Por otro lado, está aquella información que pertenece a la pragmática y que engloba la información adicional que no se refleja en la formulación expresa del mensaje. De la unión de ambas surge el significado del hablante⁹³, cuya intención informativa codifica una forma lógica (representaciones conceptuales completas o fragmentadas) que se descodifica mediante un proceso inferencial automática e inconscientemente para determinar su valor de veracidad. Un análisis de carácter pragmático por comparación con la información almacenada en el sistema central guiado por el principio de relevancia. El oyente recupera el contenido explícito encerrado en una forma lógica de la siguiente manera (Pons, 2004: 48-49):

1. Desambiguación: selección de una entre las posibles acepciones de un término polisémico.
2. Asignación de referente: identificación del referente correspondiente a un sintagma concreto.
3. Enriquecimiento: sirve de complemento a las dos anteriores para la interpretación de un significado ambiguo.

⁹³ [...] la gama de significados que pueden ser transmitidos de modo no-verbal se ve necesariamente limitada por la serie de conceptos que el emisor puede evocar en la mente de su destinatario, haciendo que la atención de éste se dirija hacia características observables del entorno, ya sean éstas preexistentes o producidas específicamente para este propósito. En la comunicación verbal, en cambio, el hablante puede transmitir una gama muy amplia de significados, a pesar de que no haya un nivel básico de información identificable de modo independiente que el oyente pueda captar. (Wilson y Sperber, 2004: 250)

Hasta aquí, la forma lógica no presenta un valor de verdad. Tras este proceso en tres posibles etapas, la forma lógica pasa a ser una forma proposicional desambiguada que podemos juzgar como verdadera o falsa. Pueden contener, o no, un modo oracional y una actitud proposicional (es decir, tener una verbalización codificada en la lengua) y nos lleva a un esquema de supuesto. Este valor añadido a la forma lógica tras el proceso de análisis es lo que la TR denomina explicatura.

Después, el oyente por el principio de relevancia mezcla las explicaturas del enunciado con informaciones contextuales del acto comunicativo cuyo resultado es la obtención de una serie de informaciones implícitas (implicaturas), que pueden graduarse desde débiles a fuertes: premisas y conclusiones. Esto permite al oyente elaborar hipótesis sobre el significado y la intención del hablante. El proceso global de comprensión según la TR queda entonces resumido de la siguiente manera (Wilson y Sperber, 2004: 252):

1. Elaborar una hipótesis apropiada sobre el contenido explícito (EXPLICATURAS) mediante la descodificación, desambiguación, asignación de referente y otros procesos pragmáticos de enriquecimiento.
2. Elaborar una hipótesis apropiada sobre los supuestos contextuales que se desean transmitir (PREMISAS IMPLICADAS).
3. Elaborar una hipótesis apropiada sobre las implicaciones contextuales que se pretenden transmitir (CONCLUSIONES IMPLICADAS).

En otras palabras, mediante el análisis de las explicaturas el receptor consigue relacionarlas con su contexto, establecer hipótesis sobre la intención informativa y comunicativa de su interlocutor y llegar a las conclusiones correctas sobre el significado implícito en el mensaje. Hemos podido comprobar que la comunicación ostensivo-inferencial se haya intrínsecamente unida al contexto cognitivo. Este proceso, además, es asimétrico, pues sus presupuestos para la correcta interpretación del mensaje recaen bajo la responsabilidad del emisor, cuya obligación es guiar al receptor en su proceso inferencial.

Las aportaciones a esta aproximación discursiva, cognitiva y pragmática del acto comunicativo se sumergen a una profundidad mayor de la que aquí reflejamos. Nuestra intención no es otra que la de ofrecer los principios básicos y las ideas clave para comprender esta teoría, con el fin de saber hasta dónde nos puede servir como instrumento a la hora de traducir y reforzar el estudio teórico del acto traslativo. Al ampliar el esquema comunicativo humano con el concepto de intención e implicatura, Sperber y Wilson abrieron las ventanas a un nuevo paisaje en la comprensión del TO para su reformulación

en la L2, una nueva visión que, como veremos a continuación, al partir de la concepción del lenguaje humano como capacidad de expresión y comunicación, reconfigura la base de la Traductología.

5.2. LA TRADUCCIÓN DESDE LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA

La TR y su aplicación a la traducción le debe gran parte de su desarrollo a Ernst-August Gutt y su *Translation and Relevance; Cognition and Context* (1991). Como estudio del acto comunicativo, las aportaciones de Sperber y Wilson pueden extrapolarse al acto traslativo⁹⁴, pues no deja de ser un acto comunicativo interlingüístico e intercultural que se rige bajo los mismos principios con la misma finalidad: hacer llegar un mensaje y que este sea comprendido de forma correcta sin que se distorsione la voluntad informativa de su autor.

El autor se centra, en términos de House (1981), en la “*covert translation*”, que consiste en un texto pragmáticamente concebido como original, sujeto al principio de relevancia⁹⁵, del mismo modo que un texto concebido en la lengua de llegada y no entendido como traducción. Es esta modalidad y no la “*overt translation*” la que puede alcanzar un grado de equivalencia funcional completo, por su autonomía e interacción con el público meta.

Para Gutt (1991: 64), la traducción es un acto comunicativo secundario e interlingüístico, fruto de la capacidad interpretativa de la comunicación humana y que difiere de los demás en que el contenido y la función del texto no están diseñados por el comunicador, en este caso el traductor, sino por el autor original. Se trata de un acto en el que la relevancia es bidireccional: con su público en lengua original y con la del público meta, que ha de ser análoga y que dependerá de la maestría del autor a la hora de desarrollar su función. Dicho de un modo más conciso: el traductor deberá recoger el estímulo ostensivo del original y tratar de recrear el proceso inferencial con sus supuestos cognitivos para llegar a las mismas suposiciones en la lengua meta.

⁹⁴ Para profundizar en los estudios pragmáticos aplicados a la traducción literaria, léase: María del Mar Rivas (2016). “A pragmatic-cognitive approach to thought representation in fiction: Verbal tense and aspect in literary translation” en *Aspecto f translation*; (2013). “Charles Dickens’s *Hard Times*: A pragmatic-cognitive approach to its translation into Spanish” en *Cultural Aspects of Translation*; (2012). “A pragmatic-cognitive approach to ‘register’ in literary translation” en *Aspects of literary translation*; (2001). “Aspect variation in narrative; a pragmatic approach” en *Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada*.

⁹⁵ «[...] the receptor language texts are intended to achieve relevance in their own right, not in virtue of their interpretative resemblance with some source language original» (Gutt, 1991: 57).

A la hora de trasvasar el significado informativo e intencional del texto a una segunda lengua, Gutt recupera la noción de equivalencia dinámica de Nida y Taber, pues busca el mismo efecto en el receptor de la obra y, por ende, concibe la traducción bajo los mismos parámetros de la TR. Para este autor, «1) a translation must convey to the receptor language audience the meaning or message of the original; and 2) it must do so in a way that is faithful, viz. equivalent to the dynamics of the original — keeping in mind that there are differences in what is meant by ‘dynamics’» (Gutt, 1991: 68). Esta idea de dinamismo compartido entre ambos textos recoge los principios de la TR: «Expressed in terms of relevance theory, what these approaches suggest is that a translation should convey to the receptor language audience a literal interpretation of the original or one closely resembling it» (1991: 69).

Para alcanzar la recreación de la fuerza dinámica de un texto es necesaria la correcta comprensión del contexto. Es este el factor determinante para recuperar la intención del autor e inferir los supuestos ocultos tras las explicaturas del TO. El contexto determina la desambiguación de las proposiciones que plantean dicha problemática, diferencia entre un supuesto y una realidad, determina si el enunciado al que nos enfrentamos se trata de una implicatura o una explicatura y nos marca la dirección hacia las implicaturas derivadas del acto comunicativo que se pretende establecer con la traducción. Una comprensión errónea del contexto lleva a una mala interpretación y a concluir en un error de traducción. El mayor problema al que se puede enfrentar el traductor se da, precisamente, cuando los contextos del autor y el traductor no son compartidos. Esto puede llevar a la interpretación errónea de la intención del primero y, por consiguiente, al fracaso del traductor en su labor.

Since the problem was that modern readers lack the contextual assumptions necessary to arrive at those main points — which are, in turn, mostly contextual implications — in principle the problem could be solved in two different ways: a) by supplying the contextual assumptions needed or b) perhaps by spelling out the contextual implications themselves (Gutt, 1991: 76).

Sin embargo, esta estrategia plantea uno de los mayores problemas en la traducción literaria, más en concreto en la poética. El traductor debe saber verter en la lengua hacia la que traduce tanto las implicaturas como las explicaturas del texto original⁹⁶ en la medida que sea posible, dentro de los límites característicos de cada código. Lo implícito

⁹⁶ «The explicatures of the translation should be the same as the explicatures of the original, and the implicatures of the translation should be the same as the implicatures of the original» (Gutt, 1991: 95).

alberga una parte importante de la intención del autor y no debe quedar explícito allá de donde existan recursos para evitarlo.

To say that a translation should communicate the same interpretation as the one intended in the original means that it should convey to the receptors *all and only the explicit information and all and only the implied information that the original was intended to convey*. The implicatures in the original are to be conserved, and a reshuffling of information — something considered a legitimate part of ‘communicative approach’ to translation — is not enough. It is just not possible to convey a message to any audience regardless of their cognitive environment. There is a problem of ‘communicability’ which is due to the inferential nature of communication and its strong dependence on context (Dahlgren, 1998: 28).

Hemos observado que en la traducción de poesía, quizá por la tendencia a allanar el camino de la lectura al público meta, el traductor puede explicitar rasgos estilísticos y recursos como la metáfora, atentando contra la intención y la genialidad creativa del autor, quien pretende desencadenar en el lector un proceso inferencial abierto que lleve a implicaturas personales en función del conocimiento que tenga de él, de su contexto y su experiencia personal. El traductor deberá tener especial cuidado a la hora de añadir información para explicitar lo irrecuperable por contexto, no solo porque distorsione el mensaje, sino porque puede otorgar prioridad a elementos del texto que no la tenían para su autor.

According to relevance theory, poetic effects arise essentially when the audience is induced and given freedom to open up and consider a wide range of implicatures, none of which are very strongly implicated, but which taken together create an ‘impression’ rather than communicate a ‘message’ [...]. The reason why rhyme and rhythm can have such a poetic effect is that they can provide this kind of freedom for interpreting the text in question. (Gutt, 1991: 157)

Haciéndonos eco de las contribuciones de Gutt, este establece dos tipos de traducción inspirados en la comunicación monolingüística y que alternan el estilo directo con el estilo indirecto⁹⁷. La traducción directa es aquella que lleva al lector a una semejanza interpretativa completa; dicho de otro modo, esta modalidad de traducción recupera la interpretación implícita o suposición textual del autor, llevando al receptor a acercarse al contexto cognitivo del autor. Es esta una visión extranjerizante de la

⁹⁷ «A receptor language utterance is a direct translation of a source language utterance if and only if it purports to interpretively resemble the original completely in the context envisaged for the original» (Gutt, 1991: 163).

traducción, si recurrimos a los términos de Venuti (1998), que hace hincapié en el contexto cognitivo del autor y el público receptor, como hemos señalado anteriormente⁹⁸.

Por el contrario, la traducción indirecta es aquella que se centra en la traducción de las suposiciones contextuales del TO que sean más relevantes para el lector. Volviendo a los términos de Venuti, con este tipo de domesticación del texto traducido se pretenden satisfacer las necesidades del contexto cognitivo del público receptor. Por lo tanto, la traducción depende en gran medida de la función interpretativa del traductor y del principio de relevancia. El traductor, como emisor de la traducción, recupera solo las suposiciones más relevantes según su criterio, algo que puede llevar a un error de interpretación y que se basa en sus suposiciones personales, pero que puede llevar a suplir las diferencias lingüísticas entre los dos códigos en juego. Para finalizar, Gutt (1991: 172) asegura que, de haber problemas en la comunicación interlingüística, esto se debe a que:

It is not difficult to see that miscommunication is likely to arise when these two kinds of translation are mistaken for one another. The cases that seem to have drawn the most attention are those where direct translations have been interpreted as if they were indirect translation. Part of the reason for this is probably that this kind of misinterpretation is particularly common. Unless told otherwise, an audience will naturally assume that a communication addressed to it will yield the intended interpretation by optimal processing. Hence it will go ahead and interpret the text in question with the most highly accessible context available to it. In cases where the cognitive environment of the receptor language audience differs significantly from that of the source language audience, a direct translation interpreted along these lines will quite naturally be misunderstood.

En resumen, la traducción desde este punto teórico consiste en un acto de comunicación ostensivo-inferencial regido por el Principio de Relevancia entre el autor junto a su contexto cognitivo y el traductor con el suyo propio. Este acto comunicativo secundario puede ser directo, si se alcanza una interpretación completa de los supuestos contextuales, acercando al lector mediante pistas comunicativas al autor; o indirecto, donde domina el principio de relevancia para transmitir solo aquellos supuestos que resulten relevantes, a ojos del traductor, para su público.

⁹⁸ Considered from the point of view of relevance theory itself, the reference to the original context is motivated by the need to make the originally intended interpretation communicable, that is, to overcome the basic problem over which the communicative approaches stumbled. On the assumption that the audience will use the contextual information envisaged by the original communicator, it is reasonable to expect that they will be able to identify the originally intended interpretation by the criterion of consistency with the principle of relevance. (Gutt, 1991: 166)

Esta visión puede tener una gran utilidad práctica a la hora de teorizar sobre la traducción y también cotejar TO con TM para establecer conclusiones, ya que nos permite ahondar en la finalidad del autor y del traductor. A lo largo de las siguientes páginas pretendemos demostrar la utilidad de la teoría de la Relevancia en la contextualización del texto de partida para adentrarnos en un análisis traductológico con el que justificar las decisiones de los traductores, establecer el límite en el que esta teoría ayuda a la comprensión de la obra poética y cómo se refleja en la reescritura de los poemas, la conservación de la ambigüedad y lo implícito, así como en la comprensión de los posibles errores de traducción.

CAPÍTULO 6

METODOLOGÍA

El desarrollo de este estudio ha tenido lugar a través de distintas fases que presentamos de forma resumida en el siguiente gráfico y después ampliamos:



1. La elección de las autoras se fundamenta en la temática común entre ambas, su peculiar interacción con su condición mental y psicológica, así como la repercusión de su presencia en los ambientes literarios y culturales de su época y entorno. La propuesta temática de esta investigación se justifica por la falta de estudios literarios y traductológicos comparados entre ambas poetisas.
2. Selección de las obras: la motivación principal para la elección de los poemarios es que tanto *To Bedlam and Part Way Back* (1960) y *La Terra Santa* (1984) de Anne Sexton y Alda Merini, respectivamente, fueron las obras que estas dos figuras de la literatura compusieron justo después de su salida del centro psiquiátrico; además, supusieron su lanzamiento en las esferas editoriales de sus

países de origen y, por último, en ambas hay una mayor presencia de poemas con relación directa a su experiencia personal.

3. Dada la índole biográfica de los textos y la temática que tratan, adquiere una mayor importancia la contextualización no solo literaria, sino de los rasgos psicológicos de ambas autoras. Por ello, es necesario profundizar en la situación legislativa de las instituciones psiquiátricas, al igual que en los tratamientos o terapias que imperaban en las épocas que trascurrieron para expresar por completo el contenido biográfico de los poemas. Esta pormenorización de los factores contextuales nos permite, además, encuadrar los poemarios en los movimientos literarios en los que están inmersos y comprender tanto el estilo como la pertinencia de los textos al realizar un estudio literario.
4. Lectura de las obras y selección del corpus: el corpus sobre el que fundamentamos nuestro estudio ha sido extraído con la intención de comprender las peculiaridades de la psique de Anne Sexton reflejada en *To Bedlam and Part Way Back* (1960) y en *La Terra Santa* (1984) de Alda Merini. La selección o descarte de los poemas dentro de los poemarios ha sido impulsada por cuestiones temáticas, dando preferencia, en primer lugar, a aquellos poemas que hablasen de la experiencia en el interior del manicomio; en segundo lugar, aquellos que guardaran relación con alguno de los síntomas de las patologías que sufrían y, en el tercero, a aquellos que reflejaban la percepción personal o externa de sus enfermedades. A los textos en inglés e italiano se suman sus correspondientes traducciones al español: *Poesía completa de Anne Sexton* (2013) a manos de José Luis Reina Palazón, y las dos versiones de *La Tierra Santa*, una de Jeannette Clariond (2002) y otra de Mercedes Arraiga y Jenaro Talens (2010). Con el fin de obtener un corpus representativo que nos remita a unos resultados fiables y equilibrar el estudio entre ambas autoras, la selección final también parte de la base del número de versos que quedan distribuidos de la siguiente forma:

- Anne Sexton: “You, Doctor Martin”, “Music Swims Back to Me”, “Noon Walk on the Asylum Lawn”, “Ringing the Bell”, “Lullaby”, “For John Who Begs Me not to Enquire Further” y “The Double Image”; los siete poemas suman un total de 400 versos en la versión original que cotejamos con la traducción antológica de José Luis Reina Palazón.

- Alda Merini: “Manicomio è una parola assai più grande...”, “Il manicomio è una grande cassa...”, “Al cancello si aggrumano le vittime...”, “Vicino al Giordano”, “Il dottore aguerrito nella notte...”, “Il nostro trionfo”, “Quando sono entrata...”, “Tangenziale dell’ovest”, “La luna s’apre nei giardini del manicomio...”, “Laggiù dove morivano i dannati...”, “Le parole di Aronne”, “Il mio primo trafugamento di madre...” y “La Terra Santa”; un conjunto de trece poemas respecto a los cuarenta del poemario completo que suman 246 versos en la versión original, pero al compararla con dos versiones traducidas suman 492.
5. Elección de las herramientas de análisis: para el estudio de los textos originales, nos hemos amoldado a un método pragmático, que para el estudio de las traducciones hemos reforzado con un método comparativo y contrastivo. Este cotejo nos permite contrastar la forma en la que ambas autoras se acercan a la exposición de sus enfermedades a través de la creación poética y, a la vez, cotejar el alcance de la influencia del trabajo traductor entre lenguas afines (italiano-español) y lenguas distantes (inglés-español).
6. Análisis de los textos originales: en el estudio filológico de las obras en lengua inglesa e italiana, la documentación filológica y literaria sobre ambas autoras nos ha permitido acercarnos a la realidad de sus obras y adentrarnos en el universo colindante entre ambas. Como instrumento de análisis de esta primera fase analítica hemos tomado la Teoría de la Relevancia, cuyas aportaciones nos permiten abordar los textos de partida y llegada desde una perspectiva pragmática. Pretendemos adentrarnos en el contenido autobiográfico recuperable en la obra de Anne Sexton y Alda Merini a través de los recursos poéticos presentes y el análisis sintáctico-lexicográfico e intentar arrojar luz sobre la percepción de los textos en sus respectivas culturas. Este análisis no dividirá de forma marcada los planos de la lengua que pasarán a ser examinados, es decir, el análisis del ritmo, la métrica, lo léxico-semántico y sintáctico no aparecerá dividido en apartados definidos. La causa principal de esta decisión es el movimiento literario en el que se encuadran, ya que el canon contemporáneo al que se amoldan recurre a la fusión de todos los planos para confeccionar la armadura de su poesía. Por ende, nuestra intención será buscar las elecciones de las autoras para desandar sus pasos y llegar a la

intención comunicativa que nos acerque al contenido real o ficticio de su biografía.

7. Análisis de los textos traducidos: una vez comparados mediante el método contrastivo con el original, para el análisis de los textos en lengua española recurriremos también a las aportaciones traductológicas recogidas en el marco teórico de esta investigación, centrándonos especialmente en la categorización de los errores de Jean Delisle (1993) y Hurtado Albir (2001). Con este análisis pretendemos dilucidar hasta dónde los traductores han conseguido trasladar el contenido extraído en la primera fase de estudio y, a su vez, graduar el acierto o error de sus decisiones. Además, buscaremos en todo momento dilucidar si las elecciones que han tomado para transmitirlo recrean las mismas estrategias del texto de partida o si han preferido una pista equivalente para conseguir un efecto contextual similar en el lector meta con el fin de estimar la influencia de la traducción en la recepción de la obra de la estadounidense y la italiana en el mercado español.
8. Observación de los resultados extraídos de este análisis en dos niveles, resaltando la relación de los resultados de la traducción con la cercanía o no de los idiomas, la preferencia de las estrategias por parte de los traductores y la tipología de error que más se repitan para trazar una propuesta de traducción y concluir con la respuesta a los objetivos principales de este estudio.

PARTE III:

ANÁLISIS DEL CORPUS

CAPÍTULO 7

ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y TRADUCTOLÓGICO

La travesía por la vida y obra de las poetisas, la teorización del trabajo traductor y el acercamiento a los estudios pragmáticos en cuestiones de relevancia nos sirve para estructurar un sistema de análisis aplicable al corpus que compone la base de este estudio. En este capítulo nos proponemos un análisis en dos niveles, uno lingüístico-filológico y uno traductológico, con la pretensión de ahondar en la comprensión del texto de partida y acercarnos al trabajo traductor. Asimismo, nos centraremos en la presencia de errores en los textos de llegada.

7.1. *TO BEDLAM AND PART WAY BACK* (1960) Y *AL MANICOMIO O CASI DE VUELTA* (2013)

En su obra debut, *To Bedlam and Part Way Back* (1960), Anne Sexton decide compartir con el mundo las anotaciones de su cuaderno terapéutico en una lucha contra la imposición de la asignación de un rol, un personaje en el que no encajaba y que supuso el eclipse de su estabilidad emocional, la voluntad de ganarle la partida a la pareja tiempo-muerte a quien pidió la revancha hasta resultar vencedora. En la obra, distintas máscaras para una misma actriz protagonista de una vida paralela nos acercan a las inquietudes emergentes de una generación rebelde contra los cánones impuestos. La llegada de dos hijas sin manual de instrucciones, la tortuosa relación con su madre o las visitas al centro psiquiátrico ocupan los versos de un poemario confesional con el que su autora «se considera una víctima del sueño americano» (Cinta, 2015: 234). Todo ello enmarcado en un movimiento poético naciente que pretende romper las barreras entre lo público y lo privado para exponer la intimidad de cada individuo como punto de encuentro en el que dejamos de ser únicos.

Painful personal events exposed in her writing are intimately connected to her pathological states and sorrowful occurrences in her family life. [...] As for her style, it is often plain, “intimate” and “unornamented”, in so far as the writing is informed with a concern for reaching out to the reader; the language of the poem, which remains intentionally close to that of ordinary speech, is intended to achieve a natural rendering of personal experiences and emotions in which the reader can share. (Marras, 1984: 12)

Con nuestro análisis buscamos recuperar la información biográfica que la poeta encapsula en las figuras retóricas y las imágenes con las que marca el ritmo de escritura, así como acertar los acertijos con los que nos reta para comprobar el modo en el que esa información ha sido traducida al español por José Luis Reina Palazón.

La numeración con la que disponemos los poemas sigue el orden de aparición de estos en la obra. El apartado especial dedicado a “The Double Image” se justifica por su gran extensión y por el importante potencial biográfico de este dentro del conjunto bibliográfico sextoniano, siendo uno de los más aclamados por el público que asistía a sus recitales.

7.1.1. “YOU, DOCTOR MARTIN”

La compleja relación terapeuta-paciente en el caso clínico Sexton es uno de los puntos más complejos y delicados a la hora de estudiar la biografía de la poeta. La estrechez del vínculo que los unía quebrantó numerosas normas del código ético en psicología y psiquiatría, además de ser un golpe en seco contra su fragilidad emocional. No consideramos una casualidad que decidiera empezar con un poema dedicado a la persona que la empujó a escribir, el doctor que soportaba su actitud en los tiempos de la terapia y de quien se enamoró profundamente. Anne Sexton, ya en el reparto de los poemas, presenta explicaturas del acto comunicativo que es *To Bedlam and Part Way Back*, sobre la importancia del doctor en su vida y el peso de la influencia que este tenía en ella.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 3)

You, Doctor Martin

*You, Doctor Martin, walk
from breakfast to madness. Late August,
I speed through the antiseptic tunnel
where the moving dead still talk
of pushing their bones against the thrust
of cure. And I am queen of this summer hotel
or the laughing bee on a stalk*

*of death. We stand in broken
lines and wait while they unlock
the doors and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk*

*in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. At first my hands
kept empty, unraveled for the lives
they used to work. Now I learn to take
them back, each angry finger that demands
I mend what another will break*

*tomorrow. Of course, I love you;
you lean above the plastic sky,
god of our block, prince of all the foxes.
The breaking crowns are new
that Jack wore.
Your third eye
moves among us and lights the separate boxes
where we sleep or cry.*

*What large children we are
here. All over I grow most tall
in the best ward. Your business is people,
you call at the madhouse, an oracular
eye in our nest. Out in the hall
the intercom pages you. You twist in the pull
of the foxy children who fall*

*like floods of life in frost.
And we are magic talking to itself,
noisy and alone. I am queen of all my sins
forgotten. Am I still lost?
Once I was beautiful. Now I am myself,
counting this row and that row of moccasins
waiting on the silent shelf.*

Adentrándonos de lleno en el análisis del poema, desde un punto de vista pragmático, la bostoniana utiliza el vocativo duplicado con “el pronombre personal + nominativo” de la persona con la que intercambia comunicación, el Dr. Martin, para demostrar su intención comunicativa. Con este primer verso, el lector infiere su rol pasivo ante el mensaje contenido en el poema, se vuelve un espectador de una interacción imaginaria entre la autora y el terapeuta, un intercambio trasmutado en oda a la rutina y el rol de este último en el interior del psiquiátrico. En la primera estrofa, reflexiona sobre el cruce de aduana entre la vida cotidiana de cualquier persona, concepto implícito en el desayuno, hacia la locura contenida en el manicomio «from breakfast to madness. Late August», donde además explicita su voluntad de precisión en la contextualización del poema. De ahí, pasa a representar los pasillos del manicomio y el olor a desinfección hospitalaria —«the antiseptic tunner»— por el que recorren los pacientes convertidos en zombis en busca de la sanación entre la concatenación de metáforas y metonimias: «where the moving dead still talk / of pushing their bones against the thrust / of cure». Con ello proyecta una visión en paralelo en la mente del lector, una recreación cinematográfica de ambos personajes recorriendo los pasillos que representa la unión de los dos mundos. El manicomio se equipara a un hotel de verano, una metáfora que sin esfuerzos cognitivos traslada su visión hogareña y ociosa, casi voluntaria, del sanatorio. Deja implícita una realidad sobre el funcionamiento del psiquiátrico en los EEUU, y es que son centros en los que las familias tenían que abonar grandes cantidades de dinero por el cuidado de los enfermos. Esta información resulta obvia para un americano, pero puede pasar inadvertida en el proceso inferencial por un lector español de hoy que da por sentado el derecho a la sanidad gratuita. En ese hotel, ella se autoproclama reina, dejando implícita la gravedad de su “locura” por encima del resto, una locura desmesurada que reafirma mediante una metáfora en la que juega con la cercanía fónica de la colocación “abeja reina”-“queen bee”: «laughing bee on a stalk / of death. We stand in broken». Consigue así lanzar una pista comunicativa para que el lector concluya, al inferir los referentes

ocultos tras la figura literaria, la amplitud de su locura frente al resto. El suyo es un reinado de demencia implícito en la imagen de una risotada irracional que se identifica comúnmente con la locura. Además, en este binomio de versos que unen por encabalgamiento la primera con la segunda estrofa, Anne Sexton explicita dónde radica su falta de razón, cuál es su enfermedad. El tallo de muerte sobre el que se posa es una metáfora de sus intentos e impulsos suicidas.

En la segunda estrofa, el recurso estrella es el encabalgamiento, no solo como puente de unión entre la primera-segunda, segunda-tercera estrofa, sino como recurso métrico y rítmico entre versos: «broken / lines»; «frozen gates / of dinner»; «smock / of smiles»; «our plates / scratch». En estos versos, la autora narra de forma explícita la fila de espera frente a los barrotes de protección hasta que el altavoz da el aviso con el que el personal abre la verja fría hacia la cena. Las implicaturas en las líneas rotas llevan al lector a lanzar hipótesis sobre la incapacidad de control y orden en la mente del enfermo, el frío del trato del personal que busca protección tras el metal de la puerta que veta la libertad de movimiento dentro del manicomio. Por el contrario, explicita la felicidad ante la comida con las metonimias «and we move to gravy in our smock / of smiles. We chew in rows, our plates». Dentro del comedor, la escena da un giro radical; el caos de la fila pasa a la sincronía absoluta, el silencio estremecedor que permite escuchar el masticar de los pacientes, un masticar a paso de ejército, acompasado, unificado. Una imagen potente y llena de implicaturas para concluir el sometimiento de los enfermos a normas precisas. La combinación símil-encabalgamiento «scratch and whine like chalk / in school» rompe con la armonía de la escena, ya que Anne Sexton provoca un estruendo onomatopéyico que deslumbra la representación mental del lector. Esto lo consigue al recurrir a un sonido contenido en el imaginario (contexto cognitivo) intergeneracional: el chirrido de una tiza dentro del aula de un colegio.

En la tercera estrofa, deja atrás la escenografía familiar de la cena para hablar de las medidas de protección y terapias psiquiátricas que se desarrollaron en su contexto histórico. En cuanto a las primeras, pone por explícito, casi a modo de hoja de reclamaciones, la falta de elementos afilados o puntiagudos para evitar agresiones e intentos de suicidio dentro del manicomio, hecho que probablemente le creara cierta incomodidad teniendo en cuenta que tal patología la arrastró hasta allí, aunque solo fuera por un breve periodo de tiempo. En cuanto a las terapias, es destacable el contenido explícito relacionado con la ergoterapia que ocupaba el tiempo del enfermo con el

desarrollo de labores u oficios durante su ingreso para así mejorarle la autoestima al hacerles sentir productivos: «I make / moccasins all morning. At first my hands / kept empty, unraveled for the lives / they used to work. Now I learn to take / them back». En el caso de Anne Sexton, esto le ayudó a mejorar esa falta de amor propio que le hacía pensar que carecía de cualquier talento. Sus problemas de autoestima eran el resultado del consumo de su potencial en las obligaciones domésticas para las que no estaba preparada, estas habían vaciado su vida al privarla de tiempo para la realización personal y fueron el detonador de su enfermedad. Todo esto queda implícito en el mecanismo articulado de sus manos frente a los mocasines que construyen y que metaforizan su aprendizaje para afrontar los errores del mañana, así como su capacidad resolutiva, en la aliteración «each angry finger that demands / I mend what another will break».

Tras la descripción en la segunda y tercera estrofa pasa a dirigirse directamente de nuevo al lector, desplazando el proceso inferencial hacia la comunicación entre ellos como al principio del poema. En «Of course, I love you;», Anne Sexton no solo señala la dirección hacia la que dirige su mensaje, sino que recuperamos la reflexión prolongada en el tiempo y la decisión cocida a fuego lento de la confesión de su amor. Con ese “por supuesto”, ella deja implícita la presunción sobre el grado de conocimiento que tiene el doctor de su amor por él o las críticas de las personas de su entorno. Dichas implicaturas de sus sentimientos hacia el médico son la clave para comprender el gran debate sobre el vínculo creado durante la terapia entre ellos, sobrepasando los límites incluso de la confidencialidad.

Los versos sucesivos contienen una etopeya del terapeuta, una exaltación de sus cualidades para justificar las razones de su amor. Enumera sus atributos, lo convierte en un Dios todopoderoso cuyo reino se encuentra en un cielo de plástico, metonimia para inferir que todo ahí dentro es ficticio, artificial; es el Dios de su pabellón dentro del complejo hospitalario, es el “príncipe de los zorros”. Se trata de una metáfora lexicalizada con la que resalta su sabiduría, astucia y carácter esquivo. Añade en la numeración una referencia intertextual popular en «The breaking crowns are new / that Jack wore»: aquí integra un poema tradicional para niños⁹⁹ reformulada con una hipérbole para provocar

⁹⁹ Se trata de un poema para niños de la tradición inglesa que cuenta la anécdota de Jack and Jill que suben a la montaña en busca de agua, ambos se caen y el hermano consuela a la hermana diciéndole que no se ha herido y que pueden continuar con el recado de su madre, que al regreso les da las gracias. La letra ha sido modificada a lo largo del tiempo, añadiendo fragmentos, pero el inicio se ha mantenido inalterado, siendo la siguiente la versión más difundida:

implicaturas en el cruce de referentes con el que destaca la preferencia por las “coronas rotas”, metonimia de la cabeza enferma, que el doctor estrena como Jack en el poema en representación de su título de príncipe del manicomio. Tras la lectura de este poema, el lector puede llegar a conclusiones sobre la influencia de las fuentes populares infantiles en la obra de la estadounidense, que en la última etapa de su vida usó como temática principal en *Transformations* (1971).

En esa asignación de cualidades, dota al Dr. Martin de un tercer ojo con el que otea el horizonte de las salas del manicomio. Este tercer ojo se trata de una catáfora (en términos de cohesión textual) con la que enlaza la siguiente estrofa para explicitar la función clasificatoria, la visión sensible ante la cordura y la locura en las personas por encima de lo que ellas mismas son capaces de discernir: «you call at the madhouse, an oracular / eye in our nest». El lector infiere de esta enumeración la admiración ciega de Anne Sexton por su doctor, a quien idealiza hasta convertirlo en autoridad y oráculo del hotel de verano en el que reside. El doctor acompaña a los enfermos hasta sus habitaciones como un acomodador en el cine, «moves among us and lights the separate boxes / where we sleep or cry», donde la poeta no se detiene a decorar la realidad de la soledad en la recámara, el descanso o el desconsuelo como únicas opciones en el menú del aislamiento.

De la cuarta estrofa «What large children we are / here. All over I grow most tall», podemos inferir en el uso de ese ‘*children*’ la influencia de la imagen social del enfermo mental como existencia perenne en la niñez, la visión infantil del alienado de la que hemos hablado ya en alguna ocasión. Mediante su alta estatura siente que sobresale por encima de la media, despuntando en los horizontes de las salas del manicomio. Sin embargo, la visita del médico se ve interrumpida por el megáfono que lo reclama para ponerle fin al tiempo compartido por ambos. Es entonces cuando Anne Sexton utiliza un símil «You twist in the pull / of the foxy children who fall / like floods of life in frost» para describir su marcha atravesando la maraña de niños que ellos conforman con una vitalidad que se va apagando con la escarcha que representa la caída del día y la llegada del frío anochecer. Los enfermos son magia que se crea a sí misma en el oxímoron entre el ruido y la soledad, como la paradoja del sonido del árbol al caer sin testigos que lo escuchen. Con el

Jack and Jill went up the Hill / To fetch a pail of water/ Jack fell down and broke his crown,
/ And Jill came tumbling after./ Then up got Jack and said to Jill, / As in his arms he took
her, / Brush off that dirt for you're not hurt/ Let's fetch that pai lof water./ So Jack and Jill
went up the hill/ To fetch the pail of water, / And took it home to Mother dear, / Who thanked
her son and daughter.

encabalgamiento en «I am the queen of my sins / forgotten» permite interpretar al lector el conocimiento de lo ilícito del amor que siente por su terapeuta. Con ese reinado también asume la responsabilidad de los actos relacionados con su enfermedad y que se muestran contrarios a lo socialmente aceptado. Y, en esa soledad tras la marcha del médico, lanza una pregunta retórica a la que no consigue dar respuesta: ¿Sigue sin encontrar el camino? ¿Está dirigiéndose hacia la cura de su enfermedad? Se responde con una comparación entre la belleza de la vida que llevaba antes de su patología, su presumida forma de vestir y actuar que camuflaban su verdadero yo, ese ser reducido al conteo de mocasines y el silencio de la depresión, los momentos en los que su cuerpo entraba en shock y que el lector documentado en la vida de la poeta podrá recuperar en la inferencia, de lo contrario estas conclusiones no formarían parte del proceso inferencial en la lectura.

▪ Análisis de la traducción:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 3)**

You, Doctor Martin

You, Doctor Martin, walk
from breakfast to madness. Late August,
I speed through the antiseptic tunnel
where the moving dead still talk
of pushing their bones against the thrust
of cure. And I am queen of this summer hotel
or the laughing bee on a stalk

of death. We stand in broken
lines and wait while they unlock
the doors and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk

in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. At first my hands
kept empty, unraveled for the lives
they used to work. Now I learn to take
them back, each angry finger that demands
I mend what another will break

tomorrow. Of course, I love you;
you lean above the plastic sky,

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PÁG. 55-57)**

Usted, Doctor Martin

Usted, Doctor Martin, pasea
del desayuno a la locura. A finales de agosto,
pasé de prisa por el túnel antiséptico
donde los muertos al moverse hablan todavía
de apretar sus huesos contra el avance
de la curación. Y yo soy reina de ese hotel de verano
o la abeja que ríe en un tallo

de muerte. Estamos de pie en filas
rotas y esperamos hasta que abran
la puerta y nos cuenten en las verjas heladas
de la cena. Se ha dicho la contraseña
y nos movemos hacia la salsa en nuestras batas
de sonrisas. Masticamos en filas, nuestros platos
chirrían y gimen como la tiza

en la escuela. No hay cuchillos
para cortarse la garganta. Hago
mocasines todas las mañanas. Al principio mis manos
se quedaban vacías, desenvueltas para las vidas
para las que solían trabajar. Ahora aprendo a llevarlas
detrás, cada dedo airado exige
que repare lo que otro romperá

mañana. Por supuesto, le quiero;
apoyado sobre el cielo de plástico,

god of our block, prince of all the foxes.
The breaking crowns are new that Jack wore.
Your third eye
moves among us and lights the separate boxes
where we sleep or cry.

What large children we are
here. All over I grow most tall
in the best ward. Your business is people,
you call at the madhouse, an oracular
eye in our nest. Out in the hall
the intercom pages you. You twist in the pull
of the foxy children who fall

like floods of life in frost.
And we are magic talking to itself,
noisy and alone. I am queen of all my sins
forgotten. Am I still lost?
Once I was beautiful. Now I am myself,
counting this row and that row of moccasins
waiting on the silent shelf.

dios de nuestro bloque, príncipe de todos los zorros.
Las coronas rotas que llevaba Jack
están nuevas. Su tercer ojo
se mueve entre nosotros e ilumina las cabinas separadas
donde dormimos o lloramos.

Qué niñas grandes las que estamos
aquí. Por doquier crezco como la más alta
en la mejor sala. Su dedicación son las personas,
usted frecuenta el manicomio, un ojo oracular
en nuestro nido. Fuera en el pasillo
el interfono le llama. Usted se enreda en el tirón
de los niños zorrunos que se caen

como torrentes de vida en la escarcha.
Y somos magia hablándose a sí misma,
ruidosa y sola. Yo soy reina de todos mis pecados
olvidados. ¿Estoy aún perdida?
Una vez fui bella. Ahora soy yo misma,
contando esta hilera y esa hilera de mocasines
que esperan en el estante silente.

La traducción del poema plantea una dificultad de traducción desde la primera palabra, el vocativo con el que se dirige a su interlocutor. En inglés no existe un desdoblamiento para el pronombre de cortesía, se mantiene siempre la segunda persona; a la hora de traducirlo, nos vemos en la tesitura de tener que tomar la decisión entre la fórmula de respeto o el trato entre iguales. José Reina Palazón ha optado por la primera, una opción igual de válida que la segunda. Sin embargo, las implicaturas provocadas por las dos opciones cambian el contexto comunicativo, ya que al hablar de usted la distancia entre emisor y receptor se acentúa. Con el usted la traducción explicita un desapego del que se puede inferir una intención irónica con la que Anne Sexton se dirige a su médico para exaltar su respeto de forma exagerada. En cambio, con el tuteo se conseguiría evocar la estrecha relación personal entre ambos, una opción algo más coherente al tratarse de una oda y una declaración de amor de la autora hacia el terapeuta. En la traducción, el lector infiere una lejanía inexistente entre ambos, lo que le lleva a hipótesis erróneas sobre el vínculo que los unía y la forma en la que Anne vivía su terapia. Pero, al mantener el vocativo del original, el traductor consigue recuperar la intención comunicativa de la poeta como mencionábamos en el comentario sobre el original, donde en el segundo y tercer verso se vuelve concisa, uniendo ideas para describir la imagen.

En el TM se añade la preposición 'a' en «A finales de agosto», adición que rompe con el estilo propio de la autora, quien se decanta por estas frases breves e inconexas para

narrar hechos del pasado como flashes que van apareciendo en su mente. Por otro lado, el presente simple del verbo ‘speed’ pasa a ser un pretérito indefinido; con ello, la traducción resultante yerra de falso sentido pues altera por completo la contextualización. En la versión de Palazón se utiliza un discurso narrativo fluido para describir a una Anne que paseaba en un agosto pasado, mientras que en el original utiliza esas fórmulas enlazadas por asíndeton para describir su situación actual, explícita en el verbo principal. También en la traducción se pierde el juego de palabras entre ‘living dead’ y ‘moving dead’ del que se infieren por implicatura los cuerpos sin cerebro de los enfermos. Un paralelismo donde el término ‘zombi’ se proyecta en ese juego fónico que se pierde en la traducción, pero que el traductor intenta compensar mediante la aliteración «muertos al moverse», cambiando la categoría gramatical. En términos de compensación estilística, el traductor sale airoso con su opción; sin embargo, las pistas comunicativas en la cercanía entre ambas palabras se pierden en el trasvase y con ello el paralelismo entre el zombi descerebrado y los enfermos, cuya anatomía conserva la vida pese a albergar en su cabeza un cerebro inerte.

El mismo reto de traducción se da en «la abeja que ríe en un tallo / de muerte»: las implicaturas sobre el suicidio y la imagen de la locura contenida en la risa se repiten en español; el proceso inferencial meta lleva a las mismas conclusiones, aunque se reduzcan las implicaturas en el TM al perderse el juego sonoro entre ‘queen bee’ y ‘laughing bee’, que enlaza con la metáfora precedente «Y yo soy reina de ese hotel de verano». Así proyecta su estado demente por encima del resto y resalta su trastorno bipolar con el suicidio, inferido a partir de la metáfora de la abeja que se posa sobre el tallo de la muerte. Como decimos, se pierde la pista comunicativa que enlaza ambas metáforas sobre las dos patologías de Anne Sexton, pero no por ello se pierde el contenido implícito sobre sus trastornos.

Sin alejarnos de la primera estrofa, destacamos otro error de formulación por un sin sentido si tenemos en cuenta el poema en su conjunto. Reina Palazón utiliza el adjetivo demostrativo ‘ese’ como equivalente del inglés ‘this’ (‘este’). En el TO el vocablo manifiesta un contenido explícito evidente del que el lector infiere que ella se encuentra todavía allí, de ahí que narre todo en presente. Ella forma parte de ese hotel veraniego recuperado por anáfora textual en la lectura. Al utilizar ‘ese’, nacen implicaturas de las que se llega a la conclusión de que no se encuentra en el interior del hotel, de que lo señala

con el dedo desde la distancia; las conclusiones de la traducción y su contexto tergiversan la génesis del original.

La versión en español mantiene todos los encabalgamientos del original, tanto los que enlazan las estrofas como los interversales, preservando el estilo y el ritmo. El verbo ‘stand’, de uso frecuente en inglés, se utiliza para indicar la posición de alguien en pie, mucho más preciso que el verso ‘estar’ o ‘encontrarse’ en cuanto a su significado. Sin embargo, es un error común trasladarlo al español con la colocación ‘estar de pie’, pues si tenemos en cuenta el uso del verbo original, en términos pragmáticos, este se refiere simplemente a encontrarse en un lugar. Por este motivo, consideramos un calco innecesario y una sobretraducción «Estamos de pie en filas», pues añade explicaturas obvias en la comprensión del texto. Anne Sexton pretende hacer llegar la imagen de ella junto al resto de internos que esperan frente a la verja en una fila desordenada y difuminada. Es lógico y evidente que están de pie, de no estar especificado por otro verbo, la espera en una cola se hace de esa manera. El verso original explicita simplemente que se “encuentran en filas”; que “hacen filas”; “forman una fila”. Por el contrario, acierta por completo al traducir el adverbio de tiempo ‘while’ en «rotas y esperamos hasta que abran», ya que con él consigue recuperar las implicaturas de la impaciencia ante la demora en abrir las puertas para saciar su apetito. Reina Palazón parece optar por la traducción literal y la cercanía a la estructura del original en sus decisiones de traducción, una opción que en ocasiones puede ser un salvavidas, pero en otras una daga contra la corrección normativa en la L2. Así lo demuestra la pasiva refleja para mantener la voz pasiva del inglés: «The shibboleth is spoken» / «Se ha dicho la contraseña». El resultado es un texto extraño y una caída del estilo, que se ve además reforzada por la reducción del esfuerzo cognitivo en la traducción de la voz hebráica ‘shibboleth’. El término hebreo remonta su etimología al Antiguo Testamento, más concretamente al Libro de los Jueces, capítulo XII, versículos 4-9. El lector inglés, necesita estar dotado de unos conocimientos bíblicos previos para comprender la totalidad del mensaje y sus implicaturas, mientras que el español encuentra una palabra común y simple, ‘contraseña’, puesto que el traductor ha eliminado todos los referentes del original cuando podría haber recurrido a la traducción de las Sagradas Escrituras para extraer el término y conservarlo en español.

En «Al principio mis manos / se quedaban vacías, desenvueltas para las vidas / para las que solían trabajar» altera el proceso inferencial por un error de reformulación, falso sentido y omisión de las imágenes poéticas. En el texto original, Anne Sexton enlaza la

confección de mocasines como parte de la ergoterapia con la imagen de sus manos que se vuelven agujas con las que tejer. Sus dedos son un telar para coser el cuerpo de los mocasines, una función que tienen que aprender a consecuencia de la vida vacía que llevaban. En la traducción, las explicaturas con las que se infiere esta alegoría de la elaboración del calzado desaparece por el adjetivo ‘desenvueltas’, se ofrece una interpretación distinta al lector. Es en la preposición ‘para’ en el lugar de ‘por’ donde la traducción deja por explícito un sentido erróneo, pues las manos torpes de Anne ante su trabajo artesanal se deben a su vida anterior, no habla de un viaje en zigzag en el tiempo. La poeta nos quiere hacer ver que sus manos eran incapaces de engranarse y entrar en movimiento para crear artesanía, una incapacidad resultante de los trabajos hogareños que fueron el epitafio de su autoestima; ahora, gracias a la terapia y a la ayuda del doctor, consigue ponerlas en marcha. En el final de esta tercera estrofa el traductor comete otro error por calco al traducir el inglés «Now I take/ them back,» palabra por palabra «Ahora aprendo a llevarlas / detrás». Este falso sentido desquebraja el proceso inferencial si lo cotejamos con el texto de la bostoniana; por un lado, las explicaturas sobre la posición física de las manos hacia atrás del TM contrastan con el hecho de que ella ahora es capaz de transportar sus manos atrás en el tiempo, al momento previo a su llegada al manicomio; por otro lado, existe una evidente incoherencia en la reformulación. En contraste, destacamos como acierto traductor la reformulación léxica en «cada dedo airado exige»; con el adjetivo ‘airado’ Reina Palazón traslada la personificación de los dedos para darle un carácter altivo y refunfuñón, donde aún alejándose de la simplicidad del complemento circunstancial de modo, mantiene parcialmente la sonoridad la voz inglesa ‘angry’.

En la cuarta estrofa, a consecuencia de la decisión inicial del uso de la fórmula de cortesía, el «le quiero» pierde fuerza el impacto emotivo ante la confesión de un sentimiento tan potente. Este, podía haberse recuperado añadiendo la conjunción ‘que’—por supuesto que le quiero —, para mantener la exclamación ante la evidencia de su mensaje. El verbo frasal ‘*lean above*’, con el que el doctor trasmutado en la deidad mora en los cielos de plásticos, en la traducción provoca implicaturas distintas al imponer la imagen de este apoyado desde arriba. La imagen original compone una imagen poética del doctor que se asoma desde el paraíso sobre el mundo para observar y estudiarlo todo, reclinado hacia adelante en la altura para mejorar su visión. Las implicaturas de la omnipresencia de su juicio, repetimos, se quedan atrás en el trasvase interlingüístico.

El recurso del cancionero infantil popular no se ve alterado en el texto meta, aunque Reina Palazón decide redistribuir el orden oracional de los elementos y omitir el hipérbaton del texto fuente. Para el lector español, el esfuerzo cognitivo para recuperar las implicaturas de la metáfora intertextual es inevitablemente mayor al no estar familiarizado con el poema tradicional para niños. Esto supone que el contexto cognitivo de partida para enfrentarse al texto es asimétrico y que el receptor meta tendrá que documentarse para recuperar todas las implicaturas, a diferencia del lector inglés; una problemática que escapa de las funciones del traductor al no tratarse de una traducción filológica llena de notas al pie.

La reformulación muy pegada a la estructura original en «Qué niñas grandes las que estamos / aquí. Por doquier crezco como la más alta / en la mejor sala» conlleva cambios de recepción en el poema español. Es posible que algún lector, dado lo forzado de la sintaxis en el TM, podría percibir que la traducción se ha mantenido muy ligada al TO. La exclamación está incompleta “qué niñas más grandes las que estamos aquí” sería más correcto y natural. De su altura quiere transmitir que, allá por donde vaya, su cuerpo despunta sobre la homogeneidad en la estatura de los pacientes, pero también que es la que más está aprendiendo de esa experiencia, volviéndose la alumna aventajada de la clase. En español el sentido se recupera, pero la reformulación desorienta con la unión de los superlativos. En la misma estrofa, observamos dos imprecisiones léxicas más. La primera está en «Su dedicación son las personas»; el vocablo ‘business’ recoge las acepciones del oficio al que se dedica una persona, como su interés y ocupación por algo. Dedicarse a un trabajo podría ser una opción, pero al usar la sustantivación del verbo reflexivo comete un error de lengua. La dedicación es el compromiso¹⁰⁰, la pasión que una persona pone a la hora de desarrollar su trabajo, no el trabajo en sí, como se infiere en el TO. El segundo lo tenemos en el ‘pasillo’ como equivalente de ‘hall’, en el que se cambia ligeramente la descripción del contexto físico dando pie a un falso sentido parcial: el término inglés equivale a un recibidor o sala, no a un pasillo. El equilibrio entre lo explícito y lo implícito en el resto del poema lo trasvasa sin problemas.

¹⁰⁰ Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: Dedicación «1. Acción y efecto de dedicar; 2. Celebración del día en que se hace memoria de haberse consagrado o dedicado un templo, un altar, etc.; 3. Inscripción de la dedicación de un templo o edificio, grabada en una piedra que se coloca en la pared o fachada de él para conservar la memoria del que lo erigió y de su destino; 4. Acción y efecto de dedicarse intensamente a una profesión o trabajo». Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=C0Pk5Wa> [Fecha de consulta: 06/08/2019].

Por último, traduce palabra por palabra la pregunta retórica «Am I still lost?», una traducción funcional y correcta. Sin embargo, consideramos que queda algo artificial la opción del traductor ante la brevedad y la sencillez que premia en el cierre del poema. La fuerza del final radica en la reflexión consecuente de la figura retórica y la proyección de imágenes en metáfora tan característica de la autora; proponemos como opción alternativa «¿Sigo perdida?», que ayuda además a agilizar la lectura y el ritmo con un verso más corto.

7.1.2 “MUSIC SWIMS BACK TO ME”¹⁰¹

Es interesante, para la comprensión de las imágenes poéticas con las que el personaje autobiográfico protagoniza el teatro de su obra literaria, recordar que Anne Sexton tendía a tener actitudes infantiles —llegándose a hacer pasar incluso por hija de su propia hija— y a exagerar su estado de enajenación. En este poema, Anne Sexton muestra la desorientación que sentía tras las largas sesiones de terapia, en las que podía llegar a entrar en trance durante horas, y los efectos secundarios del electroshock: pérdida de la noción espacio-temporal y lapsus de memoria.

Se describe como una niña perdida que pide a un desconocido que le muestre el camino para llegar al calor del hogar con el que salvaguardarse del frío del psiquiátrico, lugar yermo que la ahoga en miedo y confusión. Como hilo conductor de todo el texto, una melodía cargada de fuerza que la oprime con recuerdos tétricos y la lleva de vuelta en el tarareo de la experiencia desagradable de su enfermedad. Interactúa con el lector, a quien se dirige directamente en algunos puntos e incurrirá en la repetición de elementos de la escena o frases para subrayar la importancia y el peso que tienen en la memoria de su llegada al manicomio.

¹⁰¹ Para profundizar en la traducción de este poema, léase: Victor Anguita (2019). “Los efectos secundarios del electroshock en la poesía de Anne Sexton: ‘Music Swims Back to Me’ y su traducción al español” en *Hikma*, 18 (1), online. Disponible en: <https://doi.org/10.21071/hikma.v18i1.11207> [Fecha de consulta: 22/11/2019].

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 3)

Music Swims Back to Me

*Wait Mister. Which way is home?
They turned the light out
and the dark is moving in the corner.
There are no sign posts in this room,
four ladies, over eighty,
in diapers every one of them.
La la la, Oh music swims back to me
and I can feel the tune they played
the night they left me
in this private institution on a hill.*

*Imagine it. A radio playing
and everyone here was crazy.
I liked it and danced in a circle.
Music pours over the sense
and in a funny way
music sees more than I.
I mean it remembers better;
remembers the first night here.
It was the strangled cold of November;
even the stars were strapped in the sky
and that moon too bright
forking through the bars to stick me
with a singing in the head.
I have forgotten all the rest.*

*They lock me in this chair at eight a.m.
and there are no signs to tell the way,
just the radio beating to itself
and the song that remembers
more than I. Oh, la la la,
this music swims back to me.
The night I came I danced a circle
and was not afraid.
Mister?*

El inicio del poema es toda una declaración de intenciones comunicativas, interrumpe el caminar de un señor imaginario en el que el lector se ve representado para pedirle indicaciones porque se encuentra perdida. No solo manifiesta su intención comunicativa, sino que de la pregunta directa el lector ya infiere el miedo implícito en la búsqueda del calor y refugio de casa. La imposibilidad de encontrar el camino por la falta de iluminación tras el apagón voluntario por parte de los “médicos”, referente al que

llegamos como deducción cognitiva a partir del contexto mediante el pronombre personal genérico ‘they’, sirve de coartada a la oscuridad que se nos presenta personificada para intimidar a la poeta acechándola en una esquina, esperando el momento para atacar: «and the dark is moving in the corner». Continúa la justificación de su desorientación por medio de la enumeración de los elementos que componen la escena con su presencia o ausencia: «There are no sign posts in this room, / four ladies, over eighty, / in diapers every one of them». De las cuatro señoras de edad avanzada acolchadas con pañales se recuperan implicaturas sobre la situación decrepita ante sus ojos por la incontinencia ligada a la edad, la demencia y, de igual modo, a los problemas de salud mental. Por igual, se puede llegar a la conclusión, una vez más, de que la pérdida de la razón comporta la pérdida del control del cuerpo, el estado infantil con el que filtra la vida del alienado. Además, sugiere hipótesis en ese contenido implícito para que las infiera el lector: nos presenta el final de la vida como una vuelta al estado natal, el cierre del círculo vital. Hablando sola, como abstraída, tararea una melodía que plasma con la onomatopeya «La la la», cuyo efecto en la lectura ralentiza el ritmo. La música que se va apoderando de ella, ondeando en el aire, nadando incesante hasta rozar la orilla de su memoria. Una metáfora que crea una imagen poética potente, tanto que da nombre al texto y que es su aliada en el olvido para recuperar su llegada al centro psiquiátrico, a su vez implícito en la metonimia del final de la estrofa «in this private institution on a hill».

En la segunda estrofa, vuelve a dirigirse directamente al lector y reitera su intención comunicativa a través del enunciado imperativo «Imagine it». Nos invita a empatizar con ella, dirige sus esfuerzos cognitivos y le impone una concentración sobre la sorpresa a su llegada frente a la escena que le da la bienvenida: una radio que suena ignorada por la sordera de los “locos”, complemento circunstancial de modo con connotaciones despectivas hacia la minoría de la que forma parte. La escena a su llegada le agrada —«I like it and dance in a circle»— y no se hace esperar para integrarse bailando en círculos al ritmo de la música que emana de los altavoces de la radio. En este verso, Anne Sexton consigue proyectar la imagen de ella bailando despreocupada, haciendo círculos que la desorientan por el mareo resultante de los giros sobre sí misma y exaltando su locura al danzar. Esa misma música, a la que personifica para hacerla poseedora de memoria, es su aliada en el olvido, pero se encuentra en una situación de poder por encima de la suya. Es una amiga acaparadora, anuladora de su integridad de la que no puede escapar porque inunda su razón «Music pours over the sense / and in a funny way / music sees more than

I». La música tiene la capacidad de procesar lo que sucede, de comprender lo que pasa. Para desambiguar la generalización de eso que la música está en condiciones de analizar y captar, utiliza la concatenación como recurso literario en el pronombre personal de primera persona 'I' y en la reiteración del verbo 'remember', y con ello evita conclusiones erróneas en el lector y dirige unidireccionalmente el proceso inferencial al explicitar a qué se refiere con su mensaje en «I mean it remembers better; / remembers the first night here».

De esa primera noche, lo extremo del frío en los anales de su memoria viene a recrear en el lector, a través de la hipérbaton «It was the stangled cold of November», el sentimiento de asfixia por la contracción de los músculos y el tiritar del que no se salvaron ni las estrellas «even the stars were strapped in the sky», amarradas contra su voluntad sin poder escapar de esa situación. Un escenario de nudos y bajas temperaturas, a modo de tortura inquisidora, en la que Anne Sexton estaba atrapada y que proyecta en los astros nocturnales para que el lector recoja esa angustia implícita en las figuras retóricas. Al frío se suma una luna destellante y agresiva, cuyas garras le hacen perder la visión y empeorar su desorientación. Ese rayo de luna forma una imagen poética maravillosa al bifurcarse entre los barrotes para que la alternancia luz-sombra le confiera la forma de tenedor punzante que le inyecta la melodía en la cabeza. Una melodía reductora con el poder de impedirle recordar el resto de lo que pasó, el tiempo entre su llegada en la noche y la sesión terapéutica vespertina.

Además de las metáforas que acabamos de mencionar, Anne Sexton recurre a explicaturas para hacer ver al lector que el encierro y la terapia eran en contra de su voluntad, como recuperamos en el verbo 'lock' de «They lock me in this chair at eight a.m.». En este verso, además, encontramos implícita la información crucial oculta en el poema, que es una especie de flashback para que el lector infiera que es a consecuencia del electroshock que tiene ese vacío de memoria, un efecto secundario bastante común. Esta información la inferimos a partir de la silla que cumple la función de metonimia de los espacios en los que ataban a los enfermos para que no escapasen y así contenerlos. Tras recibir su dosis terapéutica, mediante las anáforas y repeticiones «and there are no signs to tell the way, just the radio beating to itself / and the song that remembers / more than I», enlaza ese vaivén presente (primera y tercera estrofa) y pasado (segunda). La redundancia le sirve para que el lector llegue a la conclusión del cansancio que sentía a

través del suyo propio por la lectura de frases repetidas, así como a la pesadez del viaje y el olvido.

En la tercera estrofa, plagada de anáforas y repeticiones, como sucede con la onomatopeya «la la la», la música «this music swims back to me» y el baile en círculos dan forma a explicaturas de lo que le pasa por la cabeza, el vacío mental que rellena con la melodía que se apodera del control de sus sentidos y que le recuerda la despreocupación implícita en «The night I came I dance a circle», contrastada con el miedo que sentía ahora, terror que el lector saca por conclusión en «I was not afraid»; el verbo en pasado explicita que antes no sentía miedo, pero que ahora en el presente esa calma ha dejado de existir. Finaliza el poema dirigiéndose al desconocido, que parece haber desaparecido dejándola sola, perdida; se interrumpe la conversación en seco, por lo que el proceso inferencial no llega a su final y crea en el lector un efecto de desconcierto análogo al suyo por no saber dónde se encuentra; deja así abiertas muchas hipótesis y crea un efecto sorpresa con la inconclusión.

- Análisis de la traducción:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 3)**

Music Swims Back to Me

Wait Mister. Which way is home?
They turned the light out
and the dark is moving in the corner.
There are no sign posts in this room,
four ladies, over eighty,
in diapers every one of them.
La la la, Oh music swims back to me
and I can feel the tune they played
the night they left me
in this private institution on a hill.

Imagine it. A radio playing
and everyone here was crazy.
I liked it and danced in a circle.
Music pours over the sense
and in a funny way
music sees more than I.
I mean it remembers better;
remembers the first night here.
It was the strangled cold of November;

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 60-61)**

La música vuelve hacia mí

Espere, caballero. ¿Cuál es el camino a casa?
Ellos apagaron la luz
y la oscuridad se mueve en el rincón.
No hay indicadores en esta habitación,
cuatro señoras, de más de ochenta,
en pañales cada una de ellas.
La, la, la. Oh la música vuelve hacia mí
y puedo sentir la melodía que tocaban
la noche que me abandonaron
en esta clínica privada en una colina.

Imagínate esto. Una radio suena
y aquí cada uno estaba loco.
Me gustaba eso y bailé en un círculo.
La música se derrama sobre la sensación
y de una manera divertida
la música ve más que yo.
Quiero decir recuerda mejor;
recuerda la primera noche aquí.
Era el frío cortante de noviembre;

even the stars were strapped in the sky
 and that moon too bright
 forking through the bars to stick me
 with a singing in the head.
 I have forgotten all the rest.

incluso las estrellas estaban abrochadas en el cielo
 y aquella luna demasiado brillante
 bifurcándose a través de los barrotes para hincarme
 un zumbido en la cabeza.
 He olvidado todo el resto.

They lock me in this chair at eight a.m.
 and there are no signs to tell the way,
 just the radio beating to itself
 and the song that remembers
 more than I. Oh, la la la,
 this music swims back to me.
 The night I came I danced a circle
 and was not afraid.
 Mister?

Me atan a esta silla a las ocho de la mañana
 y no hay señales que indiquen el camino,
 sólo la radio sonando para ella misma
 y la canción que recuerda
 más que yo. Oh, la la la,
 esa música vuelve hacia mí.
 La noche que vine dancé en círculo
 y no tuve miedo.
 ¿Caballero?

La precisión de algunos verbos ingleses, que en español necesitan perífrasis o colocaciones, unida a la capacidad de esta lengua para crear verbos a través de la forma del sustantivo y su tendencia monosilábica, se plantean como retos y escollos a la hora de trasvasar el poema ya desde el título mismo. El verbo ‘swim’ permite a Anne Sexton personificar la música que nada hasta ella, como el oleaje que retumba grabado en la caracola de sus recuerdos. Reina Palazón reduce la proyección de la materialización progresiva, brazada a brazada, de la música en su cabeza para dar forma a un poema donde preservar por escrito lo que su cabeza fue incapaz de retener. Las dos apariciones del título en el texto omiten la metáfora y las explicaturas que justifican el punto de unión entre el presente y pasado, hilo rojo que conecta la Anne desinhibida del ingreso en el manicomio y la Anne interna.

El *input* comunicativo explícito en la fórmula inglesa para interrumpir a un desconocido por la calle y pedirle indicaciones, en español, no termina de ser una reformulación clara y concisa como en inglés. En primer lugar, por una cuestión sobre todo semántica. La fórmula de cortesía ‘Mister’, en un registro cotidiano como el cruzarse a alguien por la calle, tiene su equivalente en ‘señor’, porque a pesar de que el vocablo ‘caballero’ también se utilice, su uso cada vez es más reducido. Además, el término remite al comienzo de un discurso ante un gran público y eleva el registro, por no olvidar que el equivalente inglés de ‘caballero’ sería ‘gentleman’. Por otro lado, si tenemos en cuenta que Anne Sexton se muestra a sí misma como una niña en muchas de sus intervenciones, el uso de ‘caballero’ no es esperable en el registro de una pequeña. Al intentar conservar la estructura del original, se pierde el efecto inmediato de la naturalidad del TO para

manifestar su intención comunicativa. Si recreamos el mismo contexto en español, una llamada de atención a una persona aleatoria, siendo formales, la haríamos con un ‘oiga’, ‘disculpe’, con el que le hacemos llegar nuestra voluntad de comunicación. Nunca empezaríamos con un ‘espere’, pues no es un reclamo frecuente si recreamos la situación con un desconocido en nuestra lengua. Es poco relevante, en realidad, si esta persona es un señor o una señora, premia la fuerza de la cotidianidad del verso. La traducción es demasiado extensa, pierde parte de esas explicaturas que se podrían haber recuperado con un “oiga, espere” si queremos mantener la forma original.

El hecho de que no ponga distancia con la estructura del inglés lo lleva a sobretraducir y poner de manifiesto información que en español se da por descontada, como el pronombre personal con función de sujeto, recuperado en los formantes de la conjugación verbal. Al explicitarlo en «Ellos apagaron la luz» altera los matices del texto de partida, donde se habla en general sin especificar quién ha pulsado el interruptor; en la versión de Reina Palazón se sugieren hipótesis añadidas por la imprecisión que toma el sujeto explícito que desplaza la atención sobre ese ellos y no sobre el simple hecho de que ya no hay iluminación. Los esfuerzos cognitivos para intentar llegar a la deducción de cuál es el referente tras ese ‘ellos’ bifurcan el proceso inferencial de forma innecesaria, sin llegar a ninguna meta en la traducción.

En la misma estrofa, encontramos tres errores de falso sentido relacionados con la desambiguación incorrecta del léxico original. El primero se da en «y la oscuridad se mueve en el rincón», donde el traductor consigue mantener la aliteración en espejo entre el TO y el TM, pero pierde parte de las implicaturas del original, donde la oscuridad se muestra como un amasijo que se retuerce y enreda en sí misma, como una bola llena de vida con tono amenazador. En la traducción se mantiene la personificación de la oscuridad, pero se pierden estas hipótesis que cargan de dramatismo el escenario que la poeta nos regala. El segundo error es consecuencia de la compatibilidad parcial del sinónimo del equivalente ‘sign’ – ‘señales’, que en el texto meta aparecen como «indicadores en esta habitación». Según el *DRAE*¹⁰², un indicador es «1. adj. Que indica o sirve para indicar»; es decir, un indicador es aquel objeto que tiene la cualidad de ofrecer información, es mucho más genérico que las señales que encontramos en los arcones y muros para controlar la circulación y marcar las pautas a seguir hasta llegar a un destino

¹⁰² Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=LNthkwR> [Fecha de consulta: 08/08/2019].

deseado. De esta selección léxica, un lector español puede establecer hipótesis sobre el uso de una norma del español distinta a la peninsular en un proceso inferencial añadido y que despista la concentración sobre la obra de Sexton, pero incluso aquí el lector llegaría a una conclusión errónea teniendo en cuenta el origen sevillano traductor y que la traducción ha sido editada en España. Además, la repetición de “las señales” entre el tercer verso y el segundo de la última estrofa se omite, y con ello el efecto rítmico y estilístico. En tercer lugar, el verbo ‘*play*’ tiene entre sus acepciones ‘tocar un instrumento o una canción’, pero también ‘sonar’ o ‘reproducir’. Reina Palazón puede llegar a confusión en el verso meta «y puedo sentir la melodía que tocaban» al elegir un equivalente que no encaja en el puzzle del hilo contextual de la escena, ya que se podría interpretar que había músicos tocando en directo. Anne Sexton se refiere a la canción que estaba sonando en la radio cuando llegó y creemos que es precisamente este verbo la única traducción posible, ya que incluso ‘reproducir’ alteraría el estilo y el registro del original.

Si nos vamos unos versos atrás para volver a las cuatro señoras octogenarias que manchan el escenario con su decrepitud, encontramos otro error de reformulación: «de más de ochenta» es una elección traductora arriesgada, porque omite ‘años’, una elipsis que requiere un esfuerzo cognitivo mayor dado el contexto y la reformulación en la L2. En inglés es común expresar la edad solo con el número cardinal; sin embargo, en español, son pocas las formas que consienten omitir el sustantivo con el que se cuentan las unidades. La extrañeza y la sensación de verse ante un verso incompleto tiene un efecto negativo en la lectura. Al utilizar la fórmula ‘de más de + número’, Reina Palazón complica el proceso inferencial al dejar implícito que habla de la edad de estas señoras. Manteniendo la intención del traductor y la expresividad del inglés sin aumentar la complejidad interpretativa del lector meta, sería recomendable reformular este elemento de la enumeración con un “rondan los ochenta”, del que se puede recuperar la edad con un esfuerzo cognitivo y sensación de extrañeza mínima. El final de estrofa sufre una transposición sintáctica y gramatical que cambia la connotación del texto fuente. La poeta hace de la localización de la institución un atributo, un complemento del núcleo del sintagma nominal “gracias de + origen”; en la versión española, «en esta clínica privada en una colina» se traslada la idea de la localización, se explicita el lugar donde se encuentra con distintas connotaciones que no guardan relación con las características de una tipología de estructura concreta.

Los calcos sintácticos reaparecen en la segunda estrofa. El pronombre demostrativo con función de complemento directo, obligatorio para la sintaxis inglesa, puede ser omitido en español. Así, «Imagínate esto» difumina la potencia del imperativo con el que Anne Sexton hace apelación e invita a un segundo proceso inferencial, esta vez en el pasado. El verbo reflexivo ‘imaginarse’ ya cierra el significado en sí mismo y el lector completará la recuperación de las implicaturas gracias a la cohesión y la relación anafórica entre la orden y la explicatura que le sigue. En esa explicitación de lo que se tiene que imaginar, su llegada al manicomio, maniene el mismo escenario aunque atrás en el tiempo. «La radio suena» falta a la cohesión textual y rompe el hilo expositivo, destruye los matices y el tono de la narración de una anécdota. Cambia el contexto y explicita una unidad temporal en el poema que no se da en el original, donde en la primera estrofa habla de ella en el presente, en la segunda va al pasado para hacer ver al lector el motivo de su desorientación y vuelve en la tercera al presente para pedir ayuda. Modifica ligeramente las connotaciones por usar el calco como técnica en «Me gustaba eso y bailé en un círculo»; la traducción resulta opaca y lenta, el lector infiere ya por la relación catafórica entre los versos precedentes y el verbo ‘gustar’ que se refiere a lo que encontró ante sus ojos al llegar. Es un error que surge por haber traducido palabra por palabra. Se pierde de igual modo en el pretérito indefinido ‘bailé’ la sensación prolongada de una narración, una rutina que se percibe solo estando dentro aparece en el TM como algo puntual y externo.

En «La música se derrama sobre la sensación / y de manera divertida» Reina Palazón comete dos errores de falso sentido por la falta de comprensión del original y elección correcta entre las acepciones de las voces inglesas ‘sense’ y ‘funny’. Ambos errores de competencia lingüística vuelven incongruente el texto en español. ‘Sense’ puede ser percepción, sensación a través de cualquiera de los sentidos, pero también recoge entre sus posibilidades el raciocinio; no obstante, es necesario tener en cuenta el contexto en el que se integra la palabra: Anne Sexton nos saca a bailar un vals entre la razón y la locura, por lo que es más lógico y nos ayuda a recrear con igual precisión el equilibrio entre lo explícito y lo implícito del verso sextoniano. El segundo error recae en la conversión del adverbio de modo ‘funny’ por la acepción errónea: en este verso, no está exponiendo un hecho ‘divertido’, sino ‘extraño’, ‘raro’ o ‘anómalo’. La gravedad de este error hace girar el sentido del original y con ello las impresiones de la poeta sobre el fenómeno que expone en este binomio de versos: frente a la extrañeza manifiesta en el

TO, la traducción aporta al lector explicaturas contrarias al mensaje oculto en la voluntad de la poeta para recuperar en la lectura en español el entretenimiento y solaz de la imagen poética.

En la versión traducida se crea una ruptura sintáctica por la omisión de la conjunción ‘que’ con función de nexo entre la oración principal y subordinada «Quiero decir recuerda mejor» como equivalente de «I mean it remembers better». La oración en inglés no presenta ninguna peculiaridad, pues su sintaxis permite con normalidad la omisión de la conjunción relativa ‘that’. En español, por el contrario, es obligatoria. Es posible que el traductor haya percibido una alteración inexistente en el original, que haya visto un hipérbaton donde no existía y por ello haya cargado la traducción de pistas comunicativas sobre el regodeo poético en el verso al reformularlo rompiendo la estructura convencional española.

En los versos siguientes, Anne Sexton concentra la mayor carga metafórica del texto. Para transmitir esa sensación de asfixia a causa del frío extremo que la acongojaba, se presenta la combinación hipérbaton + metáfora «It was the strangled cold of November / Even the stars were strapped in the sky». La versión española, «Era el frío cortante de noviembre / incluso las estrellas estaban abrochadas en el cielo» no trasvasa la totalidad de estas dos imágenes yuxtapuestas. La forma impersonal “It + be” para hablar de la climatología en español no se expresa con el verbo ‘ser’ en tercera persona, sino con el verbo hacer en tercera persona del singular. Este error podría tal vez llevar al lector a la conclusión de que se encuentra ante una traducción e incluso que la traducción ha pasado por manos de una persona cuya lengua materna no es el español. Mantiene el hipérbaton relacionado con el frío, pero reduce las implicaturas al sustituir la personificación ‘frío estrangulador’ (confiere la capacidad de acabar con la vida al elemento atmosférico) por la colocación común ‘frío cortante’. Decimos que hace un frío cortante cuando las temperaturas son tan bajas que queman y agrietan la piel. En el poema, el lector original infiere un frío que impide la respiración por el tiritar del cuerpo; en la traducción tales implicaturas desaparecen por la preferencia de la colocación simple y la omisión de la función poética. Reina Palazón deja explícita una belleza en la distribución del decorado frente a la cruenta imagen del original, donde las estrellas están amarradas en contra de su voluntad y también ellas están siendo estranguladas. El lector infiere de las explicaturas en «las estrellas estaban abrochadas» una carga positiva, una imagen de decorado operístico, el uso de los astros para embellecer la noche. El destinatario no experimenta

en su propia imaginación la angustia que proyecta Anne Sexton en el público inglés. En cambio, el lector meta pierde la relación entre los elementos de contención que traspasan en el frío estrangulador, las estrellas amarradas y su propia atadura explícita en el verbo ‘lock’.

Teniendo en cuenta el análisis que estamos desarrollando en términos de relevancia, el traductor atraviesa con el cuchillo de las explicaturas lo implícito en la imagen «and that moon too bright / forking through the bars to stick me / with a singin in the head». Decíamos unas páginas atrás que el verbo ‘fork’ se planteaba como un reto de traducción. Reina Palazón ha preferido explicitar la metáfora ante la inexistencia de un equivalente que mantenga la metáfora en el plano formal, omitiendo la imagen de la luz que se clava como un tenedor en su cabeza, una metáfora de enorme belleza que en la traducción pasa a ser una descripción literal de la división del rayo de luz al chocar contra los barrotes, sin recurrir a la técnica de la compensación para trasladar la carga metafórica a otro punto. Ese podría haber sido el caso del verbo ‘stick’ (clavar), sustituible por ‘punzar’ o ‘aguijonear’ para recuperar el movimiento angular con el que pinchamos un tenedor para desgarrar la comida. En igual medida se alteran las connotaciones del original «con un zumbido en la cabeza»: el TO gira en torno a la idea de la música que se apodera de ella al entrar por todos sus sentidos. Utiliza la sinonimia como base sobre la que giran los versos. En la traducción se pierde esta relación y se da una carga negativa al sonido que se le clava en la cabeza. El ‘zumbido’ es «ruido o sonido continuado y bronco, como el que se produce a veces dentro de los mismos oídos»¹⁰³, una explicatura alejada del original ‘singing’, una melodía que nos viene a la memoria y que repetimos sin cesar contra nuestra voluntad.

Ya en la última estrofa, la traducción mantiene solo una parte de las anáforas y las repeticiones: como mencionamos al principio de este análisis, las «señales» y el verbo ‘danzar’ (consigue evocar la sonoridad del original, pero el uso de este verbo es más reducido y restringido en cuanto a su registro) como sinónimo de ‘bailar’ se pierden. Sin embargo, vuelve a incidir en un error por calco estructural en «sólo la radio sonando para ella misma» por la forma inglesa ‘itself’ que no manifiesta otra cosa que “la radio sonando sola”, soledad debida a la ignorancia de los enfermos que habitaban la sala. Consideramos un error leve de reformulación el trasvase de ‘came’ por ‘venir’ en lugar de ‘llegar’,

¹⁰³ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=xfVdb0RUGDXX2I7XSGIs> [Fecha de consulta: 22/11/2019].

porque suprime implicaturas sobre el punto exacto y la acción de su ingreso en el centro psiquiátrico como hubiera conseguido trasvasar con la opción que proponemos. Por último, si bien consideramos que ‘caballero’ no se adecua al registro y al contexto que recrea Anne Sexton, al igual que en el primer verso, Reina Palazón consigue cerrar el poema con la misma perplejidad, sorpresa, inconclusión y confusión que el TO. En cualquier caso, hemos podido observar que la cantidad de errores relacionados con la competencia lingüística del traductor alteran gravemente el sentido y la forma del texto fuente y que transmite sensaciones autónomas, si cotejamos original y traducción, al quebrantar las implicaturas y explicaturas, llevando al lector español a conclusiones ajenas a la intención de la bostoniana.

7.1.3. “NOON WALK ON THE ASYLUM LAWN”

A través de un paseo por el césped en los jardines del manicomio, Anne Sexton encarna ante el lector un ataque maniático común en las personas con trastorno bipolar. La desconfianza sintomática e irracional y el miedo ante la sensación de conspiración contra su propia integridad a manos de enemigos que florecen por doquier convierten este plácido paseo en una persecución de la naturaleza que la rodea.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 27-28)

Noon Walk on the Asylum Lawn

*The summer sun ray
shifts through a suspicious tree.
though I walk through the valley of the shadow
It sucks the air
and looks around for me.*

*The grass speaks.
I hear green chanting all day.
I will fear no evil, fear no evil
The blades extend
and reach my way.*

*The sky breaks.
It sags and breathes upon my face.
In the presence of mine enemies, mine enemies
The world is full of enemies.
There is no safe place.*

El poema parte con una contextualización estacional: el verano, estación a la que recurre con frecuencia en sus obras, da pistas comunicativas para explicitar sus estancias psiquiátricas en los meses estivales. Ya desde el principio describe elementos atmosféricos y la naturaleza que cobra vida en personificaciones constantes durante el paseo entre los jardines del manicomio, explícitos en el título del poema. Anne Sexton enlaza continuamente figuras retóricas: la imagen del rayo de luz que juguetea con un árbol sospechoso «The summer sun ray / shifts through a suspicious tree» permite al lector inferir los referentes que esta oculta. Anne Sexton busca la proyección emocional sobre su estado de alerta ante el miedo por sentirse en peligro. Este miedo lo alimenta el ruido de las ramas en movimiento y que se recuperan en el verbo “shifts”. El juego de la luz es solo posible a través del movimiento de las ramas que hacen ondear sombras y suspiros del viento. La luz de sol aparece personificada, con la capacidad de intimidar y perseguir, de apuntar con la mirilla hacia ella llevándose consigo incluso el aire «It sucks the air / and looks around for me». Se trata de un rayo de luz que pretende contraponer en forma de paradoja explícita gracias a la conjunción “though” en «though I walk through the valley of the shadow». El contraste entre luz y sombras tampoco lo consideramos una casualidad, la elección léxica esconde implicaturas que el lector deberá recuperar: las sombras son una metonimia de la oscuridad, la desorientación y el apagón de la razón; por otro lado, un valle se encuentra hundido entre montañas, es un hundimiento, una depresión geográfica con la que aporta implicaturas sobre su propia depresión y bajo estado emocional.

En la desconfianza de todo lo que tiene a su alrededor, escucha la hierba que habla y recita incesante e ininterrumpidamente un cántico, un eslogan casi religioso como se puede recuperar en las explicaturas de la selección léxica en ‘chant’. Y ella, como una niña pequeña asustada entre las sombras de una habitación en una noche de luna llena, trata de convencerse de que no tiene miedo, recurriendo a la repetición truncada del enunciado en «I will fear no evil, fear no evil». La repetición nos transporta a esos momentos en los que tratamos de autoconvencernos de lo que estamos diciendo y hacemos de nuestra fijación un mantra que repetimos hasta integrarlo en nuestro plano

emocional. El verso es un eco donde el lector consigue recrear perfectamente, a través del juego sintáctico y poético, el lugar de la autora en el poema. Y, al final de la estrofa, encontramos otra imagen poética para confirmar sus miedos: las briznas de hierba que la persiguen como humo que escapa en una cámara de gas consiguen alcanzarla, acorralarla, bloquearla y cortar el camino.

En la última estrofa, sin embargo, Anne Sexton se vuelve más explícita y, ante un cielo que se rompe en vientos, ella manifiesta este síntoma maniático del que venimos hablando sin dar pie a dudas y facilitar el proceso inferencial al reducirlo a una conclusión comunicativa única. El mundo es un lugar peligroso, plagado por sus enemigos y, mediante la repetición, convertida en eco casi onomatopéyico, explicita que van en contra de ella, que la finalidad de estos entes es ser su antagonista «In the presence of mine enemies, mine enemies», recurriendo al pronombre posesivo, rompiendo la estructura lógica del inglés y sus normas sintácticas para dar pistas comunicativas al lector de que van en contra de ella, solo y exclusivamente para hacerle daño. El cierre del poema «The world is full of enemies. There is no safe place», decíamos unas líneas más arriba, es una manifestación del pánico que siente ante la experiencia de un mundo inseguro, en su contra; un estado que la abrumba y la inmoviliza por el terror de saberse insegura, como así le hacía pensar su propia enfermedad.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 27-28)**

Noon Walk on the Asylum Lawn

The summer sun ray
shifts through a suspicious tree.
though I walk through the valley of the shadow
It sucks the air
and looks around for me.

The grass speaks.
I hear green chanting all day.
I will fear no evil, fear no evil
The blades extend
and reach my way.

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 94-95)**

Paseo al medio día por el césped del asilo

El rayo de sol de verano
se mueve a través de un árbol sospechoso,
aunque camino a través del valle de la sombra
succiona el aire
y me busca.

La hierba hablaba.
Oigo al verde gritando todo el día.
No temeré ningún mal, no temeré ningún mal.
Las briznas se extienden
y alcanzan mi camino.

The sky breaks.
It sags and breathes upon my face.
In the presence of mine enemies, mine enemies
The world is full of enemies.
There is no safe place.

El cielo se rompe.
Se encorva y respira sobre mi cara,
en la presencia de mis enemigos, mis enemigos.
El mundo está lleno de enemigos.
No hay ningún lugar seguro.

La traducción de este poema presenta imprecisiones que pasamos a detallar. Por primera vez, hablando en términos traductológicos, el error de mayor peso forma parte del título del poema. Es un error de falso sentido resultante de una mala comprensión de la entrada ‘asylum’ en inglés. El traductor titula el poema “Paseo al mediodía por el césped del asilo”, dejándose arrastrar por la cercanía formal entre ambas lenguas que, sin embargo, no es funcional al tratarse de un falso amigo. Según el *Merrian Webster Dictionary*¹⁰⁴, ‘asylum’ recoge las siguientes acepciones:

- 1: an inviolable place of refuge and protection givin shelter to criminals and debtors.
- 2: a place of retreat and security.
- 3: a) the protection or security afforded by an asylum; b) protection from arrest and extradition given especially to political refugees by a nation or by an embassy or other agency enjoying freedom from what is required by law for most people.
- 4: somewhat old-fashioned: an institution providin care and protection to needy individuals (such as the infirm destitute) and especially the mentally ill.

El traductor, como decimos, cae en las zarpas del falso amigo y trasvasa la palabra por ‘asilo’. Con ello cambia el sentido de la frase, las implicaturas y las conclusiones a las que llega el lector meta. Un asilo¹⁰⁵ en español es una casa de reposo para personas de la tercera edad, significado que no recoge la voz inglesa. Es probable que el traductor haya encontrado en el diccionario bilingüe el equivalente ‘asilo’, pero el término inglés habla de asilo político y protección institucional a un refugiado. De las cuatro acepciones, por contexto, la correcta es la cuarta: el uso obsoleto y despectivo del vocablo para hacer referencia al manicomio —sobre todo con las implicaturas y connotaciones de la institución psiquiátrica de la época histórica de la poeta, cuando se entendía el manicomio como un lugar de aislamiento, tortura y horrores— con el que Anne Sexton nos contextualiza en el título. Por lo tanto, la traducción parte ya desde un contexto

¹⁰⁴ *Merrian Webster Dictionary*, online. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/asylum> [Fecha de consulta: 20/08/2019].

¹⁰⁵ «Asilo: 1.m. Lugar privilegiado de refugio para los perseguidos. 2.m. Establecimiento benéfico en que se recogen menesterosos, o se les dispensa alguna asistencia. 3. Amparo, protección, favor». *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=3zxICqm|3zxN6By> [Fecha de consulta: 20/08/2019].

escenográfico distinto, que puede llevar a conclusiones erróneas en la lectura si el lector recupera contenido metafórico en poemas precedentes, como en “Music Swims Back to me”, donde la acompañan cuatro octogenarias que tendrían cabida en un asilo con el significado en español.

Pasando ya a la primera estrofa, destaca la forma en la que el traductor ha captado la intención de Anne Sexton en el original «shifts through a suspicious tree.», donde recurre gráficamente a un punto seguido de un verso en minúscula para que el lector infiera que el verso «though I walk through the valley of shadow» es un comentario añadido, una acotación. Con el uso de la cursiva en español, esta forma gráfica recupera las implicaturas del texto fuente y elimina hipótesis erróneas al manifestar de forma clara la cohesión entre los versos. La imagen poética y el contenido figurado lo trasvasa intacto en toda la primera estrofa; sin embargo, consideramos que alarga de forma innecesaria y altera el ritmo al hacer más denso el verso «aunque camino a través del valle de la sombra» en un intento por mantener, como parece ser su estrategia de traducción predilecta, la forma del original ‘walk through’. Este *phrasal verb* en español tiene un equivalente simple, ‘atravesar’, que ya significa caminar a través de un lugar, que proponemos como solución a esta ruptura innecesaria de la lectura.

En la segunda estrofa, a diferencia de la anterior, encontramos errores más objetivos. «La hierba hablaba» muta el hilo temporal del texto sextoniano al pasado. Anne Sexton usa el presente simple «The grass speaks» para transmitirle al lector la inmediatez de su ataque de manía, explicita al lector con el tiempo verbal que mientras la está leyendo, justo en este momento, aquí y ahora, está sufriendo ese miedo y que es testigo en directo de la escena entre los jardines del manicomio donde sufre su patología. Del pretérito imperfecto de indicativo ‘hablaba’ el lector recupera una implicatura que no forma parte del original, llega a la conclusión de que Anne Sexton está compartiendo una anécdota del pasado, una descripción de un momento concreto de otra época.

En el verso sucesivo, «Oigo al verde gritando todo el día» acumula dos errores de falso sentido. La anteposición fija del adjetivo al sustantivo del inglés lo lleva a confusión y añade un verde metafórico y personificado en la escena, un verde que grita hasta ponerla histérica. En realidad, la imagen poética original es un «green chanting», es decir, un cántico verde, que enlaza por metonimia con la hierba que el lector recupera por anáfora en la cohesión del texto. Se pierde el enlace entre versos y se cambia la imagen,

ya que ‘chant’ nombra un canto religioso, un eslogan en una manifestación con la que el lector en inglés infiere una escena clara, el césped que se lamenta y habla, como un rumor continuo mientras ella camina. De igual modo, Reina Palazón omite el efecto estilístico del original, donde el eco explícito en la repetición solo parcial del primer hemistiquio en español se repite en espejo: «No temeré ningún mal, no temeré ningún mal». Es cierto que las implicaturas sobre el énfasis y el efecto de autoconvicción se mantienen, pero se pierde el efecto evocador y nostálgico del eco típico en la poesía de Sexton.

Por último, el traductor usa la traducción literal como técnica de traducción para trasladar la última estrofa. En esta ocasión, funciona y le ayuda a trasladar el balance entre lo explícito, lo implícito y el contenido metafórico con el que la autora transmite la idea principal, clara y concisa en el texto fuente.

7.1.4. “RINGING THE BELLS”

En “*Ringing the Bells*” el pilar del poema es la musicoterapia como tratamiento. Anne Sexton aquí nos muestra una lección en el interior del psiquiátrico a la que acude con sus compañeras. Nos acerca al calendario de actividades del manicomio y sus rutinas impuestas para hablar del paso del tiempo o el envejecer como antónimo de la muerte, porque es el paso de los años, es la suma de la vida. También contrasta la inocencia de la juventud frente a la inconformidad de la vejez encarnadas en dos de sus compañeras, entre las que se encuentra en medio física y temporalmente.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 28-29)

Ringing the Bells

*And this is the way they ring
the bells in Bedlam
and this is the bell-lady
who comes each Tuesday morning
to give us a music lesson
and because the attendants make you go
and because we mind by instinct,*

*like bees caught in the wrong hive,
we are the circle of crazy ladies
who sit in the lounge of the mental house
and smile at the smiling woman
who passes us each a bell,
who points at my hand
that holds my bell, E flat,
and this is the gray dress next to me
who grumbles as if it were special
to be old, to be old,
and this is the small hunched squirrel girl
on the other side of me
who picks at the hairs over her lip,
who picks at the hairs over her lip all day,
and this is how the bells really sound,
as untroubled and clean
as a workable kitchen,
and this is always my bell responding
to my hand that responds to the lady
who points at me, E flat;
and although we are not better for it,
they tell you to go. And you do.*

El *input* ostensivo del poema, la intención comunicativa de la poeta, queda explícita en el adjetivo demostrativo ‘this’ con el que Anne Sexton dirige la atención visual del lector hacia los objetos que señala, y le explica, casi como una guía turística que acerca lo cotidiano al desconocimiento de quien atiende, qué es lo que le rodea y cómo actúan. En todo el poema recurrirá al polisíndeton, pero sobre todo a la anáfora y repeticiones para ir apuntando con el dedo de su voz poética a cada una de las cosas que forman parte de una sesión de musicoterapia metafórica para regalarle al lector una visión minuciosa de los motivos y el éxito que esta tiene sobre ellos. También se apoya en la sintáxis para recrear el efecto sonoro de una campana, pues cada verso es una cláusula que empieza por la conjunción ‘and’ o una relativa, lo que recrea un movimiento continuo, repetido e uniforme, como la oscilación que provoca el canto de la campana.

En el primer verso «And this is the way they ring / the bells in Bedlam» nos da la bienvenida y despierta el proceso inferencial para mostrarnos su estilo de vida, invitándonos a formar parte de la realidad del manicomio. El lector, público de la visita de la que ella tiene el control total, cae en las pistas comunicativas con las que Anne Sexton recupera la atención y la dirige ahí a donde apunta con el dedo. Es así como con «and this is the bell-lady» nos presenta a su profesora de música, aquella mujer que acude religiosamente a su cita del jueves por la mañana para enseñar a sus discentes obedientes.

Mediante la anáfora parcial en el binomio «and because the attendants make you go / and because we mind by instinct» deja explícito que la asistencia a este taller es obligatoria, que no tiene más remedio que acudir al encuentro semanal y que ha llegado a convertirse en algo instintivo, algo que hace por un impulso animal de obediencia, que se infiere de las implicaturas del verbo ‘mind’. Sin embargo, la satisfacción de dicho impulso animal no les impide sentirse desorientadas, perdidas y enfurecidas al estar fuera de lugar, al verse encerradas en un sitio que no les pertenece y que no es su hogar, información que traslada mediante el símil del enjambre de abejas rondando la colmena equivocada «like bees caught in the wrong hive». El lector recupera las implicaturas y el contenido de otros poemas donde deja explícita su desorientación dentro del centro psiquiátrico, el zumbido en su cabeza que la desconcierta.

A medida que avanza el poema, avanza también la acción en la escena. Ya en el aula, se disponen en círculo en la sala del centro de salud mental. El uso del término ‘mental house’, más correcto e institucional como sinónimo de ‘Bedlam’ en el segundo verso, da pistas indicativas de su relación con el centro psiquiátrico. Si al principio del poema usaba la voz inglesa con tonos coloquiales y despectivos, en esta ocasión se aferra a la terminología de la época, se vuelve neutra y políticamente correcta. El uso del término administrativo, recogido incluso en la legislación al respecto, tiñe el poema de una tonalidad descriptiva que da una sensación de objetividad. Esta impresión contrasta con el uso de la primera persona del plural «we are the circle of crazy ladies» y el descalificativo ‘crazy’. En el original, el lector infiere que la institución es prestigiosa y que está por encima de las enfermas a quienes reduce en un insulto banalizado. Desde ese verso en adelante, Anne Sexton repite la anáfora formada por ‘who’ + verbo para explicitar quiénes son las personas que realizan cada acción en la escena. El pleonasma de sus sonrisas a la profesora sonriente esconde implicaturas que proyectan un ambiente jovial y distendido, en el que el ritmo poético se consigue mediante las repeticiones «who passes us each a bell, / who points at my hand», haciendo de nuevo un pleonasma entre los *inputs* con los que atrae la atención del lector «and this is»; ahora es a ella a quien apuntan con el dedo para darle las instrucciones sobre cómo sostener y hacer sonar la campana que le tiende la profesora, quien le da una orden concreta y aguda: “mi bemol”. El timbre de esta nota evoca la tristeza y la melancolía de los tonos menores respecto a los mayores que componen piezas más alegres, metáfora de su estado de ánimo.

Anne Sexton vuelve a recuperar la atención del lector y dirigir la cámara hacia las personas situadas a su izquierda y derecha con el demostrativo 'this', dividiendo así las partes del poema. A un lado, escondida tras la metonimia del vestido gris, el lector recupera de las implicaturas una señora de edad avanzada gracias al contexto cognitivo y cultural de los colores oscuros y apagados, frecuentes en las vestimentas de personas ancianas. La repetición típica de su escritura en «who grumbles as if it were special / to be old, to be old» enfatiza la ironía explícita en “como si fuera especial”. La poeta deja inferir al público el desprecio que siente ante el orgullo de su compañera por envejecer y que contrasta con la juventud de la persona a su otro costado. Esta chica, cuya juventud está implícita en la metáfora «and this is the small hunched squirrel girl», de pequeñas proporciones como la minuciosidad de la ardilla, representa la fragilidad, la agilidad, la inconsciencia y el contoneo. La joven se tira distraída del bigote durante todo el día según indica con la anáfora «who picks at the hairs over her lip, / who picks at the hairs over her lip all day». Este recurso poético concentra la atención total en la chica y sirve de pista comunicativa sobre la importancia que la poeta otorga a esa contraposición entre la vejez y la juventud. El soniquete pueril de la campana lo compara por símil con el sonido de la vida misma, representada en la joven absorta y distraída.

El sonido de la campana es comparable al de una «workable kitchen». De él se infieren fuertes implicaturas sobre el rol social de la mujer y la lucha de la poeta contra el canon impuesto sobre la feminidad y funcionalidad de estas, reducidas a las labores del hogar. El lector que haya leído gran parte de la obra de la bostoniana puede recuperar de esta imagen-símil un recurso presente en otros poemas, pues Anne Sexton hace de la cocina una especie de silueta de su lucha contra lo establecido. La cocina para ella es una metáfora de la obligación de la mujer con el cuidado del hogar y la familia; es el lugar en el que sus coetáneas ocupaban la mayor parte del tiempo. En estos versos, el lector llega a la conclusión, por proceso inferencial, de que el sonido agradable de la existencia de una mujer es aquel que emite cuando cumple con su función y encaja en el canon estilístico de juventud y belleza que ella misma tiene asumido y que le afecta al no satisfacerlo.

Por último, se apunta a sí misma con el dedo verbal «and this is» para mostrarnos su rutina, su monótona y mecánica respuesta ante el doble pleonasma: el de la campana que responde a la mano que, a su vez, responde a la profesora y al dedo que la apunta mientras ella también apunta la atención para darle el tono que tiene que emitir. Como en

el verso precedente, hace esta manifestación con el uso de la coma, haciendo de esta orden una petición rotunda. Al final del poema, Anne Sexton elimina cualquier tipo de conclusión sobre la funcionalidad de esta terapia que no sea su realidad, evita hipótesis contrarias al posible éxito o no de esta sesión de musicoterapia: la música no consigue amansar a las fieras de realidad distorsionada; la sumisión explícita en «they tell you to go. And you do.», enunciado firme y conciso, no las hace mejores y, mucho menos, les calma su dolor. El verso final, al cumplir con la orden de desalojar la sala, cierra el acto comunicativo no solo gráficamente porque finaliza el poema, sino que concluye semánticamente. Se corta la comunicación autora-lector al acabarse la clase; la guía con la que Anne Sexton presenta al receptor cual compañero externo recién llegado el funcionamiento de todo en ese contexto finaliza en seco. La obediencia es el timbre con el que da por finalizada la sesión, se desaloja el aula y se apagan las luces de la intención comunicativa.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 28-29)**

Ringing the Bells

And this is the way they ring
the bells in Bedlam
and this is the bell-lady
who comes each Tuesday morning
to give us a music lesson
and because the attendants make you go
and because we mind by instinct,
like bees caught in the wrong hive,
we are the circle of crazy ladies
who sit in the lounge of the mental house
and smile at the smiling woman
who passes us each a bell,
who points at my hand
that holds my bell, E flat,
and this is the gray dress next to me
who grumbles as if it were special
to be old, to be old,
and this is the small hunched squirrel girl
on the other side of me
who picks at the hairs over her lip,
who picks at the hairs over her lip all day,
and this is how the bells really sound,
as untroubled and clean
as a workable kitchen,

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 95-96)**

Tocando las campanas

Así es como ellos tocan
las campanas en el manicomio
y esta es la señora-de-la-campana
que viene cada jueves por la mañana
para darnos clase de música
porque los asistentes te hacen ir
y porque nos movemos por instinto,
como las abejas atrapadas en la colmena equivocada,
somos el círculo de las señoras locas
que se sientan en la sala del manicomio
y sonríen a la mujer sonriente
que nos pasa una campana a cada una,
que señala a mi mano,
que sostiene mi campana, mi bemol,
y este es el vestido gris a mi lado
que refunfuña como si fuera especial
ser vieja, ser vieja,
y esta es la pequeña encorvada niña ardilla
a mi otro lado
la que muerde el pelo sobre su labio,
la que muerde el pelo sobre su labio todo el día,
y así es como la campana suena realmente,
tan apacible y clara
como una cocina funcional,

and this is always my bell responding
to my hand that responds to the lady
who points at me, E flat;
and although we are not better for it,
they tell you to go. And you do.

y así mi campana siempre responde
a mi mano que responde a la señora
que me señala, mi bemol;
y aunque no estamos mejor por eso
te dicen que te vayas. Y tú te vas.

Decíamos en el análisis del poema en versión original que la base sólida del ritmo y estilo en estos versos es la unión mediante anáforas. La presencia de tal recurso literario en el texto nos remite al oscilar tintineante de la campana, el balanceo que origina el sonido del objeto-instrumento musical protagonista de la sesión de musicoterapia. Por ello, consideramos de obligado cumplimiento respetar estas figuras para conservar el efecto auditivo que Anne Sexton consigue en el inglés y que se infiere de dicho recurso poético.

De tal modo, la traducción del verso inicial elimina la pista comunicativa de la anáfora con la que Sexton marca el *input* ostentivo. A lo largo del poema, Reina Palazón alterna dos equivalentes para el original unívoco «And this is» con el que la bostoniana va indicando al lector dónde fijar su atención y que sirve de marcador discursivo para unir todas las estrofas del texto. En la traducción se duplica el verbo ‘to be’ en «Así es» junto a «y esta/e es», hecho que se justifica en la propia estructura del idioma que donde en inglés ‘ser’ y ‘estar’. Dicho efecto, en la interpretación del poema para el público meta deja atrás la potencia de la imagen de Anne Sexton mostrándonos (señalando con el dedo en una descripción infantil, como si fuéramos un compañero que acaba de trasladarse a su colegio) el funcionamiento del aula y cómo esta se distribuye. Una posible solución sería adoptar la forma “y esta es” en toda la traducción, aunque alargue el verso, pues se trata de información necesaria para conservar el sentido: “y este es el modo en que tocan” o “y esta es la forma en la que suenan”. Además, en el primer verso vuelve a caer en el calco de las estructuras fijas del inglés y a explicitar el sujeto ‘ellos’ que crea en el lector una incertidumbre innecesaria, dado que la autora utiliza la tercera persona del singular para ser genérica. En la traducción, esa explicitación del sujeto es redundante y lleva al lector a hipotetizar el referente oculto, obstruyendo así el proceso inferencial.

En el TO, la autora se refiere al centro psiquiátrico en mayúscula —Bedlam—; este hecho alberga una cantidad de información implícita del original perdida en la traducción al estar en minúscula. Para ella, el manicomio es un lugar único, identificado con un nombre propio para darle el título al poemario. El uso de la mayúscula hace del

manicomio un topónimo, el psiquiátrico se vuelve una ciudad donde solo los enfermos como ella tienen la ciudadanía. Al aparecer en minúscula, estas implicaturas se omiten junto con la anáfora “bells”-“Bedlam”. Es el mismo poema el que nos da la pista para recuperar el juego fonostético, ya que unos versos después recurre al término “mental house” - “centro psiquiátrico”, mientras que la traducción repite el término coloquial ‘manicomio’. Al haber tomado esa decisión, la pluralidad terminológica del inglés no se traslada al español y se pierden las explicaturas entre el tono despectivo del verso superior y la neutralidad y precisión institucional del segundo. Sin alejarnos del plano semántico, Reina Palazón vuelve a optar por un calco lingüístico en «y esta es la señora-de-la-campana». En español, los formantes adjetivados en rara ocasión se hacen mediante guiones, al contrario de lo que supone en inglés, este es un fallo común cuando se trabaja con tal combinación de lenguas. Por otro lado, «bell lady» es un juego de palabras con el que Anne Sexton describe a la instructora que les enseña a hacer sonar la campana y que explicita también su labor en la vida. Una persona que se encarga del cuidado y funcionamiento de las campanas es un campanero/a, opción que consideramos más adecuada y precisa en el contexto, por cuestiones también de ritmo y métrica.

En «para darnos clase de música / porque los asistentes te hacen ir» se mantiene ligado al texto fuente y lo traduce palabra por palabra, originando otro calco lingüístico; «make you go» indica una obligación o una presión que la impulsa a asistir, justifica las razones por las que decide participar en la sesión de musicoterapia. Con la traducción, la idea se mantiene, pero la forma “hacer ir” es incorrecta. Un segundo error en el mismo verso es la omisión de la conjunción ‘y’, que forma parte del polisíndeton con el que crea la redundancia para conseguir ese efecto-imitación del sonido de la campana y que agiliza la lectura ahí donde el original se hace más denso. Sin embargo, consigue mantener la ambigüedad y la doble interpretación del inglés «attendants» con «los asistentes», ya que será la conclusión del proceso inferencial del lector la que, en función del conocimiento sobre la autora, interpretará estos asistentes como el personal que los ayuda y los “asiste”, o las mismas pacientes que asisten a la clase.

La traducción se tambalea en la suma de este binomio de versos más el par de versos sucesivos a consecuencia de la omisión de esa conjunción que acabamos de nombrar: «porque los asistentes te hacen ir / y porque nos movemos por instinto,/ como las abejas atrapadas en la colmena equivocada, / somos el círculo de señoras locas»; en el texto original, el lector infiere de las explicaturas en el polisíndeton y la anáfora que las

razones por las que están sentadas en círculo a la espera de recibir la clase es la imposición de un calendario o rutina que ha llegado a convertirse en algo instintivo e impulsivo para su cuerpo, una necesidad que las descoloca como a las abejas fuera del radar de su colmena. Esta desorientación y remolineo ofuscado también lo refleja estilísticamente el texto meta, ya que el grupo de versos conforman una hipérbole, un descoloque sintáctico análogo al suyo propio, implícito en la estructura intra- e intersentencial que el lector más sensible consigue recuperar, de modo que experimenta la sensación manifiesta en la imagen poética. De la traducción, al no contar con la conjunción, se infiere involuntariamente que la primera causa es jerárquicamente más importante que la segunda al estar yuxtapuesta, mientras que en el original son estructuras idénticas con importancia paralela. Decimos que se trata de una hipérbole porque aparecen en primer lugar los motivos que justifican su posición. La poeta explicita un hecho que se hace esperar a la acotación entre comas para su total inferencia de contenido. Entre el hecho y su causa interpone una acotación entre comas, el símil de las abejas atrapadas en la colmena equivocada conservada en el texto de llegada con la conjunción comparativa, pero que provoca extrañeza al añadir injustificadamente el artículo determinativo ‘las’ para hablar en términos genéricos y explicitar una precisión al determinar el grupo de abejas en cuestión cuando era una comparación universal.

El traductor altera la comprensión del original en la enumeración mediante el pronombre relativo ‘who’ con el que la poeta describe la situación de la clase. En primer lugar, sí que consigue trasvasar los recursos estilísticos y el balance entre lo implícito y lo explícito del original en el pleonasma y el juego sonoro con el uso la derivación de una misma raíz «y sonríen a la mujer sonriente»; así como la orden y la descripción precisa del sonido de la campana que espera o pretende escuchar de la mano de Anne Sexton al copiar las comas y la brevedad en «que sostiene mi campana, mi bemol,». Por el contrario, en la traducción desaparece en el enlace de ideas que juegan como una cámara que pasa de un plano general a un primerísimo primer plano: la disposición de las alumnas y la profesora > la mano de la instructora que señala a la campana > el plano detalle de la campana agarrada entre los dedos de la poeta. En el original «who points at my hand / that holds my bell, E flat», la autora utiliza una subordinada para especificar qué es lo que está haciendo y a cuál de sus dos manos apunta la maestra de música. Sin embargo, en la estructura de la traducción con ‘que’ lleva al lector a una interpretación errónea. La reformulación «que señala mi mano, que sostiene mi campana, mi bemol» añade una

ambigüedad al texto meta, ya que la enumeración guía el proceso inferencial hacia la conclusión de que es la profesora la que sostiene la campana que pertenece a la poeta y no percibe que es la mano de ella misma la que agarra el instrumento. Para evitarlo, el traductor podría haber optado por una reformulación algo más autónoma respecto al original e incluso haber dispuesto la información alternando los versos; por ejemplo: “que me apunta a la mano / con la que aferro la campana, mi bemol” y evitar el abuso de posesivos por influencia del inglés que, en esta ocasión, cargaría el verso con una anáfora innecesaria y disonante.

El referente de la señora entrada en edad, seria, rabiosa e incluso con un aire conservador implícito en la metonimia del vestido gris y el «refunfuñar» con el que interactúa en la escena es trasladado al completo y consideramos una opción muy eficaz la del verbo; este permite retomar la imagen de la persona mayor que se lamenta por todo en su añoranza de un tiempo pasado inigualable al cambio que experimenta la sociedad. Anne Sexton se encuentra ahí, en mitad de ese proceso de cambio, como un obstáculo en una carrera de fondo entre lo antiguo y el paso a lo nuevo recogido en la pequeña del otro lado. En igual medida, el traductor mantiene la redundancia en el verso partido en dos de forma simétrica con el que la autora centra su atención en el hecho de envejecer o el deterioro del cuerpo, un concepto importante a lo largo de toda su obra y con el que ella jugó en su vida real. No es casual el efecto melancólico en este verso; la bostoniana dejó explícito en su obra su deseo de adelantarse al cuerpo y de ponerle fin antes del desgaste natural. Además, la coquetería distintiva que la caracterizaba hacía del envejecer un enemigo, por eso deja implícita en esos versos su contrariedad por la señora que se vanagloria de la edad y defiende la nobleza de la juventud, la sumisión de lo correcto a la pureza pueril. No obstante, en «y esta es la pequeña encorvada niña ardilla» crea una hipérbole incoherente que empaña el texto, añadiendo una dificultad que requiere un esfuerzo cognitivo superior al del TO y que es la consecuencia de no saber recrear en español el orden de la adjetivación inglesa. En español, la acumulación de tal número de versos requiere el uso de comas o conjunciones; de lo contrario, la sucesión de adjetivos para un único núcleo sobrecarga el texto hasta el punto de llegar a repercutir en una caída de la relevancia de este por lo incoherente y pesado de la lectura.

En el texto español desaparece la anáfora ‘who’ + verbo en «la que muerde el pelo sobre su labio, la que muerde el pelo sobre su labio todo el día,», con la consecuente ruptura rítmica a través de la unión semántico-fonética. Además, en ambos versos se da

un sinsentido al recurrir, de nuevo, al calco sintáctico del original. La imagen brilla por la belleza de su simplicidad, espejo de la inocencia de la niña. La joven se nos muestra absorta, distraída, tímida, insegura y sumisa, actitudes recuperables al inferir las implicaturas que hay detrás de la imagen. El inglés describe la forma en la que ella se tira del vello que tiene sobre los labios. Reina Palazón incurre en otro error de falso sentido: la niña no se muerde el pelo con los labios, sino que se tira inconsciente del bigote, con implicaturas también de la pérdida de la feminidad y el descuido que refleja su estado psíquico y emocional.

Por el contrario, consideramos un gran acierto de traducción el equivalente «tan apacible y clara / como una cocina funcional» de «as untroubled and clean / as a workable kitchen» porque mantiene el estilo y la potencia semántica. No consideramos un error de traducción la pérdida de la anáfora posible exclusivamente en inglés entre el comparativo adjetival y el símil con la conjunción ‘as’ que desaparece en español por la formalidad del idioma, ya que consigue compensar la pérdida del recurso poético con la reformulación léxica. La repetición de la orden del tono en el que tiene que sonar la campana se puede intercambiar como en inglés con una mera información adicional de la tonalidad del instrumento, lo que recrea en el lector el efecto de énfasis, exigencia e incluso una llamada de atención para que la poeta se concentre en lo que está haciendo. Entre la primera orden y la segunda ella se encuentra distraída con sus pensamientos en los que compara la vejez y la juventud, una reflexión que es interrumpida por la profesora que le/nos hace volver a la clase y que ayuda a redirigir el intercambio comunicativo hasta la propia conclusión de la autora, quien deja explícita de forma gráfica su intención de cambiar de tema, sin alejarnos demasiado mediante el punto y coma para separar «que me señala, mi bemol; y aunque no estamos mejor por eso / te dicen que te vayas. Y tú te vas».

El final del verso expone la inutilidad de la sesión, como dijimos con el texto fuente, y recrea la imagen de la expulsión del aula casi a modo de punición. En la traducción, al tratarse de una reescritura palabra por palabra, Reina Palazón opta por el verbo ‘estar’ porque lo interpreta como un estado de ánimo, que en español sería más correcto con el verbo ‘sentir’ —“y aunque no nos sentimos mejor por ello”—. Otra posible interpretación es la mejora de su valía por el hecho de sucumbir a las órdenes de la expulsión pero, de igual modo, el verbo ‘estar’ no resulta funcional, como podría, en cambio, serlo el verbo ‘ser’ —“y aunque no somos mejores por ello”—. Por último, el traductor consigue cerrar

el poema con la misma contundencia que en el original al repetir el verbo irse. El texto español recupera la sumisión y conclusión del original, cierra la descodificación de forma paralela al inglés, un cierre digno del sello personal sextoniano.

7.1.5. "LULLABY"

Con la llegada de una noche de verano, Anne Sexton revive lo cotidiano al caer la tarde en el manicomio: los enfermos matan el tiempo delante del televisor mientras a su alrededor ella vive lo absurdo y la enfermera cumple con su última ronda repartiendo la medicación con la que sedarlos e ir a dormir. La poeta aborda los efectos anuladores de la medicación a la que es sometida y comparte su rebeldía contra la imposición de un descanso al que no está dispuesto a someterse.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 29)

Lullaby

*It is a summer evening.
The yellow moths sag
against the locked screens
and the faded curtains
suck over the window sills
and from another building
a goat calls in his dreams.*

*This is the TV parlor
in the best ward at Bedlam.
The night nurse is passing
out the evening pills.
She walks on two erasers,
padding by us one by one.*

*My sleeping pill is white.
It is a splendid pearl;
it floats me out of myself,
my stung skin as alien
as a loose bolt of cloth.
I will ignore the bed.
I am linen on a shelf.
Let the others moan in secret;*

*let each lost butterfly
go home. Old woolen head,
take me like a yellow moth
while the goat calls hush-
a-bye.*

El título del poema, “Lullaby”, sirve como punto de partida para el proceso ostentivo-inferencial. Anne Sexton nos narra, entre símiles y metáforas, frases cortas y marcadas por pausas finales de verso enfatizadas gráficamente, cómo se desarrolla una noche corriente en el centro psiquiátrico. A la lectura consigue reproducir el efecto de una nana en términos rítmicos. Como ya lo ha hecho en anteriores poemas, nos contextualiza una noche de verano. Al ser un escenario que se repite, el lector sitúa el completo de la obra y su hilo argumental en la estación estival, que es además la propicia para dar vida y vitalidad a los elementos que pasa a utilizar para describir la situación de su entorno.

En el segundo verso, contrasta la oscuridad de la noche con el color amarillo que atribuimos al astro solar y que tinte la piel de la polilla. El insecto nocturno intenta traspasar las fronteras cerradas de una mosquitera contra las que choca sin conseguir perforarla y alcanzar su objetivo: encontrar la luz y el calor del interior de un hogar. La imagen de este insecto carente de belleza estética sigue la línea descriptiva de Anne Sexton, quien opta por la decadencia explícita en animales u objetos que la evocan. Contrapone de nuevo la acción fallida de la polilla por entrar en la sala con la cortina desteñida que es absorbida hacia el interior y se arrastra por el alféizar de la ventana. A tenor de esa decadencia de la que hablamos, la poeta deja explícito el peso de la decrepitud en su obra con «faded»; para desteñir una tela es necesario el paso del tiempo inerte y desprotegido frente a la inclemencia del sol. Una cortina desteñida lleva implícito el abandono, la falta de cuidados y la decrepitud de la sala en la que cuelgan, una situación equiparable a la de los pacientes como ella. En lo profundo de la noche, el tercer elemento que crea la atmósfera es «a goat calls in his dreams», una cabra que grita en sueños y que irrumpe con su estruendo la calma, interpretable como una implicatura de las voces que se oyen en la cabeza de los enfermos o sus gritos desesperados que no escapan ni al descanso del cuerpo y que aterrorizan en la oscuridad.

Anne Sexton divide claramente la contextualización exterior con la situación en el interior de la sala a través de la puntuación y, al igual que hacía en el poema anterior, recupera la atención del receptor para dirigirla hacia la sala del televisor con el pronombre

demostrativo con función de sujeto 'this'. Esta sala nos la presenta como la suite del manicomio, el mejor lugar de recreo en toda la institución. Al otorgarle tal importancia a la caja tonta, el lector infiere que el ruido de esta, junto a las pastillas, son la nana que los acuna cada noche para calmarles la sintomatología de sus patologías y los arroja en el sueño profundo de la anulación psicofarmacológica. Con la caída del sol y el nacer de la noche, la enfermera que cubre el turno reparte entre los pacientes la dosis de psicofármacos asignados a cada uno. La enfermera «walks on two erasers / padding by us one by one»; en otras palabras, camina sobre dos gomas de borrar que son la metonimia del calzado blanco del uniforme monocromático de las enfermeras. Con los borradores la poeta explicita la forma en la que el sistema psiquiátrico y la farmacología borra su existencia, su esencia, su integridad. Con la medicación consiguen anular a los enfermos y reducirlos a un sueño profundo, apagarlos como un juguete de cuerda al que le cortan el hilo que activa su mecanismo.

Entonces, Anne Sexton cambia de estrofa para que, después de que la enfermera le pusiera la pastilla entre sus manos cual premio por su locura, veamos desde sus ojos la fascinación que siente ante su dosis con la pureza explícita en el color blanco que le permite crear un símil entre la pastilla y una perla. El medicamento es la joya para su enfermedad, lo sostiene entre sus manos mientras lo contempla como quien encuentra un tesoro. Deja implícita su adicción a los medicamentos que utilizó para intentar quitarse la vida o enfrentar los problemas de su vida personal en varias ocasiones. Esta admiración por el fármaco le hace que, en lugar de temer el efecto que tiene sobre ella —«it floats me out of myself»—, lo alabe al compararlo con la hermosura de la perla. Hace saber al lector, para ampliar su contexto cognitivo sobre dicha forma de terapia, el trance en el que entra y que se asemeja al consumo de cualquier droga alucinógena. Cuando engulle la perla forjada en el laboratorio se siente flotar llegando a abstraerse hasta el punto de sentirse dentro de una piel que no le pertenece. Su tacto rugoso le parece una cobertura que se despega como un rollo de tela sin prensar «my stung skin as alien / as a loose bolt of cloth». Con el encabalgamiento y el símil, la autora deja implícito en los referentes el estado de confusión en el que se encuentra, el apagón de su sistema sensorial que la lleva incluso a no reconocerse en su propia piel, a saberse una marciana, foránea en su propio cuerpo.

A partir de ese momento, recurre a materiales con los que se hacen tejidos —el lino y la lana— para concatenar metáforas en una alegoría textil como refuerzo en su intento

de rascarle horas de sueño a la rutina. Anne Sexton se presenta como un símbolo de la resistencia tanto a los efectos de la pastilla como la finalidad de la visita de la enfermera en «I will ignore the bed.»; la poeta se amarra a la vigilia como un marinero al mástil para evitar caer en el éxtasis de la nana que es para los pacientes un canto de sirena. Ella misma se convierte en el lino de las ropas de cama que hay todavía en el estante, con el que explicita que todavía no ha llegado su momento de ocupar la cama ni tampoco las sábanas que la cubren. Juega con la doble acepción de ‘linen’, que por el doble significado incluye el tejido del que recuperamos implicaturas de la elegancia, fineza y suavidad de estas. Y mientras ella combate por mantenerse despierta, da una tregua a los demás que se lamentan en silencio, sus compañeros son ahora “mariposas” que con las pastillas han conseguido encontrar el camino hacia la habitación donde dormir. A diferencia de la hermosura de la mariposa que vuela durante el día, ella es una polilla de vida nocturna desprovista de alguna gracia estética y que choca desde dentro para salir y vivir bajo la luna, a lo que le responde el grito ensordecedor de la cabra cuyo sueño ha sido interrumpido por la escena de todo el poema y que, como el vecino puntilloso y molesto de al lado, exige que se calle y que le permita dormir en los dos últimos versos unidos por encabalgamiento «while the goat calls hush- / a-bye».

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 29)**

Lullaby

It is a summer evening.
The yellow moths sag
against the locked screens
and the faded curtains
suck over the window sills
and from another building
a goat calls in his dreams.

This is the TV parlor
in the best ward at Bedlam.
The night nurse is passing
out the evening pills.
She walks on two erasers,
padding by us one by one.

My sleeping pill is white.
It is a splendid pearl;

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG.96-97)**

Nana

Es una tarde de verano.
Las amarillas mariposas de la luz caen
contra mosquiteros cerrados
y las cortinas desteñidas
se arrastran sobre el alféizar de la ventana
y desde otro edificio
una cabra visita sus sueños.

Esta es la sala de la tele
en el mejor pabellón del manicomio.
La enfermera de la noche reparte
las píldoras de la tarde.
Camina sobre dos gomas,
enguatadas por nosotras una tras otra.

Mi pastilla para dormir es blanca.
Es una perla espléndida;

it floats me out of myself,
my stung skin as alien
as a loose bolt of cloth.
I will ignore the bed.
I am linen on a shelf.
Let the others moan in secret;
let each lost butterfly
go home. Old woolen head,
take me like a yellow moth
while the goat calls hush-
a-bye.

me transporta fuera de mí,
mi piel ardiente como ajena,
como un rollo suelto de tela.
Ignoraré la cama.
Soy lino en un estante.
Deja que los otros se quejen en secreto;
deja a cada mariposa perdida
marcharse a casa. Vieja cabeza de lana,
llévame como a una polilla amarilla
mientras la cabra pide silencio
inmediato.

El comienzo del poema cumple con su función contextualizadora también en el texto traducido, transporta al presente la historia del poema, como lo hace Anne Sexton en el original con el uso del presente de indicativo. Como una puerta del tiempo, el lector entra en la escena para testimoniarla gracias a la elección del tiempo verbal. Esto no exige la presencia de errores en la primera estrofa del poema, la descripción del mundo que rodea la sala del televisor en la que la poeta libra la batalla contra el sueño inducido por la nana del rumor y los medicamentos. En el par de versos encabalgados «Las amarillas mariposas de la luz caen / contra mosquiteros cerrados» aglomera casos de calco, falso sentido y sin sentido: el primero lo encontramos en la anteposición forzada en español del adjetivo ‘amarillas’, importada directamente de la estructura sintáctica inglesa. El TO no presenta rasgos literarios marcados, es un inglés casi coloquial, mientras que con su decisión el traductor ha conseguido el efecto contrario, es decir, ha embellecido el texto cargándolo con este efecto estético. En segundo lugar, ‘moth’ es el término coloquial con el que se denominan las polillas nocturnas. Teniendo en cuenta que dichos insectos buscan la luz en la oscuridad que las reclama hasta encontrar la muerte al cochar contra ella, como si de polos opuestos se tratase, encontramos respuesta a la traducción de estos por ‘mariposas de luz’. Sin embargo, no solo se trata de un error terminológico y la adición injustificada de una metáfora, sino que añade explicaturas relacionadas con la luz y las horas diurnas, la belleza de la mariposa al vuelo que es justo el sentido contrario de la intención de la autora. Recordemos que en unos versos más abajo contrasta la belleza de sus compañeros obedientes reencarnados en mariposas con la fealdad de la polilla. Esta omisión rompe el enlace entre imágenes poéticas del principio y final del texto, pierde la coherencia textual porque las mariposas no se activan tras la caída del sol y, además, falta a la coherencia léxico-semántica al traducir literalmente «sag / against the locked screens». Algo no puede caer contra, sino “caer sobre”, pues al

ser atraídos por la gravedad, los objetos se asientan sobre la superficie. Un objeto “choca contra”, que es la idea del original y que, en español, se pierde. Con ella, también se rompe la imagen inferida del chocar testarudo del insecto por traspasar las mosquiteras y de la que el lector recibe la atmósfera externa de la institución psiquiátrica. Por el contrario, consideramos un gran acierto de traducción la reformulación, pese a que desaparece el sentido de succión hacia el interior de la sala, de las cortinas desteñidas que quieren escapar al viento y que contrastan con la polilla que quiere entrar en la misma sala, en el verso «se arrastran sobre el alféizar de la ventana» como alternativa a «suck over the windows».

Otro error de falso sentido es el dormir plácido de la cabra implícita en el lenguaje figurado «una cabra visita sus sueños», quizá por una mala interpretación del verso inglés. ‘Call’ tiene entre sus acepciones: «of an animal: to utter a characteristic note or cry¹⁰⁶». Es decir, la voz inglesa no solo puede referirse al hecho de nombrar, hablar, llamar y que, dado el verso original, se puede inferir que la cabra habla o grita en sueños, sino que la poeta juega también con el reclamo con el que acercamos algunos animales a nuestra posición y que la cabra utiliza para atraer su sueño, una imagen que encaja con la idea de la nana sobre la que gira todo el poema. Estas conclusiones, accesibles gracias al título y a la desambiguación de referentes, desaparecen dejando una única interpretación posible, aquella en la que el animal descansa profundamente. ‘Call’ con el significado de una visita breve requiere la colocación con la preposición ‘on’ o ‘to’ pero, por la coherencia con la escena, el traductor ha sido inducido a esa conclusión en su propio proceso inferencial desencadenando el error de traducción.

En el texto meta «Esta es la sala de la tele», Reina Palazón consigue, al igual que el texto fuente, hacer del demostrativo de lugar una herramienta con la que recuperar y redirigir la atención del lector y evitar que decaiga la relevancia del texto entre las metáforas y la descripción, al igual que se infiere el paso de la contextualización a la narración de cuanto se desarrolla en la habitación común. Si bien pensamos que la reescritura «sala de la tele» se queda corta en estilo, consideramos acertada la elección semántica de «en el mejor pabellón del manicomio», ya que los complejos hospitalarios se dividen en pabellones y no en salas. Como hiciera en el poema anterior, elimina la

¹⁰⁶ Definición en el *Merriam Webster Dictionary*, online. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/call> [Fecha de consulta: 04/09/2019].

mayúscula del original «Bedlam» en ese mismo verso y recorta las implicaturas del manicomio como topónimo con nombre propio.

El traductor mantiene la polisemia y las explicaturas en el juego de ideas sextoniano entre el turno de la enfermera y la ronda de pastillas «La enfermera de la noche reparte / las píldoras de la tarde». Del efecto de prolongación temporal el lector recupera por inferencia lo implícito en el arco amplio de tiempo que se toma en repartir las dosis entre los enfermeros y la llegada del momento de dormir. La metáfora en el arpegio semántico de las gomas encaja incluso mejor que en el original, pues la goma es el material del borrador y el material con el que se confecciona la suela de un zapato. Esta metáfora por la ambigüedad y doble sentido del material plástico resulta menos forzada en español y supone en el lector meta un esfuerzo cognitivo menor que en el original, quien comenzará a crear hipótesis sin desconcentrarse ante la extrañeza de la relación de ideas respecto al uso común de la lengua.

A este acierto le sigue un error de falso sentido con el que cierra la primera estrofa. El traductor confunde el formante adjetival “-ed” con “-ing” que en inglés configuran dos realidades distintas: el primero es una descripción temporal, recuperable en español con la construcción “estar + adjetivo”, el segundo es una condición fija del objeto al que denomina, que podríamos trasladar con la estructura “ser + adjetivo”. Reina Palazón parece confundir el gerundio del verbo ‘pad’ con el adjetivo y esto le lleva a una comprensión errónea del sentido: «padding by us one by one» explicita el detenimiento y la atención personalizada. La enfermera da un tratamiento distinto y personalizado a cada paciente; además, el rato que dedica a una de sus funciones durante su turno queda marcado en el juego de palabras “night nurse” y “evening pills”, como acabamos de señalar. En la traducción, el público meta recupera explicaturas sobre la ergoterapia con la que confeccionaban zapatos del poema “You, Doctor Martin”. Estas implicaturas añadidas y erróneas alteran el sentido del original y rompen el hilo discursivo del desarrollo de la escena cotidiana, centra las inferencias sobre las zapatillas por encima del reparto de pastillas para dormir y que es el puente con la segunda estrofa en donde la poeta contempla y reflexiona sobre su efecto.

La sensación de flotación en el aire que le permite contemplarse desde arriba, como un fantasma que abandona el cuerpo, se reduce en la traducción. Mientras que el original es más explícito con el efecto de vagar, que remite al baile circular y nauseabundo en

“Music Swims Back to Me”, la traducción «la transporta» fuera de sí. Es una explicitación, menos figurada y cinematográfica, si cabe, del original. La reformulación en «mi piel ardiente como ajena, como un rollo suelto de tela.», por un lado, falla al sentido del original, ya que «stung» es agujoneado. Agujoneada está la piel del brazo en el que inyectan la medicación intravenosa; compara el relieve de la dermis con una tela que, cual cartón mojado seco al sol, queda arrugado y despegado del conglomerado compacto de una caja. La piel ardiente lleva explícitas otras connotaciones, una fogosidad y pasión febril que no guarda relación alguna con el mensaje del texto fuente. Además, confunde la conjunción “as”, con la que se gradúa la comparación y que sirve de nexos para el símil, con dos símiles: la piel ardiente como si fuera de otra persona y la piel despegada como un rollo de tela. En español, lo correcto sería la traducción del primer verso con un “tan + como”, consiguiendo así mantener la relación semántica y metafórica entre ambos versos, aunque se pierda la anáfora con el ‘as’ posible solo en el TO.

Es precisamente la asimetría léxica entre ambos códigos lingüísticos donde se fundamenta el problema de traducción emergente en el trasvase del doble sentido de «linen». Decíamos que en inglés esta voz unía tanto el tejido como la ropa de cama en una sinécdoque que ha pasado a formar parte del lenguaje común. Sin embargo, en español no se da dicha analogía, por lo que la reescritura requiere la adición de contenido para recrear lo que en el texto fuente se explicita en una sola palabra, o reducir las hipótesis interpretativas a una única, como ha hecho Reina Palazón. Consideramos una posible solución la traducción del verso por «Soy lino plegado en un estante.», asumiendo que el esfuerzo interpretativo por parte del público meta será mayor que en el original, al contrario de lo que pasa con la goma de las zapatillas de la enfermera. Es posible que el proceso inferencial no lleve a la conclusión que pretendemos hacer recuperar, pero sostenemos que el adjetivo ‘plegado’ lleva implícita la idea de un tejido que, de entre las posibilidades interpretativas posible, la más destacable sean las sábanas.

En «llévame como a una polilla amarilla» no repite el error del comienzo del poema y dobla la voz poética de Anne Sexton para presentarse con los rasgos del insecto. En cualquier caso, este acierto no compensa ni recupera la pérdida de la relación entre la imagen de apertura y cierre, esa visión de sí misma como la polilla que choca contra la mosquitera en un intento por alcanzar la luz que supondrá su fin y que interrumpe el sueño de la cabra que grita, desde lo lejos, silencio. Reina Palazón cierra la traducción con otro acierto, ya que el verbo onomatopéyico ‘hush’ tiene un impacto fuerte por la sonoridad

de la acción de mandar callar emitiendo un silbido sordo. La furia y la exigencia fonostética del verso sextoniano la recupera con la inmediatez reforzada ocupando un verso único tras la pausa versal y con el punto final. La traducción demanda silencio y lo consigue, dando por concluidos la conversación autor-lector y el proceso ostensivo-inferencial.

7.1.6. “FOR JOHN, WHO BEGS ME NOT TO ENQUIRE FURTHER”

Ante las críticas acerca de la exposición de la intimidad en su obra que recibió por parte de uno de sus mentores, el poeta John Holmes, Anne Sexton decidió responderle con este poema. En él, la poeta comparte los límites de su creatividad y la conversión en belleza de sus desgracias, los fragmentos de una vida llena de dolor que le sirve como fuente de inspiración para una obra única, original e imposible de concebir recurriendo solo a la imaginación. Es un ajuste de cuentas en dos direcciones: la justificación de la temática y estilo de su obra, con la que espera ayudar a alguien a encontrar algo de esperanza; a la vez, es un reproche a su querido compañero por ser cobarde a la hora de afrontar los problemas y reconocerse en el mensaje que ella trasmite, como le hizo saber por correspondencia:

Querido John:

He pasado la mañana escribiéndote un poema [«Para John que me ruega que no siga preguntando»]. Y ahora ya está. Podría haberte escrito todos los párrafos que se me han ocurrido para defenderme de tus palabras y que llevan dos días recorriéndome la mente. En vez de eso, un poema; la concentración de todo lo que tengo que decirte. Dejo que una palabra hable en nombre de muchas otras.

Claro que también hay otros poemas que no escribí. No dije que, aunque parezcamos dos extraños, yo te saludo desde mi orilla lejana, que te envió señales con banderas, que podrás ver mis señales a pesar de que el idioma sea extranjero. No dije, tampoco, que tú me has enseñado todo lo que sé de poesía, y que me has enseñado con mucha paciencia y con una sonrisa amable. Y no dije que la poesía me ha salvado la vida; que me ha dado una vida y que si no me hubiera topado con tu clase, si no te hubiera encontrado a ti y tu clase, estaría, sin duda, perdida. No he dicho que he pasado dos años deseando gustarte a pesar de que mi instinto me decía que no era así. No dije que lloré aquel día de verano, tras irnos de tu casa, porque eras un hombre tan bueno

y tu casa un lugar tan amable. No dije que soy, seguramente, seguidora tuya, una seguidora menor, pero una seguidora leal. No dije lo a gusto que me siento en tu casa cuando tienes la delicadeza de incluirme entre los invitados a una fiesta. O que Doris es estupenda – y Doris es realmente estupenda, tan simpática y divertida.

Y asimismo tampoco dije que tus críticas hacia mi persona fueron algo difícil de asumir, que estaban llenas de intuición, pero eran amargas, ni dije, tampoco, que me gustaría gritar: «¡Pero es que no sé ser otra persona salvo yo misma!», y que me siento avergonzada... y luego me di cuenta de que me había olvidado del cariño y del valor que me llevaron a escribir la carta. No sé ser lo que tú preferirías que fuera. Pero lo intentaré. Me desharé, claro, de este caparazón; claro que cambiaré, aprenderé a mirar alrededor en vez de mirar dentro. Pero, por si tardo un tiempo en poder hacerlo, espero que tú me devuelvas el saludo desde tu orilla lejana, y que entiendas la señal aunque no entiendas las palabras; espero que veas mis gestos e ignores la falta de sonido.

Y, ya que eres capaz de ver una luz joven en mi interior, escondida pero posible y, ya que yo soy capaz, también de ver tu luz, especial y sensible, siempre constante... Parpadearé en tu dirección. Y eso es un puente, de mi ventana a tu ventana (¡nada de puertas!)... (Sexton en Gray, 2015: 102-103)

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 34-35)

For John, Who Begs Me Not to Enquire Further

*Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;
something worth learning
in that narrow diary of my mind,
in the commonplaces of the asylum
where the cracked mirror
or my own selfish death
outstared me.
And if I tried
to give you something else,
something outside of myself,
you would not know
that the worst of anyone
can be, finally,
an accident of hope.
I tapped my own head;
it was a glass, an inverted bowl.*

*It is a small thing
to rage in your own bowl.
At first it was private.
Then it was more than myself;
it was you, or your house
or your kitchen.
And if you turn away
because there is no lesson here
I will hold my awkward bowl,
with all its cracked stars shining
like a complicated lie,
and fasten a new skin around it
as if I were dressing an orange
or a strange sun.
Not that it was beautiful,
but that I found some order there.
There ought to be something special
for someone
in this kind of hope.
This is something I would never find
in a lovelier place, my dear,
although your fear is anyone's fear,
like an invisible veil between us all...
and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.*

El título del poema, en este caso, resulta ser el *input* de la intención comunicativa de la autora con la fuerza de alguien que nos tira del brazo para llamar nuestra atención. Anne Sexton se dirige a su amigo y maestro John Holmes, quien se había manifestado contrario a las riendas que había tomado la poeta con su poesía de estilo crudo, temática controvertida y por la exposición abierta de la intimidad personal de su condición de salud mental¹⁰⁷. Es decir, la autora explicita en «For John» que todo el poema es una respuesta poética ante la petición de su conocido y que será una justificación de su decisión, por lo que el lector vuelve a pasar a ser un mero espectador y lleva a cabo un metaproceso ostensivo-inferencial con el que interpretar la conversación entre ambos poetas.

La autora inicia su poesía con una hipérbole para la negativa con la que lanza pistas sobre las razones de su estilo, que no es porque sienta que alberga en esa cruenta realidad la belleza, sino que es más bien algo necesario. Dicha hipérbole prolongada en los tres primeros versos «Not that it was beautiful, / but that, in the end, there was / a certain sense

¹⁰⁷«The poems in the first collections show the poet pleading her cause. In 'For John Who Begs Me Not to Enquire Further', one of the most important poems in Sexton's overall production, dedicated to John Holmes, who urged her to avoid self-involvement, reasons are given to justify writing about her experience with mental illness» (Marras, 1984: 28).

of order there;» tiene un efecto contradictorio por su índole paradójica: escribir sobre su enfermedad mental le permite ordenar las ideas y encontrar el consuelo de la comprensión de la situación mientras que, por el contrario, expone esta idea desordenando la frase, arremolinando la sintaxis para alzar el registro por encima de su estilo habitual y dirigirse a su interlocutor, un poeta de reconocido prestigio, con la intención de mostrarse a la altura de la situación y ganar autoridad o fiabilidad. La concentración de la hipérbole, la paradoja y el encabalgamiento se suman a la repetición sonora por la redundancia léxica —‘that’ y ‘there’ se repiten en dos ocasiones, son demostrativos imprecisos— en la que se apoya para mantener la inexactitud con la que explicita que ni ella misma es consciente del alcance terapéutico de su escritura.

Con esta escritura pretende enseñar algo al lector. Anne Sexton se vuelve directa y confiesa en qué aguas se bañan las musas de su inspiración y que une por anáfora en «in that narrow diary of my mind, / in the commonplaces of the asylum». El binomio de versos también oculta implicaturas recuperables solo si el lector es poseedor de un contexto cognitivo amplio sobre la vida de la poeta. La presencia del adjetivo ‘narrow’ para describir la metonimia de la memoria del diario de la mente recoge uno de los síntomas que motivó al Dr. Orne a proponerle la escritura a la paciente: la bostoniana sufría problemas de memoria, se lamentaba de las lagunas gélidas en sus recuerdos; por lo tanto, el fino diario de su mente no solo explicita su falta de experiencias vividas, sino que también confiesa sus problemas para almacenar su historia. De igual importancia es la elección del vocablo ‘asylum’ para referirse a la institución psiquiátrica, por las connotaciones negativas y despectivas que tiene en la lengua inglesa y que ya hemos comentado en ocasiones anteriores. Dentro del sanatorio ella pierde un pulso de miradas con «the cracked mirror» y su «own selfish death», pues el peso del reflejo de la mirada de sus adversarios le escuece en los ojos. Es preciso detenerse en este par de versos por la proyección visual de su contenido en el lector. Ella se observa ante los cristales fragmentados que le devuelven su propia imagen hecha jirones, una distorsión de la realidad, división de su silueta inconexa como su propia existencia, afilada y siempre al borde del corte transversal del intento suicida. La muerte pasa a pertenecerle, es una posesión personificada, como una hija egoísta que no sacia su sed, no quiere compartir el fin de la vida con ella misma. Equilibrados en estos dos versos, el trastorno bipolar que le alteraba la visión de la realidad y sus instintos suicidas aparecen metaforizados y libran la batalla ocular con la que cierra la primera estrofa del poema.

Una vez termina de exponer los límites de su imaginación que cercan la imposibilidad de fantasear con otras vidas que no sean la suya a la hora de componer, la autora divide el resto del texto en dos tercios relacionados por anáfora «And if I tried» / «And if you turn away». Da cabida a dos posibles consecuencias en la arbitraria decisión de abandonar el movimiento confesional para escribir otro tipo de poesía. Por un lado, evidencia la funcionalidad de su obra y la utilidad de esta sobre sí misma; por el otro, plantea soluciones ante la hipótesis de la pérdida del apoyo de su maestro y amigo en el rechazo del reconocimiento de la valía de su poemario.

En «to give you something else, / something outside of myself» recurre a la repetición para marcar el ritmo del poema y explicitar la generalización del ‘something’, que no es otra cosa que algo fuera de sí misma. Une la idea de su propio cuerpo de forma implícita en el adverbio de lugar ‘outside’ con un espacio que habitar, un lugar que ocupa su universo poético autobiográfico y que contrasta con el mundo exterior. Ante la forzada escritura de temas no biográficos advierte del peligro: el mundo recibirá un mensaje contradictoriamente esperanzador, poco común en su obra. De “lo peor de cada uno”, es decir, de los momentos más atroces de nuestra vida, siempre podemos sacar algo bueno. Para llegar a esta conclusión hay que esperar, al igual que «but that, in the end, there was» donde vuelve a cercar con comas un sinónimo de finalidad en «can be, finally,» y con el que refuerza la idea de la necesidad de la paciencia frente al paso del tiempo. La paradoja «an accident of hope» hace de la desgracia un golpe de suerte, porque esta es una lección de vida, una fuente de inspiración para crecer y madurar. Es este es el mensaje principal de su obra, confeso en esta estrofa en la que nos acerca a la función social que ella misma otorga a su obra.

En los versos sucesivos, cristaliza su cabeza trasmutada en un cuenco invertido en el que gritar. Se trata de otra imagen que evoca mediante el contenido implícito los ataques de ira que sufría. Destaca el uso del adjetivo ‘inverted’, un adjetivo explícito cargado de implicaturas sobre la visión de su condición y forma de vivir, en sentido contrario a lo pautado por la sociedad. Ella es una persona invertida, diversa. Entonces, como un astronauta protegido por su casco, se manifiesta contraria a descargar su rabia envasada al vacío «It is a small thing / to rage in your own bowl.». Anne Sexton desdeña la contención de la exasperación e invita a gritarla a los cuatro vientos, porque lo que en un principio nació como algo privado e íntimo resultó ser algo fuera de su control al tratarse de una fuerza compartida por todos, concepto que explicita en «Then it was more

than myself; it was you, or your house / or your kitchen». Destacamos aquí la elección léxica de la autora: a la hora de marcar la idea de que todos los humanos experimentamos las mismas emociones y vivencias, que no existen parcelas limitadas entre la vida de una persona y otra y que esto hace de la empatía la pieza clave para morar la tierra, se decanta y añade explicaturas claras en «house» y «kitchen». Aunque no se considerara una mujer feminista ni moderna, Anne Sexton reclama en su obra y, más específicamente, en el recurso de ambas palabras, el espacio relacionado socialmente con las mujeres. La casa y la cocina son las estancias en las que una mujer de mediados de siglo pasaba la mayor parte del tiempo, entre el cuidado de los hijos y la elaboración de las comidas. Por este motivo, ella encuentra en estos términos la cotidianidad, la homogeneidad y la historia compacta de cualquier persona y elimina de la escena la privacidad, pues esta es algo inexistente, porque no hay nada original en la vivencia de cada uno.

En el caso de que John Holmes siga considerando que su poesía no aporta nada, la poeta le anticipa su respuesta. El cuenco ‘awkward’ suma dos significados en su polisemia: el cuenco, metonimia de su mente y, por extensión, su obra, es una verdad incómoda al tratarse de temas escabrosos y también delicados, frágiles como el cristal que se usa como materia prima para la elaboración del utensilio de cocina. Con sus brazos barrerá para acoger los fragmentos que decora con un símil cuya pista comunicativa de la presencia del recurso poético es ese ‘like’ que enlaza ambos versos «with all its cracked stars shining / like a complicated lie,». Anne Sexton adopta la precisión descriptiva en este verso con el que compara los minúsculos trozos irregulares de cristal que recuerdan a las estrellas brillando en la noche y que son un arma afilada, peligrosa y dañina como la mentira, que siempre sale a la luz. La ruptura emocional por la desvalorización de su obra, recuperable en las implicaturas de esas migajas de cristal, no le impedirá seguir adelante, ya que ella las unirá con el celo de una piel nueva, comparada mediante símil con la cáscara de una naranja. Los cristales pasan a ser gajos de una nueva experiencia que compartir; puede que desde fuera la piel de la naranja esté intacta, pero por dentro ella está compuesta de los fragmentos que hacen ver que está rota en pedazos; no es macizo su interior. Una nueva corriente de energía en combustión que le hará brillar como un sol, dando luz a su paso y enlazando esta imagen del astro solar con el color y la forma de la naranja, además de las estrellas resultantes del estallido del cuenco.

Es destacable la puntuación del poema, ya que divide el contenido por puntos y seguidos, respetando la ortografía del texto en prosa. Cada idea nueva es introducida por

un punto y final a la anterior. Con ello, la autora consigue marcar pausas que invitan al lector a la reflexión y a formar hipótesis sobre la veracidad de su pretensión comunicativa. E insiste, repitiendo el primer verso y parte del segundo al final del poema para abrir la última estrofa. Al repetir que la motivación de la temática de su obra no es la belleza, sino la ayuda para avanzar en la terapia que la poesía confesional tiene consigo, da pistas al lector de que es un concepto clave de su intención, evita llegar a conclusiones equivocadas o hipotetizar de forma errónea durante el proceso inferencial. Al golpear su máquina de escribir, ella aclara las ideas y consuela el agobio de su mente; es el río principal en el que desembocan los afluentes de los recursos literarios y estilísticos del poema.

Y, a pesar de esa determinación, todavía deja algo de espacio a la duda, explícito en el verbo modal 'ought' «There ought to be something special / for someone / in this kind of hope», del que también se puede inferir que se autoconviene de que, efectivamente, es en este tipo de esperanza, la fe en que se puede aprender de la desgracia ajena y el valor de las tablas, la que se consigue al atravesar una mala racha. Ella comparte sus vivencias por si pueden ser de utilidad para alguien. Después, lanza una última pista comunicativa hacia John Holmes, a quien apela y reclama su atención mostrando el vínculo afectivo que los une y que le ha llevado a sufrir su rechazo en «my dear». Se lanza a adivinar el motivo de la negación del poeta a aceptar la valía de su obra: hace falta valor para enfrentar el reconocerse en la desdicha ajena; el rechazo es una forma de bloquear y canalizar la incómoda verdad de que todos tenemos miedo; ocultamos al mundo nuestros límites, nuestras inquietudes, cuando en realidad todos pasamos por las mismas etapas. El temor por verse reflejado en la crueldad de la realidad del otro provoca ese miedo y ella empatiza con él, comprende la cobardía del rehuir esa batalla; así deja explícito en el símil «although your fear is anyone's fear, / like an invisible veil between us all...» Y, sin embargo, vuelve a lanzar un mensaje claro mediante la enumeración en espejo, unida con comas que marcan un ritmo de lectura fijo y que permite contrastar las imágenes que carga de explicaturas inconfundibles: en la privacidad del hogar, él no podrá evitar leerla y esto le queda claro, pues de lo contrario no sabría cómo es su obra para criticarla y, justo en esa intimidad, se encontrarán, cara a cara «my face, your face», y compartirán momentos juntos.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 34-35)**

For John, Who Begg Me Not to Enquire Further

Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;
something worth learning
in that narrow diary of my mind,
in the commonplaces of the asylum
where the cracked mirror
or my own selfish death
outstared me.
And if I tried
to give you something else,
something outside of myself,
you would not know
that the worst of anyone
can be, finally,
an accident of hope.
I tapped my own head;
it was a glass, an inverted bowl.
It is a small thing
to rage in your own bowl.
At first it was private.
Then it was more than myself;
it was you, or your house
or your kitchen.
And if you turn away
because there is no lesson here
I will hold my awkward bowl,
with all its cracked stars shining
like a complicated lie,
and fasten a new skin around it
as if I were dressing an orange
or a strange sun.
Not that it was beautiful,
but that I found some order there.
There ought to be something special
for someone
in this kind of hope.
This is something I would never find
in a lovelier place, my dear,
although your fear is anyone's fear,
like an invisible veil between us all...
and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 104-105)**

Para John que me ruega que no siga preguntando

No porque fuera bello,
sino porque, al final, hubo allí
un cierto sentido del orden;
algo válido de ser aprendido
en el diario limitado de mi mente,
en lo cotidiano del manicomio
donde el espejo roto
o mi muerte egoísta
me hicieron mirar hacia otro lado.
Y si yo quisiera
darte otra cosa,
algo fuera de mi misma,
no llegarías a conocer
que lo peor de cada uno
puede ser, finalmente,
una esperanza accidental.
Me toqué mi propia cabeza;
era cristal, un cuenco invertido.
Es poca cosa
airarse en su propio cuenco.
Primero fue algo privado.
Después fue más que yo misma;
fuiste tú, o tu casa
o tu cocina.
Y cuando tú te alejes
porque aquí nada hay que aprender,
voy a conservar mi torpe cuenco,
con todas sus estrellas rotas brillando
como una mentira compleja,
y a colocarle una nueva piel alrededor
como si adornara a una naranja
o a un sol extraño.
No porque fuera bello,
sino porque dentro encontré un orden.
Tuvo que haber algo especial
para cualquiera
en este tipo de esperanza.
Esto es algo que nunca encontraría
en un lugar más bello, querido,
aunque tu miedo es el miedo de cada uno,
como un velo invisible entre todos nosotros...
y a veces en lo privado,
mi cocina, tu cocina,
mi cara, tu cara.

Como decíamos unas líneas antes, este poema es una respuesta a las críticas recibidas por su mentor que Anne Sexton aclara desde el principio con el título, una explicatura clara también en la traducción. El lector es testigo de un proceso inferencial ya comenzado y la poeta le ayuda a recuperar el *input* comunicativo gracias al encabezado del texto. De este modo, Reina Palazón consigue mantener el efecto de suspensión y el arranque del primer verso con el que la autora responde a una pregunta omitida. El traductor decide recolocar los elementos sintácticos en el segundo y tercer verso para conseguir una reescritura natural en lengua española, todo un acierto de traducción si consideramos que mantiene las explicaturas de que el verso es fruto de una profunda reflexión en «al final», la incertidumbre de no saber describir lo que la hace sentir mejor en «un cierto sentido» y el encabalgamiento entre ambos versos que desaparece, pero que compensa con una sinalefa interversal.

No corren la misma suerte «en el diario limitado de mi mente, / en lo cotidiano del manicomio», las dos sendas por las que su inspiración transeúnte se encuentra en el cruce de la máquina de escribir y que vienen descritas de forma imprecisa en el texto español. La metonimia del diario, con la que la poeta deja inferir que sus recuerdos son la génesis de su poesía, es “estrecha” en inglés; su diario no tiene el grosor de páginas repletas de anécdotas y vivencias que compartir. El traductor decide explicitar los límites de su mente; las implicaturas que el lector inglés puede recuperar recurriendo a la biografía y el historial clínico para formarse un contexto cognitivo amplio, en español pasan a ser explicaturas en el texto traducido. Sin abandonar el plano semántico, «commonplace» es algo común, que se encuentra en cualquier lugar. En el texto meta, el traductor, en lugar de hacer florecer los versos sextonianos del manicomio como un lugar sin características especiales, lo hace desde la cotidianidad dentro de este. Las connotaciones asimétricas son evidentes, no es lo mismo inspirarse en la cotidianidad que en algo común. En palabras de Skorczewski (2012: 133): «She emphasizes the pejorative “narrow” by calling the language of the asylum a language of “commonplaces” or cliché». Evidentemente, estas explicaturas mutan en la traducción y se pierden dentro del proceso inferencial en la cultura meta, donde el verso dirige las hipótesis a unas conclusiones claras: la cotidianidad da estabilidad y aburre, la vida dentro del manicomio equiparaba los días.

En el texto de origen, repite en tres ocasiones el doblote de posesivos en «or my own selfish death», «I tapped my own head» y «to rage in your own bowl.» con el que

pauta el ritmo, pero que también sirve de pista comunicativa para enfatizar esa voz en primera persona, el narcisismo de su voz poética y que en la traducción desaparece cuando traslada el primer ejemplo por «o mi muerte egoísta», «Me toqué mi propia cabeza» y «airarse en su propio cuento», respectivamente. Tanto esa muerte egoísta que solo piensa en ella y no empatiza con su deseo de acabar con su vida, como el espejo fragmentado, en el texto meta la «hacen mirar hacia otro lado». Esta decisión traductora no consigue recuperar la información ni la imagen poética del original: la personificación de sus dos patologías para echarle un pulso de miradas no se infiere en la versión española. El lector puede llegar a la conclusión de que lo que tiene delante es tan atroz que la obliga a girar la cabeza, incluso puede llegar a interpretar el verso como la vergüenza ante su condición mental y que le impide mirar al frente con dignidad. Consideramos que en esta ocasión una explicitación de la metáfora lucha podría resolver el problema, aunque redujera las hipótesis durante la recepción del mensaje: “donde el espejo roto / o mi propia muerte egoísta / me ganaron un pulso de miradas”.

La presentación del caso hipotético en que ella rebuscara en un imaginario que no fuera el rebobinar de su historia se mantiene en español, así como la presentación de su cuerpo como un espacio ocupado y que marca un límite interno y externo, la mantiene en «Y si yo quisiera, / darte otra cosa, / algo fuera de mi misma». Con tal propósito, utiliza el condicional para expresar esa posibilidad arbitraria. La traducción añade una especie de anáfora al recordar la sonoridad del segundo verso, ahí donde en inglés no utiliza términos que se asemejan en «puede ser, finalmente». Sin embargo, no traslada las connotaciones del adverbio inglés con el que se expresa no solo la necesidad del tiempo, sino explicaturas del resultado de la reflexión. En español, Reina Palazón traslada la espera, la impaciencia y la celebración de algo que ha llegado después de mucho tiempo. El TO también sirve para explicitar una conclusión, que es la intención primordial del texto. La «esperanza accidental» no equivale al original «accident of hope». El error recae en que en el verso inglés “accidente” es el sustantivo de la frase cuyo complemento introducido por la preposición “of” adjetiva y determina su cualidad. En español, el verso ensalza la función poética y eleva el registro respecto al original, pero altera el significado; en la traducción, el sujeto es la esperanza que llega por error, por accidente. El cambio de connotaciones da pie a un falso sentido que cambia la gran belleza de la contraposición paradójica de un accidente, que lleva implícita la mala suerte, con la propia esperanza.

Tampoco acierta al traducir el verbo ‘tap’ con el que Anne Sexton evoca el sonido del quejido del cristal al ser golpeado con los dedos. Literalmente, ‘tap’ significa «to strike lightly especially with a slight sound¹⁰⁸». ‘Tocar’ no es tan específico, es más genérico, no supone golpear suavemente con la punta de los dedos, tocar se hace con las manos, enfatiza el sentido del tacto y el acercar las manos a un objeto, pero de otras formas. Este efecto semánticamente onomatopéyico proyectado en la mente del lector desaparece en la traducción y reduce la imagen poética, aunque consigue compensar parte de esta pérdida trasladando las explicaturas del adjetivo que acompaña el cuenco, «invertido», junto con el tono de desprecio con el que descalifica la acción que está narrando en «Es poca cosa / airarse en su propio cuenco». Este último verso también contiene imprecisiones, ya que ‘airarse’ eleva demasiado el registro para el estilo común de la poeta, pese a reformular el mismo significado del original. Sin embargo, el error más importante es el uso de la tercera persona, pues crea ambigüedad en la traducción teniendo en cuenta las decisiones de traducción precedentes como contexto cognitivo. Reina Palazón decide traducir con el pronombre de cortesía el pronombre personal “you” inglés en poemas anteriores, por ejemplo, en “You, Dr. Martin”. En esta ocasión, el lector deberá detener el proceso inferencial del texto en conjunto para desambiguar si Anne Sexton se está refiriendo a John Holmes o si, de lo contrario, está siendo genérica para demostrar una verdad universal. Debido al hecho de que ella recurre a la segunda persona del singular para ser genérica y que en español existe una estructura paralela, no encontramos motivos contrarios para no recurrir a la traducción literal y no crear así una opacidad inexistente en el texto origen y mantenernos más ligados al original.

En el texto meta perduran la relación catáforica entre ese sujeto indeterminado y la poesía confesional que está defendiendo en «Primero fue algo privado. Después fue más que yo misma». Lo mismo ocurre con la búsqueda de la empatía entre emisor, receptor y lector-testigo que riega la sensibilidad cruenta de sus versos en «fuiste tú, o tu casa, / o tu cocina», al igual que la pincelada feminista con la que reivindica el espacio de la mujer en la sociedad.

El traductor omite la anáfora con «y si yo quisiera». Esta repetición que, a la hora de exponer la segunda situación hipotética en la que Anne Sexton desvía la atención del proceso inferencial hacia su interlocutor, desaparece por completo. En español no es una

¹⁰⁸ Defición extraída del *Merriam Webster Dictionary*, online. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tap> [Fecha de consulta: 09/09/2019].

posibilidad introducida por la estructura “y si + condicional”, la versión traducida explicita la certeza de que llegará el momento en el que él se gire de espaldas para caminar en dirección contraria al encuentro con ella: «Cuando tú te alejes / porque aquí no hay nada que aprender». Por un lado, reduce el gesto de darle la espalda que consigue la colocación inglesa ‘turn away’ que connota un rechazo no recogido en la traducción que solo trasvasa la idea de la distancia en aumento entre ellos. Por otro lado, la concordancia léxica en el texto meta falla por un calco del inglés, donde la poeta recurre a un periodo hipotético de grado cero formado por una oración principal y una subordinada en presente de indicativo. Esta relación verbal es idéntica en español, lo que pasa es que el primer verso de Reina Palazón introduce un futuro que requiere, para explicar la consecuencia del hecho que expone, el uso del modo condicional. A la hora de tratar de proponer una resolución a este error traductológico y lingüístico, optamos por no romper la anáfora ni la unión semántica entre ambas estrofas del poema repitiendo la unión entre oraciones en presente.

Incide en el equivalente erróneo en términos léxico-semánticos en «voy a conservar mi torpe cuenco», pues por ‘awkward’ se refiere a algo frágil e incómodo, como lo es su estabilidad emocional, su propia forma de ser, algo controvertido por los temas tabú que afronta en su obra. Todas estas explicaturas con las que Anne Sexton manifiesta el conocimiento de la recepción de su obra en español se reducen a una torpeza de la que se puede inferir una imagen totalmente diversa: la inutilidad de sus movimientos y las reflexiones en sus manos de entre las que se le resbala el cuenco de su mente para estallar en pedazos al impactar contra el suelo. Es precisamente esta imagen el mayor reto de traducción del poema, además de ser un símil hermoso. En el TO, compara la forma de los minicristales que reflejan la luz con forma de las estrellas. En español el significado cambia y se entiende que el cuenco es el criadero de un universo de estrellas defectuosas y no se infiere el símil, ni siquiera como conclusión de entre distintas hipótesis posibles en el recurso poético.

Lo mismo sucede con la “nueva piel” que los versos ingleses “abrochan” para “vestir” una naranja, que no mantienen el mismo sentido de cubrirse de la desnudez de la verdad de uno mismo. El texto meta «y a colocarle una nueva piel alrededor / como si adornara una naranja» elimina la relación semántica que une ambos versos. Conserva el énfasis con el que refuerza la justificación de su poesía en la anáfora «No porque fuera bello» con el que abre la última estrofa del poema, pero añade una explicación de forma

injustificada en «sino porque dentro encontré un orden». Esta adición tiene como consecuencia la pérdida de la relación con el inicio del poema y se cambia la localización de ese orden, que es ahí, justo en ese lugar, no en su interior.

El verbo modal ‘ought to’ más el verbo en su forma base pasa a ser un pretérito indefinido en «There ought to be something special / for someone / in this kind of hope». Reina Palazón altera todas las implicaturas y las explicaturas del original. Anne Sexton aquí manifiesta la finalidad de su obra, pero también algunos de sus temores, y se autoconviene de que su obra tiene que serle de ayuda a alguien. Esa preocupación es palpable, la plantea por escrito en el mismo momento que compone el texto; es una esperanza que alberga. Al trasladarlo al pasado, el lector meta comprende que la utilidad de su poesía fue una ayuda a alguien y un consuelo del tiempo atrás. Además, no es que esta esperanza le pueda servir a una persona aleatoria, implícita en «para cualquiera», sino que al menos a una persona le servirá para encontrar dicho consuelo; es decir, ese algo especial pertenece a «alguien» que no lo podría encontrar en un lugar «más bello» en la versión traducida, donde se falla al sentido del poema una vez más. Por «lovely place» la autora entiende un lugar más agradable y acogedor, no se regodea en la belleza como opta la traducción. Además, observamos que el traductor tiene dificultad a la hora de trasladar esa identidad indefinida en los pronombres homónimos y vuelve a reformular de forma incorrecta en «aunque tu miedo es el miedo de cada uno». Decíamos en la explicación del original que Anne Sexton aquí le planta cara y le dice que su rechazo es la falta de valor de Holmes para reconocerse en la desdicha ajena, la realidad de otro y la pérdida del individualismo. Este miedo es el miedo que “todos” tenemos, y que trasladaría el mensaje del original de una forma más cristalina.

Por último, la versión española consigue mantener la finalidad del cierre del poema, la búsqueda del manto tejido con el entelado de la empatía¹⁰⁹ que decora la privacidad de la lectura o la intimidad del tiempo a solas recurriendo a la traducción literal. Sin embargo, son muchos los matices que se pierden a lo largo de la traducción y que nos invitan a una retraducción del original.

¹⁰⁹ «The final lesson of this poem is about the transformative power of empathic connection. For the reader who can see that “his kitchen” is “[her] kitchen”, can also see that his pain is hers as well. Hardly cracked, the final image of this poem is of two human beings, mirroring each other [...]» (Skorczewski, 2012: 135-136).

7.1.7. TRÍPTICO SITUACIONAL: “THE DOUBLE IMAGE”

En *To Bedlam and Part Way Back* (1960), el despliegue de hechos biográficos descritos con el estilo confesional de Anne Sexton nos permite acercarnos a su intimidad emocional y a los callejones sin salida de su patología. La difícil relación que mantenía con su madre y sus hijas fue, sin lugar a dudas, la roca atada a los pies que le impidió salir a flote de la depresión en la que se ahogaba. En “The Double Image”, la poeta entrelaza los dos roles vitales, su yo madre y su yo hija, con su yo enferma-suicida. Esta trenza situacional es una carta en el tiempo a su desdenciente, una justificación y un reclamo de perdón por la ausencia durante los primeros años de vida de esta. Es una exposición del cargo de conciencia, de su frustración como madre y como hija, consecuencia de su fragilidad y juego con la muerte.

En cuanto a la composición de este poema y sin pretender extendernos demasiado, intercambió cartas con su círculo en el que exponía abiertamente la forma en la que lo había trabajado y pedía ayuda crítica para terminar de pulirlo:

[Carta dirigida Snodgrass]: Aquí tienes el poema, terminado por el momento. Al parecer mi pequeña escapada al «hotel blindado» me ayudó a desbloquear el proceso de su escritura. Solo quiero saber si tú crees que funciona, si tiene un motivo su violencia, un motivo para ser escrito (o más bien leído) más allá de mi propia necesidad de darle forma al caos. [...] Devuélveme esto cuando termines, salvo que quieras quedártelo porque es un fastidio copiarlo a máquina. Solo hay ciertas partes del poema donde cuento las sílabas – las otras son más libres, a pesar de lo que pueda parecer a primera vista (Sexton en Gray, 2015: 82).

[Carta dirigida a Nolan Miller]: Hoy, como es Acción de Gracias, doy gracias por haber terminado mi poema «largo». No te he escrito antes por culpa del maldito poema y porque quiero tu opinión y tus críticas. Te envió los otros (para que veas que sigo escribiendo) y por si quieres comentar alguna cosa, pero el que realmente me importa es «La doble imagen». Es una especie de voz; ¿pero es una buena voz? Ya sabes, Nolan, que la gente me repite una y otra vez que no he encontrado mi «voz» aún y he dedicado bastante tiempo a rebuscar en mi escritorio y bajo viejos manuscritos y no he encontrado ningún nuevo sonido destacable. Así que escribí este largo poema sobre mis mejores folios como lo mereciera desde el principio. (Sexton en Gray, 2015: 85)

Y, sin embargo, no solo contó con la aprobación y la acogida del público, sino con la de su madre, que tuvo ocasión de leer el borrador poco antes de fallecer: «Mary Gray había visto el manuscrito de “The Double Image” antes de ingresar en el hospital y dijo

que le gustaba» (Middlebrook, 1998:18). Con el beneplácito de su progenitora, el poema fue publicado en la prestigiosa revista literaria *The Hudson* y, posteriormente, en el penúltimo lugar de su debut editorial.

Dada la amplia extensión del poema, para no enturbiar el análisis, dividiremos las unidades de contenido marcadas por su misma autora en las siete partes pautadas numéricamente.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)

THE DOUBLE IMAGE

1.

*I am thirty this November.
You are still small, in your fourth year.
We stand watching the yellow leaves go queer,
flapping in the winter rain.
falling flat and washed. And I remember
mostly the three autumns you did not live here.
They said I'd never get you back again.
I tell you what you'll never really know:
all the medical hypothesis
that explained my brain will never be as true as these
struck leaves letting go.*

*I, who chose two times
to kill myself, had said your nickname
the mewling mouths when you first came;
until a fever rattled
in your throat and I moved like a pantomime
above your head. Ugly angels spoke to me. The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head, letting doom
leak like a broken faucet;
as if doom had flooded my belly and filled your bassinet,
an old debt I must assume.*

*Death was simpler than I'd thought.
The day life made you well and whole
I let the witches take away my guilty soul.
I pretended I was dead
until the white men pumped the poison out,
putting me armless and washed through the rigamarole
of talking boxes and the electric bed.
I laughed to see the private iron in that hotel.*

*Today the yellow leaves
go queer. You ask me where they go I say today believed
in itself, or else it fell.*

*Today, my small child, Joyce,
love your self's self where it lives.
There is no special God to refer to; or if there is,
why did I let you grow
in another place. You did not know my voice
when I came back to call. All the superlatives
of tomorrow's white tree and mistletoe
will not help you know the holidays you had to miss.
The time I did not love
myself, I visited your shoveled walks; you held my glove.
There was new snow after this.*

En la parte primera, una Anne que está a punto de cumplir los treinta años, envía un mensaje en botella a su hija menor, Joyce, quien apenas suma cuatro, que en el mar del crecer ondeará hasta hacerle llegar en su edad adulta los sentimientos de culpa, miedo y dolor de una madre con una situación compleja. Los tres primeros versos del poema son una cuenta en la que el “yo” del primer verso + el “tú” del segundo forman un “nosotros” que paseamos en una tarde otoñal, próxima al cumpleaños de la autora e implícita en la imagen poética de las hojas bailando la lluvia en remolinos mientras sueltan su agarre de las ramas para precipitarse contra el suelo. La escena invernal «winter rain» activa el recuerdo de los tres años implícitos en «the three autums» durante los cuales su hija vivió al cuidado de otros familiares a causa de su desequilibrio emocional y sus intentos de suicidio, y que suponían una agonía para ella, porque sentía que se la habían arrebatado y vivía con el temor de que no se la devolvieran, de que no la considerasen nunca una persona apta para tener su custodia; así lo pone de manifiesto en «They said I'd never get you back again». Y es precisamente en esta casuística donde se detiene y marca con énfasis su intención comunicativa; usa el verso «I tell you what you'll never really know:» para recuperar la atención total de su hija y enviarle un mensaje precedido gráficamente por dos puntos con los que pretende ser clara, concisa y despejarle cualquier duda sobre el amor que sentía por ella. Anne Sexton se muestra contraria a su diagnóstico y le afirma que la fuerza del vínculo natural que las une, recuperado en la metonimia de las hojas que se sueltan de los árboles como Joyce del árbol materno, así como la verdad en los paseos y los momentos que comparten juntas siempre serán más certeros que su historial clínico.

La gravedad del amor que siente por ella misma las unirá como un imán, aunque lleve intrínseca una separación física.

En la segunda estrofa, la bostoniana pasa entonces a hablar sobre su segundo intento de suicidio, argumento cotidiano en su obra y en el género confesional. Como quien se sienta frente a un café en una primera cita para acortar distancias con los tiempos pasados y presentar su valía con su trayectoria personal, Anne Sexton “confiesa” sus dos intentos fallidos de suicidio: «I, who chose two times / to kill myself, had said your nickname / the mewling months when you first came». El suicidio es una opción que ella toma para poner solución a la desesperación del llanto incontrolado del bebé inferido en «the mewling months» y que fue arrugando la calma de la poeta «until a fever rattled / in your throat and I moved like a pantomime». Incluso en este verso sigue siendo literal y biográfica. El lector que tenga como premisa cognitiva la lectura de la publicación de *Middlebrook* aquí puede inferir las implicaturas que la poeta nos quiere hacer recuperar, que no son otras que su inseguridad *in crescendo* como madre, rol para el que no se sentía a la altura, hasta el episodio que terminó por destrozarla del todo: la noche en la que, a solas con sus hijas en casa, Joyce tuvo un ataque de difteria con el que casi pierde la vida y que queda implícito en «fever rattled in your throuth». A partir de ese momento, la depresión postparto iría rodando por su mente hasta resultar ser una avalancha emocional que lidiar en su trastorno bipolar. Desde ese momento, el peso de la culpa por ser mala madre la acompañará hasta el fin de sus días, una culpa en la metonimia religiosa que remite a los primeros años de vida de una persona, mientras la culpa por la maternidad torpe sobrevuela su cabeza como un «ugly angel». Los ángeles son la imagen de la infancia eterna con su pureza, bebés como su hija Joyce, pero que en ella no proyecta belleza, sino todo lo contrario, la fealdad del llanto imparable de esa primera etapa de crecimiento. Estos ángeles descienden de los cielos para atormentarla con la culpa, recordarle que la distancia con su hija y el delicado estado de salud en el que se encontraba eran consecuencia de su falta de saber hacer.

Las voces del suicidio llevan el apodo de las “brujas” porque hechizan su mente para acabar con ella. Estas brujas cotorrean para convencerla de que el trágico destino de Joyce lo había sembrado ya desde el momento de su gestación. Mediante el símil y la metáfora de los versos «letting doom, / leak like a broken faucet; / as if doom had flooded my belly and filled your bassinet, / and old debt I must assume», Anne Sexton siente que con su incapacidad y esos primeros recuerdos ha sentenciado toda la vida de su hija y que

esta es una deuda que tendrá con ella para siempre, una cruz con la que tendrá que cargar eternamente y de cuyo peso tiene que hacerse una idea.

Al final, ella sucumbe al aquelarre y la poción que la invita al suicidio; así recoge el lector de las explicaturas de la metáfora y el lenguaje figurado en «I let the witches take away my guilty soul». La muerte es un lujo al alcance de su mano, un juego de niños, menos complejo de lo que temía. Entonces pasa a filmar el despliegue de medios sanitarios que entraron en acción una vez ingeridas las pastillas con las que intentó quitarse la vida en la segunda ocasión y que el lector necesitará del contenido intertextual publicado sobre la vida de Anne Sexton para recuperar el mensaje sin llegar a conclusiones erróneas en la tercera estrofa. Durante el tiempo que tardaron en encontrarla y llevarla al hospital «I pretended I was dead», de donde recuperamos explicaturas de la pérdida de conocimiento por efecto de la sobredosis de calmantes que la hacían lucir como un cadáver todavía con vida; se había acercado a la muerte, pero le habían negado el visado y los médicos, metaforizados en «white men», como las batas de su uniforme hospitalario, le vaciaron el estómago —contenido de nuevo implícito en una metáfora «pumped the poison out»— para romper el hechizo de las brujas. Una vez terminada la operación, la dejaron desprovista de manos al maniatarla para contenerla en caso de un tercer intento de suicidio, mientras la situación a su alrededor era incoherente en su estado aturdido entre el caos de altavoces, que daban órdenes a los médicos o comunicaban información a los familiares de los pacientes, y la motorización de sus constantes vitales para asegurar que su estabilidad presente en la metonimia «electric bed» con la que, además, intuimos que pretende dejar un regusto en la lectura de electroshock tan de moda en aquella época.

De ahí vuelve al momento del paseo con su hija con un puente retórico alzado sobre la anáfora con las que retoma las hojas amarillas, que serpentean por el suelo de las que se infiere de nuevo el otoño. Durante este paseo, Anne Sexton muestra una escena entrañable y conmovedora típica entre madre e hija en esos primeros años de vida en los que el infante comienza a esbozar sus primeros discursos con los que exige insaciable a sus padres que le abran las puertas del mundo, que le ayuden a comprender y encontrar las razones de lo que pasa a su alrededor. Joyce pregunta a su madre hacia qué meta vuelan sus hojas y Anne Sexton le responde con un mensaje para herrar su autoestima. Le invita a confiar en sí misma y en su intuición como “el hoy”, la certeza del presente. Marca el ritmo repitiendo y dando al lector una pista comunicativa sobre la importancia

de vivir el presente y no posponer lo que tiene que decirle a continuación a su hija, cuya atracción recupera para manifestarle su intención comunicativa con el *input* del doble vocativo «Today, my small child, Joyce»: le ruega que no cometa su mismo error, así que le da fuerzas para alimentar su amor propio, independientemente de quién o cómo sea «love yourself's self where it lives». Se puede recuperar de estos versos y el final de la estrofa que la poeta pretende ser la tirita en la herida a la autoestima que la relación materno-filiar puede causarle; intenta hacerle comprender que, si dicho vínculo sale del patrón de lo normal, no es porque ella no sea lo suficiente merecedora de su afecto. Y de ahí pasa a lamentarse, reniega de la existencia de Dios porque la divinidad no hubiera podido consentir ese desapego forzado. De haber un ser superior, ella se siente abandonada por Él al no haberle dado más solución que alejarse de su pequeña. En «You did not know my voice / when I came back to call», ella explicita el dolor que sentía cuando se reencontraban y su propia hija era incapaz de reconocer su voz, la crueldad de saberse una completa desconocida para su descendiente al no vincular algo tan característico y reconocible por un bebé como la voz de una madre, aquel timbre que consuela en nanas, que supone la llegada de alimento y consuelo.

A través de implicaturas deja inferir que ni lo ostentoso de una Navidad, recuperable en la metonimia «of tomorrow's white tree and mistletoe» futura, con la que intentar reparar a golpes de regalos e imposiciones familiares el tiempo que no estuvo ahí y que no volverá, ni el júbilo de las vacaciones y el verano que perdieron y que, a pesar de que su hija pueda llegar a comprender, podrán paliar el dolor que siente.

Cierra el telón de la primera parte con la dureza hermosa de una escena cargada de implicaturas emocionales. Durante esos tres primeros años que pasó entre terapias y estancias en psiquiátricos, ni siquiera cuando se encontraban para pasear llegaban a estar piel con piel, la distancia entre ambas nunca se acertaba lo suficiente para llegar a rozarse. El roce carnal es la unión entre el cuerpo del que se desgarran otro cuerpo y crea vida propia aquí y no se da: «you held my glove. / There was new snow after this.» En el paseo, no es la mano de su madre la que sostiene y acompaña a Joyce, sino el guante que la cubre. Ese paseo es de emociones frías, pues para su hija se trata de una desconocida, y el camino que recorrían juntas quedaba difuminado tras ellas por una nieve que borra las fotografías de las huellas de unos pies que caminan al mismo ritmo hasta volver a separarse.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)

2.

*They sent me letters with news
of you and I made moccasins that I would never use.
When I grew well enough to tolerate
myself, I lived with my mother. Too late,
too late, to live with your mother, the witches said.
But I didn't leave. I had my portrait
done instead.*

*Part way back from Bedlam
I came to my mother's house in Gloucester,
Massachusetts. And this is how I came
to catch at her; and this is how I lost her.
I cannot forgive your suicide, my mother said.
And she never could. She had my portrait
done instead.*

*I lived like an angry guest,
like a partly mended thing, an outgrown child.
I remember my mother did her best.
She took me to Boston and had my hair restyled.
Your smile is like your mother's, the artist said.
I didn't seem to care. I had my portrait
done instead.*

*There was a church where I grew up
with its white cupboards where they locked us up,
row by row, like puritans or shipmates
singing together. My father passed the plate.
Too late to be forgiven now, the witches said.
I wasn't exactly forgiven. They had my portrait
done instead.*

El escenario se vuelve a iluminar para mostrar una postal en la que ya no están juntas. Anne Sexton se encuentra en el centro psiquiátrico, vuelve al pasado de esos tres años, donde utiliza un encabalgamiento para recrear su rutina «They sent me letters with news / of you and I made moccasins that I would never use». La única comunicación con su vida personal, más concretamente, con Joyce, era a través de cartas escritas con la tinta de una pluma empuñada por manos ajenas a las de su hija; el contacto directo o las visitas le estaban prohibidas. De nuevo, recurre a los mocasines como metonimia de la ergoterapia tan de moda en su contexto histórico, pero de la que se muestra contraria, como puede recuperar el lector de las implicaturas en el verso. La confección de calzado que no utilizará la convierte en una máquina de coser, el receptor puede concluir que es un trabajo automatizado e inerte. En «When I grew well enough to toleare», que termina

en el verso siguiente por encabalgamiento, Anne Sexton utiliza la colocación de forma estratégica, pues el lenguaje figurado del verso traslada el mensaje de recuperación, pero la forma semántica con el verbo 'grow' lleva al lector a concluir por inferencia de implicaturas un crecimiento personal y una madurez necesaria para tolerarse a uno mismo. El ser humano necesita madurar para tolerar y romper con los prejuicios, la discriminación y el odio. Ella misma ha tenido que esperar a la sabiduría del madurar para aprender a convivir consigo misma hasta abandonar su rol de autodicaria y regresar al techo materno. Una vez adquiridas las competencias mínimas para no suponer un peligro constante, Anne Sexton regresó al hogar materno. La figura de «the witches», que aparecen como una voz narradora que critican cada movimiento de Anne Sexton, podemos considerarla una metonimia de sus preocupaciones, reflexiones o exposición de la situación que tiene que asumir. Son la voz sincera que le advierte de sus errores; ponen el contrapunto rotundo del juicio social ante sus movimientos.

Da pistas de lo irreparable de la situación, la llegada a la estación cuando el tren ha llegado casi a su destino, mediante el complemento circunstancial de lugar «[t]oo late», que enfatiza al repetirlo y reforzar las pausas métricas mediante comas que permiten inferir el peso de la imposibilidad de reparación de las consecuencias de sus errores. “Las brujas” le critican el regreso a casa a su edad, además de advertirle que el daño es irreparable y que tendría que haber intentado poner solución antes, buscar el apoyo y el consejo en el vientre materno. Pero su testarudez o su inconsciencia le permitieron quedarse: «But I didn't leave. I had my portrait / done instead»; al contrario de lo que le decían, ella se quedó a vivir en casa durante un tiempo para recuperar su esencia, su personalidad. Este contenido se encuentra implícito en la metáfora que repite a lo largo de toda la segunda parte para cerrar cada una de las estrofas y que utiliza de respuesta con múltiples significados: la pose para ser retratada. En esta primera aparición, la metáfora hace referencia al hecho de que la elaboración de un cuadro es un trabajo lento y preciso, requiere tiempo mientras poco a poco va apareciendo la imagen que refleja la realidad a la que el lienzo da la espalda.

A partir de ese momento, Anne Sexton pulsa el interruptor del conversor para centrarse en su función de hija por completo. Después de haber pasado por el periodo de terapia en el centro institucional y recibir la libertad condicional del alta médica, la poeta comparte con nosotros el camino de regreso hacia el hogar familiar del que se desvía a mitad para alcanzar la casa de su madre: «Part way back from Bedlam / I came to my

mother's house in Gloucester». En este binomio de versos, Anne Sexton encuentra el título de su poemario. La imagen del camino de regreso, el cruce entre su vida de hija y madre, su yo enfermo y su yo estable, queda de manifiesto como el mensaje principal en este verso. Con la lectura, el lector recibe la pista comunicativa del verso-título para centrar su atención en esta reflexión que recupera en la narración literal de la bostoniana. Acercarse a su madre, sin embargo, supuso un distanciamiento. La anáfora «And this is how I came / to catch at her, and this is how I lost her» le sirve para reflejar en el espejo su intención con el efecto contrario que tiene en su madre. Anne Sexton buscó refugio en la protección de su progenitora, aunque no consiguió más que perderla. Si bien en este verso resalta el efecto de contraste en el lector para que recupere su asombro, en el siguiente explicita los motivos por los que su madre la borró de su vida. El estilo directo con el que la poeta recupera la sentencia con la que su madre sentenció el intento de suicidio de la bostoniana, «I cannot forgive your suicide, my mother said», añade un segundo proceso inferencial, aquel entre ambas, con el que hace llegar la frialdad y la falta de empatía, el rechazo afectivo que sintió cuando buscó el perdón en sus padres. Además, al tratarse casi de una cita literal, permite revivir al lector el contexto entre ambas y dotarlo de una cierta fiabilidad mayor en términos biográficos.

Por si hubiera alguna duda en el lector, para resolverle un posible interés y no dar pie a finales alternativos de la historia entre ambas, le adelanta que su madre “nunca llegó a perdonarla” y que arrastró el rencor por el intento de suicidio hasta el fin de sus días. No da pie a formar hipótesis sobre los motivos que llevaron a su madre a sentirse de esa forma, a no darle el perdón que ella necesitaba para acallar su conciencia. En lugar de ello, la madre —ahora no es la voz poética quien busca el retrato, sino la señora Gray— decidió encargarse un cuadro de su hija en el que pintarla a su imagen y semejanza; de la metáfora se puede extraer la necesidad de tener delante una versión de su hija perfecta y que cumple con las expectativas de sus ascendentes, una versión de Anne Sexton que solo podría existir sobre el lienzo tergiversado y por encargo.

En el tiempo en el que compartió techo con sus padres, la poeta pasa a compararse con un huésped en casa quisquilloso y molesto, cuya compañía es desagradable e irrespetuosa con quien te recibe en su hogar, mensaje implícito entre las líneas del símil «I lived like an angry guest». En ese tiempo, su existencia era semejante a la de un objeto a medio reparar, imagen con implicaturas que permiten inferir al lector el concepto clave de esta segunda parte: la terapia le había servido para evitar su muerte y arañarle días de

vida a su destino y, pese a todo, ella seguía sintiendo la necesidad de suicidarse. El manicomio la había hecho un juguete roto, un vaquero reparado con un parche que cubría la piel, pero que no cosía los jirones de la tela para volver a ser la unidad de antes de la ruptura. A sus más de treinta años, se concebía como «an outgrown girl», una adolescente cuyo cuerpo había empequeñecido sus ropajes; este símil es una explicatura de la visión infantil que tenía de ella misma y que contrastaba con sus proporciones corporales. Anne Sexton, durante su recuperación a medias, se sentía como una niña pequeña atrapada en un cuerpo de adulta y utiliza el léxico para transformar sus medidas en este símil. Pese a que su madre no le perdonara su suicidio, intentó serle de apoyo para recuperarse; en los meses en los que estaba deprimida, intentaba tenerla ocupada y hacerla sentir bien: «I remember my mother did her best. / She took me to Boston and had my hair restyled.». En este hecho anecdótico podemos recuperar el canon de belleza impuesto sobre la mujer, la concepción del buen estado anímico y de salud con el cuidado del estilo, muy propio del contexto de los Estados Unidos a mediados de siglo. Ya preparada para posar ante el pintor, este le lanza un cumplido y le hace ver la similitud entre ambas, la sonrisa como metonimia del semblante que las une ante los ojos externos que para ella no es de su interés: «I didn't seem to care». Aquí el lector consigue deducir la inexistencia de un vínculo afectivo entre madre e hija, Anne Sexton se muestra ingrata con el esfuerzo que su madre estaba poniendo por ayudarla a recuperarse.

En la última estrofa de la segunda parte pasa a compartir con el público los motivos por los que no consiguió el perdón de su padre: la familia Gray creció en un contexto puritano y ligado a la disciplina, información rescatada del contenido implícito en el símil «like puritans or shipmates / singing together» y de las explicaturas acerca de la iglesia del barrio donde creció y su padre que pasaba el canasto de las ofrendas. Con «My father passed the plate.» la poeta deja a las hipótesis del lector interpretar el grado de involucración de su padre con la iglesia y el peso de la fe en su concepción del mundo. A los ojos de Dios y con el filtro puritano, el suicidio es un pecado, una blasfemia castigada con la crítica y juzgada como acto indecente¹¹⁰. Las voces de las brujas con las que

¹¹⁰ Este contexto tuvo una gran influencia, como apunta Marras (1984: 22), no solo en la poesía de la poeta, sino en su autoanálisis y el sentimiento de inadaptableidad:

The cultural tradition carried forth in the confessional text supplies additional evidence of the extent to which salient traits of the Puritan imagination deeply inform the confessional sensibility. The neurotic and psychotic states which the confessional poets experience and so often write about will lose some of their sensational impact and will be viewed in a more appropriate perspective when one takes into account the widespread cases of hysteria,

representa su consciencia explicitan al lector la conclusión unívoca a la que llega la misma poeta: el daño que había causado en sus padres era algo irreparable, la relación entre ellos quedaba destruida y nunca llegaron a pasar página. En lugar de afrontar dichas emociones, deciden —«They», el padre y la madre— encargan un retrato de su hija como una inversión de futuro para cuando hubiera satisfecho su encuentro con la muerte.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)

3.

*All that summer sprinklers arched
over the seaside grass.
We talked of drought
while the salt-parched
field grew sweet again. To help time pass
I tried to mow the lawn
and in the morning I had my portrait done,
holding my smile in place, till it grew formal.
Once I mailed you a picture of a rabbit
and a postcard of Motif number one,
as if it were normal
to be a mother and be gone.*

*They hung my portrait in the chill
north light, matching
me to keep me well.
Only my mother grew ill.
She turned from me, as if death were catching,
as if death transferred,
as if my dying had eaten inside of her.
That August you were two, by I timed my days with doubt.
On the first of September she looked at me
and said I gave her cancer.
They carved her sweet hills out
and still I couldn't answer.*

En la tercera parte, da un salto hacia atrás en el tiempo para volver al verano de su enfermedad y su ingreso, que el lector recupera por el contexto que se ha conformado con los poemas anteriores. Concatena metáforas al comienzo de la estrofa sobre un sistema de regadío en las marismas del declive emocional para hacer llegar el mensaje de forma implícita: «All that summer sprinklers arched / over the seaside grass». La hierba que crece salvaje en la orilla de la playa siente la falta de agua a pesar de tener el océano delante; el césped de su creatividad necesita aplacar la sed. Mientras madre e hija pasan el tiempo lamentándose sin poner solución, la vida les da una lección convirtiendo los

breakdowns and suicides reported in colonial New England that were related to intense self-examination practices. These practices were intended allegedly to ward off evil tendencies.

campos desérticos y áridos por el baño de la sal de su depresión en campos fértiles de agua dulce donde prospera la vida. Esta contraposición metonímica «while the salt-parched /field grew sweet again» lleva implícita la realidad de su alma poeta: durante los periodos en los que los síntomas se manifestaban o durante la terapia, la sequía creativa de la poeta la destruía para hacer germinar vida en su obra y le dejaba un sabor dulce.

Para ocupar su tiempo, como una mera distracción «To help time pass», ella se dedica a podar el césped naciente, trabaja con la siembra que crece y de la que el lector llega a la conclusión por inferencias de que se trata de su propio proceso creativo, la forma en la que ella intenta sentirse útil y salir adelante, trabajando con la materia prima que tiene delante. Su día a día se resume en trabajar y colaborar con las obligaciones domésticas «I tried to mow the lawn / and in the morning I had my portrait done». Esta idea del cultivar y crecer es central en el poema, por ello deja una pista comunicativa clara: el verbo ‘grow’, que ya utilizaba en la parte anterior, aquí aparece en tres ocasiones —«grew sweet»; «grew formal»; «grew ill»—. Mientras posa, saca su mejor sonrisa para tallarla en su rostro, sentido figurado cargado de implicaturas sobre la imposición y la autoconvicción de que tiene que estar bien, de que la alegría es su estado natural, permanente.

Y en ese tiempo, mientras ella se hacía retratar y convencer de que iba a estar todo bien, Joyce celebraba su primer cumpleaños, dato al que el lector llega como conclusión por el contenido implicado en la metonimia del diseño numérico en la felicitación postal que Anne Sexton envía a su hija por tal ocasión: «Once I mailed you a picture of a rabbit / and a postcard of motif number one». De ahí parte con una ironía «as if it were normal / to be a mother and be gone» para criticar su ausencia y explicitar su sentimiento de culpa al no compartir ese momento único con su hija, a quien ha fallado como madre. La conjunción ‘as’ y la partícula condicional ‘if’ consiguen trasladar las explicaturas de su consciencia culpable al no entrar dentro de la normalidad que sería la proximidad física entre ambas para compartir la celebración de su nacimiento. El lector también recupera el conocimiento y el arrepentimiento de la irregularidad de la biografía de Anne Sexton y el peso de esa ruptura de los moldes.

Acabado el retrato, la poeta recurre a otra metonimia para representar la chimenea donde lo cuelgan «the chill / north light». Desde la altura, su rostro sonriente la desafía a un juego de espejos que la obliga a estar bien para que no haya diferencias entre la imagen

creada a pinceladas y su semblante. Y al final, en ese duelo con la muerte, la bala golpeó de rebote a su madre. Ante la enfermedad de su madre, que en un principio deja sin explicitar, ella siente que la abandona ahora que están más unidas. «She turned from me» tiene las implicaturas de un reproche, como si su madre le diera la espalda de forma voluntaria. Sin embargo, concentra varios recursos poéticos para personificar la muerte y exponer mediante símiles los sentimientos ante la enfermedad imprevista de su progenitora. Anne Sexton representa la muerte como un sabueso en busca de una presa, «as if death were catching», como si esta tuviera una consumición obligatoria dentro de la familia Gray. En segundo lugar, compara la muerte «as if death transferred» con un virus que ha contagiado a su madre y del que ya empieza a transmitir, por implícito, su sentimiento de culpa por el dolor que le ha causado su intento de suicidio y que termina de explicitar en «as if my dying hade aten inside of her». Y mientras estos tres versos son una reflexión que ella hace para guiar al lector hacia su sentimiento de culpa, este pronto encuentra la confirmación de la señora Mary Gray, quien desambigua y especifica la enfermedad que la está consumiendo desde dentro y que es el fruto del intento de suicidio de su hija. El par de versos «On the first of September she looked at me / and said I gave her cancer.» son un auténtico reproche meditado y a consciencia, ya que anuncia su sentencia con la sinceridad de los ojos, pero es también un reflejo de la tormentosa relación que existe entre ellas, accesible para el público que tenga amplios conocimientos sobre la biografía de Sexton. Ante ello, incluso cuando intentan contener el cáncer extirpándole el pecho —una metonimia más «They carved her sweet hills out» con un lenguaje figurado de fácil descodificación— ella entona el *mea culpa* de forma inconsciente al no poder desmentir ni contestar a la lanza verbal de su madre.

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 35-42)

4.

*That winter she came
part way back
from her sterile suite
of doctors, the seasick
cruise of the X-ray,
the cells' arithmetic
gone wild. Surgery incomplete,
the fat arm, the prognosis poor, I heard
them say.*

*During the sea blizzards
she had here
own portrait painted.
A cave of mirror
placed on the south wall;
matching smile, matching contour.
And you resembled me; unacquainted
with my face, you wore it. But you were mine
after all.*

*I wintered in Boston,
childless bride,
nothing sweet to spare
with witches at my side.
I missed your babyhood,
tried a second suicide,
tried the sealed hotel a second year.
On April Fool you fooled me. We laughed and this
was good.*

Como en todo el poema, también en la cuarta parte la cronología es un recurso importante. La señora Gray rehace la historia de su hija, pero en invierno. La poeta consigue inducir al lector a comparar la historia cíclica mediante la anáfora «part way back». La madre regresa del hospital oncológico, implícito en la alegoría del tratamiento que conforma toda la estrofa. Por un lado, la estructura sanitaria se convierte en una «sterile suite of doctors», donde el lector puede recuperar dos conceptos que se unen en un juego de palabras interesante: por un lado, la plantilla de médicos, cuyas vestimentas han absorbido el olor de los productos desinfectantes del hospital; por el otro, el lujo que suponía estar sometida al tratamiento contra el cáncer por el coste de la sanidad, haciendo de la habitación de hospital una suite con un equipo de doctores como camareros en el servicio de habitaciones. De entre los efectos colaterales de la quimioterapia, Anne Sexton metaforiza las náuseas y el vómito comparando las dosis de radiación, un mensaje implícito en la proyección de referentes que consigue mediante la imagen de un viaje en crucero a través de aguas revueltas que con su vaivén le provocan un mareo: «the seasick / cruise of the X-ray». En la tercera metonimia, la autora juega con el funcionamiento mismo de la enfermedad. El cáncer consiste en la acumulación de tejidos tumorosos por la reproducción incontrolada de las células. Esta sobreproducción desmedida la transmite en «the cell's arithmetic / gone wild», un sentido figurado que no requiere grandes esfuerzos cognitivos para comprender. Consigue así compilar el origen de la enfermedad, el tratamiento y el marco donde se desarrollan los hechos. Sin embargo, el tratamiento no

surte efecto y el tumor se le extiende hacia el brazo (una metástasis habitual a consecuencia de los ganglios que se encadenan desde el pecho hasta la extremidad) y que el lector interpreta en «the fat arm, the prognosis poor, I heard / them say». Los médicos se mostraron negativos, su previsión agorera agotaba cualquier esperanza y la posibilidad de una recuperación era mínima.

Y mientras a su madre la rozaba la brisa del mar que cruzaba en el crucero de su propio tratamiento, ante la evidencia de la muerte, repite los patrones y manda retratarse. El lector concluye con este mensaje que el retrato consiste en una tradición familiar cuando la antorcha de la persona en cuestión se va apagando. Anne Sexton, ante la muerte inminente de su madre, empieza a cotejarse con ella; la proximidad de su marcha le sirve de punto de unión, ya que ambas se encuentran en un morir constante. El retrato materno cuelga a la sombra del muro de enfrente del suyo «placed on the south wall; / matching smile, marching contour»; el punto cardinal da pistas al lector de la intención de la poeta, quien comienza a compararse con su madre. Ambos rostros en óleo se sonríen y son semejantes. Ahora que ambas tienen la muerte en la cara, sus rasgos faciales se asemejan, ambas se parecen físicamente. Ahora que su madre le viene al encuentro con la muerte, sus figuras encajan. Aunque sean desconocidas la una para la otra, por la pésima relación que tenían implícita en la colocación ‘to be anacquainted to’, su fisonomía es idéntica. Las personas plasmadas en ambos retratos que se desafían a sonrisas comparten cara aunque, al contrario de toda lógica, no es la hija quien hereda el físico de su madre, sino que hacen el camino contrario: la madre le viene al encuentro ahora que está en el lecho de muerte y “viste” la cara de su hija para pasar a pertenecerle: «But you were mine / after all».

En el último invierno de su madre, ella vivió el oxímoron de una vida de soltera estando casada: «I wintered in Boston, / childless bride». Subraya con implicaturas que de los meses invernales, la noche de Halloween transcurrió sin niños a los que repartir caramelos. El lector recupera el referente a través de los mismos caramelos y de “las brujas” que le hacen compañía. Con ello, transmite la falta de celebraciones, lo jovial de la noche de brujas en la que las calles se llenan de niños con la ilusión de recibir caramelos. Otro momento que se suma a la colección de pérdidas en la infancia de Joyce y que Anne Sexton subraya en «I missed you babyhood», donde presenta explicaturas sobre el peso y el arrepentimiento del tiempo que no volverá y que ella llenó con un segundo intento de suicidio. Aquí juega con la polisemia del verbo ‘try’, moldeable para

expresar tanto un 'intento' como 'probar la experiencia' o 'participar de algo'. En el par de versos, no solo utiliza la anáfora para marcar el ritmo, sino que endulza la sonoridad con la reiteración de silbantes «I missed your babyhood, tried a second suicide/ tried the sealed hotel a second year». El hospital psiquiátrico vuelve a ser una estructura hotelera, sellada herméticamente, de la que no había salida y de cuyo interior no escapaba nada.

Un reto de traducción interesante, sin dudas, es el final de esta cuarta parte. En los Estados Unidos el día de los Santos Inocentes tiene lugar en el mes de abril. La poeta se divirtió con la inocentada que su hija le gasta y juega con la sintaxis en «On April Fool you fooled me». Pero este retruécano no evoca casualmente un momento con Joyce entre bromas, sino que lleva el sello de la enfermedad mental en las implicaturas de la onomástica en el calendario. Una persona 'fool' carece de juicio, de razón. Anne Sexton remite a su locura y el modo en que su hija es consciente de ella, pues consigue engañarla y demostrar un ingenio superior, cuando normalmente son los padres quienes engañan a pequeña escala a sus hijos con juegos como el hurto de la nariz. Por lo tanto, la elección de esta fecha no es casual y de ella el lector recupera por inferencias el contenido para concluir con la perfecta descodificación del mensaje tras los malabares poéticos.

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 35-42)

5.

*I checked out for the last time
on the first of May;
graduate of the mental cases,
with my analysts's okay,
my complete book of rhymes,
my typewriter and my suitcases.*

*All that summer I learned life
back into my own
seven rooms, visited the swan boats,
the market, answered the phone,
served cocktails as a wife
should, made love among my petticoats*

*and August tan. And you came each
weekend. But I lie.*

*You seldom came. I just pretended
you, small piglet, butterfly
girl with jelly bean cheeks,
disobedient three, my splendid*

*stranger. And I had to learn
why I would rather*

*die than love, how your innocence
would hurt and how I gather
guilt like a young intern
his symptoms, his certain evidence.*

*That October day we went
to Gloucester the red hills
reminded me of the dry red fur fox
coat I played in as a child; stock still
like a bear or a tent,
like a great cave laughing or a red fur fox.*

*We drove past the hatchery,
the hut that sells bait,
past Pigeon Cove, past the Yacht Club, past Squall's
Hill, to the house that waits
still, on the top of the sea,
and two portraits hung on the opposite walls.*

En la quinta parte, Anne Sexton enlaza su última salida, la definitiva, del centro psiquiátrico con el símil constante hospital-hotel y la colocación ‘check-out’ que se emplea en el registro de salida en la recepción. Crea además una contraposición de imágenes con los adverbios de frecuencia en «I checked out for the last time / on the first of May», que tiene un efecto de zigzag en la lectura del poema. La poeta recurre a una metonimia con el verbo ‘graduate’ donde traslada el alta médica por implicaturas anudadas en los referentes ocultos tras ella. El acto de graduarse supone la conclusión de un ciclo y la adquisición de unas competencias; tras el tratamiento y la terapia, ella consigue licenciarse en el funcionamiento de la mente y en las herramientas que le permiten convivir consigo misma. Estas conclusiones son extraíbles de la obra por el contexto biográfico porque cobran una fuerza mayor en «with my analysts’s okay, / my complete book of rhymes, / my typewriter and my suitcases». De estos versos, en los que se muestra directa, literal y explícita, casi una narradora objetiva en primera persona, el lector recupera un hecho biográfico crucial en la vida de la poeta: no solo la relación que mantenía con su terapeuta, sino el hecho de que fue este quien la impulsó a escribir. Fue él quien “creó” a la poeta, quien vio nacer durante las terapias los primeros poemas que posteriormente pasaran a conformar *To Bedlam and Part Way Back* (1960). De la conversación médico-paciente florecerá su alma de escritora y de la experiencia personal de la enfermedad mental que pasará a crear una colección de poesía que le servirá de apoyo.

Después de graduarse, vuelve a su propia casa en el verano en el que reaprendió a vivir de forma independiente. El regreso al hogar que compartía con su marido y no a la casa de sus padres se infiere de la sinécdoque «my / own seven rooms», con especial hincapié en el adjetivo posesivo ‘own’. Anne Sexton proporciona explicaturas a través del verbo ‘should’ sobre los requisitos sociales que una mujer de su época debía cumplir para ser una buena esposa. Esta lista de ítems que alcanzar acerca al lector actual el contexto histórico del que era transeúnte y le ayuda a ampliar su propio contexto cognitivo para comprenderla mejor. En su veranear, ella cumple con las obligaciones del hogar y la vida social que se esperaba de una mujer de su rango, como así enumera: «visited the swan boats» para inferir el tiempo en familia; «the market» para las obligaciones culinarias y domésticas; «answered the pone, / served cocktails as a wife / should» con los que explicita las obligaciones sociales y la presión por mantener una imagen pública; por último, explicita la intimidad conyugal «made love among my petticoats / and August tan» desde una visión puritana implícita en las enaguas; centra el acto sexual en la unión amorosa y no como hecho carnal, pero que contrasta y encabalga con la desnudez necesaria para el sombreado de «and August tan».

Deja atrás su narcisismo en la estrofa anterior en donde cuenta de forma anecdótica su rutina estival, pasa a dirigirse de nuevo a Joyce para confesarle la mentira de que la custodia de fin de semana les hacía verse semanalmente. En cambio, da pistas que centran la atención en la cronología una vez más, su hija «seldom came», así que recurría a la imaginación para darse la compañía de la que carecía «I just pretended / you». De ahí, parte con una enumeración de vocativos-descriptivos que en su conjunto forman una etopeya de la pequeña y que a su vez capta su total atención, ya que es un *input* comunicativo para indicar la inocencia y el afecto del recuerdo de ella en su mente. Anne Sexton recuerda a su querubina como una niña rechoncheta y traviesa, conclusiones a las que el lector llega, como decimos, mediante las implicaturas en los símiles «small piglet, butterfly / girl with jelly vean cheeks, / disobedient three, my spendid / stranger». Ahora Joy tiene tres años; la poeta muestra pistas de la importancia del paso de un año tras otro al evidenciar la edad que va cumpliendo su hija a medida que avanza el poema y explicita que ya para entonces madre e hija eran desconocidas la una para la otra por no haber compartido nada.

Por encabalgamiento llegamos a la frustración explícita de su forma de ser frente a cómo le gustaría sentirse, a la confesión de su propio conflicto interno en el que tiene que

batallar por comprender las razones que la llevan a actuar así. En su mundo ideal, preferiría vivir la plenitud del afecto en lugar de la muerte: «And I had to learn / why I would rather / die than love». Su depresión postparto también se refleja como conclusión cognitiva en estas líneas en las que no se explica las razones por las que la presencia de su hija le hace daño en lugar de mejorar su vida: «how your innocence / would hurt». En el final del párrafo compara la acumulación de culpas con la experiencia que va adquiriendo un médico en sus primeros años de profesión y que le hacen coger tablas para ser mejor profesional «I gather / guilt like a young intern / his symptoms, his certain evidence». Además de la culpa que va *in crescendo* a medida que va pasando el tiempo, el lector puede extraer conclusiones sobre la importancia de la figura del médico como autoridad en la vida de la poeta, ya que son ellos quienes dirigen su vida y de quienes se rodea para pasar más tiempo que con su propia familia.

Y en este aprender y reflexionar los meses pasan hasta llegar a octubre, mes en el que madre e hija se embarcan en un viaje de regreso al lugar donde trascurrió su infancia, la vuelta al hogar de los abuelos Gray. En el trayecto en coche — y no en otro medio de transporte como se infiere unos versos más adelante: «We drove past the hatchery»—, la ventanilla les dejaba ver el follaje otoñal metaforizado en «the red hills» con el que, de forma paralela al viaje físico, Anne Sexton viaja en sus recuerdos al mismo destino, aunque en otra época, a su infancia. El color de las hojas en las montañas que atraviesa la trasladan al momento en el que vestía su abrigo de una tonalidad que se asemejaba al color de esas montañas («dry red fur fox») y le hacían parecer, por la forma en que introduce los símiles mediante la pista comunicativa en la conjunción ‘like’, un oso o una tienda de campaña. Con dos metáforas, la autora deja recuperar por inferencias el recuerdo de sí misma durante la niñez, cuando era una niña colmada de la felicidad implícita en la metáfora «great cave laughing» y astuta «red fur fox».

Destaca la maestría de la bostoniana a la hora de usar el lenguaje y narrar el devenir de su historia, porque consigue proyectar una imagen visual muy clara, casi cinematográfica, en el lector a lo largo de toda la comunicación poética. Es así como, con la enumeración de lugares que van quedando atrás, el lector infiere a través de las comas y la sintaxis la sensación o imagen de acompañarlas en el coche e ir dejando letreros a su paso como las líneas discontinuas en el asfalto en la última estrofa de la quinta parte: «We drove past the hatchery, / the hut that sells bait, / past Pigeon Cove, past the Yatch Club, past Squall’s / Hill». Aquí el proceso inferencial se complica, pues la intención

comunicativa de la autora parece marcar la ruta que ha tomado que es solo accesible a las personas que habitan en las zonas colindantes y que las frecuentan. El resto de lectores perderá parte de esa imagen, evidentemente importante, y del proceso inferencial que además aumenta el cansancio del procesamiento. Sin embargo, el destino se alza firme y paciente; la casa de los abuelos de Joyce aparece dominando desde la altura en el horizonte marítimo «to the house that waits / still, on the top of the sea». El objetivo del viaje no es la casa y Anne Sexton explicita qué es lo que ha ido a buscar para evitar conclusiones erróneas en la lectura aunadas en el tema central del poema: ella busca reencontrarse con los dos retratos enfrentados que ocupaban las estrofas anteriores, esta vez acompañada de su hija. Tres generaciones femeninas que representan una doble imagen al cuadrado: madre e hija que se reflejan en el retrato, dos personas que comparten un rostro, y la doble imagen de la poeta como hija y como madre.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)

6.

*In north light, my smile is held in place,
the shadow marks my bone.
What could I have been dreaming as I sat there,
all of me waiting in the eyes, the zone
of the smile, the young face,
the foxes' snare.*

*In south light, her smile is held in place,
her cheeks wilting like a dry
orchid; my mocking mirror, my overthrown
love, my first image. She eyes me from that face
that stony head of death
I had outgrown.*

*The artist caught us at the turning;
we smiled in our canvas home
before we chose our foreknown separate ways.
The dry redfur fox coat was made for burning.
I rot on the wall, my own
Dorian Gray.*

*And this was the cave of the mirror,
that double woman who stares
at herself, as if she were petrified
in time - two ladies sitting in umber chairs.
You kissed your grandmother
and she cried.*

En la sexta parte ya han llegado a su destino y traspasado el umbral del hogar de los Grey. Anne Sexton regala a cada retrato una estrofa enlazada por anáfora en la que compara cada uno de los rostros sonrientes. Para proyectar la intención comparativa y que el lector reciba los referentes, recupera las metáforas de la luz en los muros opuestos «In the north light, my smile is held in place» - «In the south light, her smile is held in place». La sombra, autónoma de la luz que metaforiza la posición del cuadro, resalta la delgadez de los pómulos de la poeta; así recupera el estado demacrado y raquíptico en el que se encontraba a causa de su situación. Frente a esa sonrisa que sigue en el mismo lugar, perenne e imparable al paso del tiempo, este le provoca un efecto reflexivo que detona en la pregunta retórica «What could I have been dreaming as I sat there». Anne no consigue recordar y se sorprende de su propia imaginación, lo que le hizo mantener una sonrisa, algo inusual en su rostro, en una mueca tensa porque la tenía que aguantar durante todo el tiempo que la estaban retratando y que se infiere en la enumeración «all of me waiting in the eyes, the zone / of the smile, the young face, / the foxes' snare». Ese rostro joven era una trampa a su astucia, inferida del el zorro que encarna con su cuerpo y en quien se convierte por el abrigo de su infancia.

De frente, el retrato de su progenitora también conserva la sonrisa esculpida a pinceladas, pero las mejillas no tienen la dureza ósea de las suyas, sino que están marchitas como orquídeas. Las explicaturas de este símil nos remiten al envejecer de su madre, cuyo cuerpo se está deteriorando por el paso del tiempo y la enfermedad que aceleraba su marcha hacia la otra vida. Repite con la enumeración afectiva explícita en el uso del posesivo 'my' que el cuadro de su madre refleja su similitud, las siluetas sonrientes de ambas encajan como la carne frente al espejo: «my mocking mirror». Anne Sexton expresa que el amor que siente por su madre ha sido desbancado por las disputas entre ambas y el amor hacia sus hijas Linda y Joyce. El final de la estrofa «my first image. She eyes me from that face / that stony head of death / I had outgrown» acapara el sentir de la poeta hacia la figura de su madre. Antes de que naciera, siente que ya existía, que su madre es la impresión prematura de su rostro, que es una extensión prenatal de ella misma. Ahora es la poeta quien sobrevive a esa primera imagen que le aguanta la mirada con un rostro al que ella le reclama la testarudez y del carácter difícil de su madre. También le recrimina el reflejo de la muerte, como si su madre se hubiera encabezonado en morir y abandonarla sin modo posible de hacerle cambiar de opinión.

La maestría del pintor consiste en haberlas captado justo en ese momento en el que dibujaban una sonrisa en su rostro y haberlas encerrado en el lienzo que pasa a ser el hogar de esos retratos a los que otorga vida y posesiones antes de que madre e hija emprendan caminos separados: «we smiled in our canvas home / before we chose our foreknown separate ways». El verso permite al lector inferir cuanto sucedió en esa época: los retratos representan el tiempo en los que buscó refugio en su familia hasta que se recuperó y ambas volvieron a poner distancia entre ellas. En «The dry redfur fox coat was made for burning» se permite proyectar el espíritu rebelde y arrollador que Anne Sexton sabía que poseía desde la infancia, explícito en la metáfora y recuperable para el lector gracias al contexto cognitivo ya forjado en la parte anterior del poema. Ese espíritu no envejece en un pacto con el retrato como hiciera Dorian Gray; su juventud eterna va desgastando el lienzo con el desmoronamiento de su alma por los intentos de suicidio y el trastorno bipolar que padecía. Estos referentes intertextuales consiguen cargar el verso de implicaturas sobre la concepción de su cuerpo-alma respecto al retrato, pero requieren un esfuerzo cognitivo al lector derivado de la lectura o conocimiento previo de la novela de Oscar Wilde.

Antes de cerrar la sexta parte, pasa a desambiguar toda la carga metafórica relacionada con los cuadros para conducir al lector a una única conclusión en su interpretación del poema, intención que marca de la misma forma que ya lo hiciera en poemas anteriores con ‘And this was’. Madre e hija, en dirección ascendente o descendente, son dos imágenes en pausa de una misma persona que se vigilan y se enfrentan sin acercarse la una a la otra: «that double woman who stares / at herself, as if she were petrified / in time- two ladies sitting in the umber chairs». Una vez concluida la visita, Joyce besa a su abuela y esta llora emocionada ante el triángulo equilátero que se disuelve en el que quizá será el último saludo.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)

7.

*I could not get you back
except for weekends. You came
each time, clutching the picture of a rabbit
that I had sent you. For the last time I unpack
your things. We touch from habit.*

*The first visit you asked my name.
Now you will stay for good. I will forget
how we bumped away from each other like marionettes*

*on strings. It wasn't the same
as love, letting weekends contain
us. You scrape your knee. You learn my name,
wobbling up the sidewalk, calling and crying.
You can call me mother and I remember my mother again,
somewhere in greater Boston, dying.*

*I remember we named you Joyce
so we could call you Joy.
You came like an awkward guest
that first time, all wrapped and moist
and strange at my heavy breast.
I needed you. I didn't want a boy,
only a girl, a small milky mouse
of a girl, already loved, already loud in the house
of herself. We named you Joy.
I, who was never quite sure
about being a girl, needed another
life, another image to remind me.
And this was my worst guilt; you could not cure
or soothe it. I made you to find me.*

La séptima y última parte es un resumen de la historia entre Joyce y Anne en esos tres primeros años de distanciamiento y el reencuentro definitivo. Enfatiza con implicaturas en hechos concretos la extrañeza y la falta de naturalidad de los momentos que empiezan a compartir. La custodia del fin de semana que recupera de los versos anteriores madre e hija se reencuentran en una imagen llena de implicaturas: «You came / each time, clutching the picture of a rabbit / that I had sent you». En ellos, el destinatario y el remitente de la felicitación con el diseño del conejo se reúnen, la carta vuelve a estar en sus manos como un reliquiario de la ausencia de su madre para la pequeña, tarjeta a la que se aferra para no dejar escapar el lazo natural que las une. Esas reuniones fijadas en la agenda de ambas ahora ya no serán necesarias, porque Joyce ha hecho las maletas para mudarse a casa, tal y como explicita en «Fort he last time I unpack / your things» o unos versos más abajo «Now you will stay for good».

A partir de ese momento, Anne Sexton hace hincapié y baña de implicaturas hechos concretos que permiten concluir al lector la frialdad y lo impuesto de sus afectos. El roce físico no era una explosión incontenible de afecto de la una hacia la otra, sino que era un contacto rutinario, mecanizado en una costumbre de lo que se entiende como normal en esas situaciones, algo insípido, como así implica «We touch from habit». Mayores son las explicaturas inferibles en «The first visit you asked my name» sobre una dura realidad: la poeta no formaba parte del mundo de su pequeña; para las fichas técnicas de personas que componían los referentes cotidianos de Joyce, Anne no era una de ellas. Se trata este

verso de un jarro de agua fría ante el lector por la dureza de esa realidad expresa sin arpegios literarios en una acción tan simple y a la vez tan cargada de sentimientos. Pero esa era la situación antes del encuentro definitivo. A partir de ese instante, pone de manifiesto su intención de cerrar ese capítulo de la historia familiar y, mediante un símil-metáfora, declara que no habrá más despedidas forzosas, recuperables en las implicaturas de dicha figura retórica: «I will forget / how we bumped away from each other like marionettes / on strings». Los fines de semana, personificados, ya no serán quienes pauten sus agendas. Ese amor reducido a unas horas semanales quedó atrás; ahora viven la infancia de Joyce en plenitud. Para trasladar ese cambio, la autora recurre a la enumeración de situaciones comunes de las que el lector infiere por implicaturas que ahora sí que comparten el día a día y son familia: «You learn my name». Anne Sexton ahora está ahí para levantar a su hija cuando se cae («You scrape your knee») mientras da sus primeros pasos y aprende a caminar, también implícito en «wobbling up the sidewalk» o soporta sus berrinches («calling and crying»).

Restablecida la conexión entre ambas, el lector consigue interpretar la importancia de ese cambio respecto al principio, ya que su hija ahora la llama ‘madre’. Es en las palabras de su pequeña donde ella toma consciencia de su rol ahora que han entrado en la normalidad y esto la hace reencontrarse con su madre, la ayuda a pensar en lo importante que es para ella y que la está perdiendo. El reconocerse como madre la ayuda a redimensionar la visión que tiene de la suya y los sentimientos que siente hacia esta. En esos dos versos, «You can call me mother and I remember my mother again», vuelve a dejar implícita esa “doble imagen” sobre la que gira todo el poema.

Para cerrar el poema, concentra toda la atención de su hija y llena de ternura toda la estrofa. Concluye el mensaje con el inicio de todo, la motivación que la llevó a quedarse embarazada. Destaca la belleza del juego de palabras en la elección de la pequeña, «I remember we named you Joyce / so we could call you Joy», con el que remite a la “alegría” esperada con su llegada a la familia, una idea clave que el lector capta como primordial en la reiteración posterior unos versos después, «We named you Joyce». Ya empieza a confesar la esperanza puesta en el nacimiento de una niña para sacarla del estado depresivo en el que se encontraba y llenar todo de color.

De ahí pasa a revivir el momento del parto, ese primer encuentro y contacto en el que la sostuvo por primera vez, cuando el cuerpo de la pequeña se desprendió del suyo y

se presentó huésped de su regazo, envuelta entre telas todavía manchada con la placenta para apoyarse sobre su pecho pesado por la leche con la que iba a amamantarla y transmitirle la emoción de ese momento sellada por vida en su memoria. Luego pasa a transmitirle la necesidad que sentía de su llegada y el amor que sentían por ella ya desde el vientre en el anhelo de su nacimiento entre los encabalgamientos y símiles de «I needed you. I didn't want a boy, / only a girl, a small milky mouse / of a girl, already loved, already loud in the house of herself». Y finaliza el mensaje que le quiere hacer llegar a su hija explicándole por qué tenía que nacer una niña y no un niño, por qué necesitaba de su existencia para seguir adelante, cuáles fueron los motivos reales por los que decidió traerla al mundo. Ella se sentía perdida hasta el punto de no saber reconocerse y necesitaba una imagen en la que reflejarse. Al igual que la señora Gray tenía su copia en ella, Sexton necesitaba verse en otra piel. Por eso quiso concebir una hija y de ahí su mayor sentimiento de culpa explícito en los últimos versos: «And this was my worst guilt; you could not cure / or soothe it. I made you to find me»; aquí confiesa el egoísmo con el que tomó la decisión de tenerla y la vaga fe de encontrar la cura de su alma en un acto de amor y que no tuvo resultado, pues esa “doble imagen” no le ayudó a encontrarse, fue solo un fracaso más que añadir al saco de la culpa con la que se precipitó a las profundidades de la psique desmoronada.

- Análisis del texto traducido:

Al igual que en el análisis del texto original, para proceder de forma más clara con el comentario traductológico de este poema, dividiremos en siete secciones la versión traducida.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)**

The Double Image

1.
I am thirty this November.
You are still small, in your fourth year.
We stand watching the yellow leaves go queer,
flapping in the winter rain.
falling flat and washed. And I remember
mostly the three autumns you did not live here.

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)**

La doble imagen

1.
Este noviembre cumplo treinta años.
Tú eres pequeña, todavía no llegas a cuatro.
Estamos aquí mirando revolar las hojas amarillas,
agitarse en la lluvia de invierno,
caer planas y lavadas. Y pienso
sobre todo lo que en los tres otoños que no viniste aquí.

They said I'd never get you back again.
I tell you what you'll never really know:
all the medical hypothesis
that explained my brain will never be as true as these
struck leaves letting go.

I, who chose two times
to kill myself, had said your nickname
the mewling mouths when you first came;
until a fever rattled
in your throat and I moved like a pantomime
above your head. Ugly angels spoke to me. The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head, letting doom
leak like a broken faucet;
as if doom had flooded my belly and filled your
bassinet,
an old debt I must assume.

Death was simpler than I'd thought.
The day life made you well and whole
I let the witches take away my guilty soul.
I pretended I was dead
until the white men pumped the poison out,
putting me armless and washed through the rigamarole
of talking boxes and the electric bed.
I laughed to see the private iron in that hotel.

Today the yellow leaves
go queer. You ask me where they go I say today
believed
in itself, or else it fell.

Today, my small child, Joyce,
love your self's self where it lives.
There is no special God to refer to; or if there is,
why did I let you grow
in another place. You did not know my voice
when I came back to call. All the superlatives
of tomorrow's white tree and mistletoe
will not help you know the holidays you had to miss.
The time I did not love
myself, I visited your shoveled walks; you held my
glove.
There was new snow after this.

Decían que no te volvería a tener.
Te voy a decir lo que nunca comprenderás realmente:
todas las hipótesis médicas
que explicaron mi cerebro nunca serán tan verdaderas
como
estas hojas caídas que se abandonan.

Yo, que elegí dos veces
matarme a mí misma, te nombré por tu mote
en los meses de lloriqueo cuando viniste al mundo;
hasta que una fiebre resolló
en tu cuello y yo como una pantomima gesticulé
sobre tu cabeza. Ángeles malvados me hablaron.
La culpa,
les oí decir, era mía. Chismorreaban
como brujas verdes en mi cabeza, dejaban gotear el sino
como un grifo averiado;
como si el sino hubiera fluido de mi vientre a tu cuna,
una vieja hipoteca que tengo que asumir.

La muerte fue más simple de lo que yo había pensado.

El día en que la vida te creó sana y salva
dejé que las brujas se llevaran mi alma culpable.

Fingí estar muerta
hasta que los hombres blancos me sacaron el veneno,
me entregaron sin brazos y lavada al follón
de los altavoces y la cama eléctrica.
Tuve que reírme cuando vi los grilletes reservados
en este hotel.

Hoy las hojas amarillas
pasan en revuelo. Me preguntas adónde van. Digo que el
hoy
cree en sí mismo, si no se caería al suelo.

Hoy, mi pequeña Joyce,
ama al yo de tu yo donde viva.
No hay un Dios especial al que consultar; o si lo hay
por qué te dejé crecer
en otro lugar. Tú no reconociste mi voz
cuando volví de visita. Todos los superlativos
del árbol blanco de mañana y la rama de muérdago
no te van a recompensar las vacaciones que te has
perdido.
Cuando no me amaba
a mí misma, visité tus caminos espalados; sostuviste mi
guante.
Después cayó la nieve.

En la primera parte, el cotejo de edades entre la autora y su descendiente, el conocimiento de la madurez frente la inocencia de la juventud, se encuentra ligeramente tergiversado en contenido y explicaturas. En el verso original, Anne Sexton se dirige a su

hija para decirle que tiene cuatro años por lo que “todavía es pequeña” y le queda un largo camino que recorrer; el texto de Reina Palazón, por el contrario, traslada ese adverbio de inconclusión, la llegada aún tardía del cuarto cumpleaños en «Tú eres pequeña, todavía no llegas a cuatro». En otras palabras, el traductor cae en un falso sentido, ya que en el momento en el que la poeta se dirige a su hija, esta ya tiene los cuatro años y se pierden las implicaturas de la felicidad de su madre al ver que su hija mantiene la inocencia; además, la traducción introduce que “aún” no tiene la madurez suficiente para comprender lo que está por decirle en el poema. En la misma estrofa, el traductor consigue resolver la problemática del verbo ‘stand’ añadiendo un adverbio de lugar + el gerundio: «Estamos aquí mirando revolar las hojas amarillas». Consideramos este un acierto de traducción, pese a que se añade una localización en el texto meta espacio-temporal más marcada que en original y con la que carga de explicaturas al lector español que lo transporta a una inmediatez menos explícita en el inglés. Para evitar añadirlas y recuperar la precisión del estar detenidas de pie, la versión traducida puede optar por el verbo ‘contemplar’ que indica observar con detenimiento y la necesidad de estar parado y concentrado para ello, con lo que se recupera mediante implicaturas el contenido explícito del original para pasar la totalidad del mensaje.

Ya hemos tenido la ocasión precedente de observar que Reina Palazón tiende a traducir la adjetivación continua de la bostoniana mediante la construcción “sustantivo + de + adjetivo”. Así altera parte del ritmo, pero sobre todo empobrece la función poética del lenguaje que le sirve de trono para sentarse a narrar. Este es el caso de la «lluvia de invierno», donde el registro baja, sin alterar el significado, como sí sucede en el error por calco en «caer planas y lavadas», metáfora con la que Anne Sexton describe una lluvia de hojas que oscilan mientras caen en horizontal y no en picado al aumentar su peso por el agua que las baña y el viento que las mece. En español, la reformulación es incoherente y extraña, da pistas comunicativas de su índole de versión derivada al lector. A estas imprecisiones se viene a sumar una imposición interpretativa del verso «And I remember / mostly the three years» al trasladarlo como «Y pienso / sobre todo lo que en los tres otoños no viniste aquí». El traductor reescribe siguiendo su interpretación del texto original, en la que Anne Sexton está reflexionando acerca del tiempo que ambas han estado separadas y todo lo que se han perdido en esos otoños. Sin embargo, la intención comunicativa es precisamente distinta: la escena pictórica y otoñal le sirve de trampolín para enlazar con otros otoños pasados en los que no estaba acompañada de su hija. El

verbo “recordar” lleva implícita una melancolía que no contiene el verbo “pensar”, más neutro y que se pierde en la traducción; esto no quiere decir que sea una traducción del todo incorrecta, sino más bien demasiado libre cuando es posible mantener el mensaje del inglés.

En la misma estrofa, también se da un ligero cambio de sentido en «Decían que no te volvería a tener». La unidad fraseológica “volver a tener” tiene una connotación ligeramente distinta a “get something back”, cuyo significado se acerca más al verbo ‘recuperar’, pues “volver a tener” puede recoger ese significado, pero reduce las implicaturas de pérdida tan presentes en el inglés y en el contexto del poema, una Anne desesperada porque el sistema sanitario y su familia le habían arrebatado a sus pequeñas Linda y Joyce. A este, se acumula un error de falso sentido en «Te voy a decir lo que nunca comprenderás realmente». El error radica en la traducción del verbo ‘know’, que de entre sus múltiples acepciones, por contexto, aquí inferimos que significa «to be aware of the truth or factuality of [sth]¹¹¹». En español expresaríamos lo mismo con la colocación “tener la certeza de algo”. En inglés, Anne Sexton le dice a su hija menor que aquello que está a punto de decirle, el mensaje que marca gráficamente con los dos puntos para pasar a un estilo directo con el que dirigirse a su interlocutora, es algo de lo que ella jamás podrá saber el grado de veracidad y tendrá que confiar en su madre. Joyce nunca tendrá la certeza absoluta de que su madre no le miente; por eso, le advierte, se adelanta a los hechos como con una bola de cristal, para hacerla entrar en razón. En el texto meta, la madre duda de las capacidades de comprensión de la hija, no del grado de veracidad, como así se recupera de las explicaturas inferidas en el verbo ‘comprender’. Por igual, consideramos poco certera la elección del pretérito perfecto simple «que explicaron mi cerebro» y no del pretérito imperfecto, cuyo uso es más natural a la hora de narrar hechos pasados; junto a este error de escritura en español, encontramos un final de estrofa que deja abierto el proceso inferencial y no lo lleva a término para recuperar el contenido existente detrás de la imagen poética: «estas hojas caídas que se abandonan». En el texto fuente las hojas se sueltan como quien abre las manos que le aferran a las rocas de un precipicio y caen. En español, la reformulación es un tanto extraña. Es evidente que por “abandonarse” el traductor quiere decir que se sueltan, que se abandonan a su suerte, pero el lector meta llega a la conclusión de que las hojas caen y son abandonadas en el suelo e

¹¹¹*Merriam Webster Dictionary*, online. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/know> [Fecha de consulta: 16/09/2019].

ignoradas; transforma la escena en un cementerio de hojas suicidas sobre el que caminan y van dejando atrás. En el texto fuente, la imagen poética personifica las hojas y estas deciden deshacer el lazo que las une con las ramas del árbol que las nutre para caer al vacío, así que se trata este de un cambio del contenido metafórico importante.

En la segunda estrofa, la traducción literal de «to kill myself» por «matarme a mí misma» trae consigo un efecto colateral que daña el texto meta, que no es otro que la aliteración de la bilabial ‘m’. ‘To kill oneself’ es un sinónimo con un registro coloquial de ‘commit suicide’, que en español suena redundante al repetir el reflexivo con un complemento indirecto en primera persona. Las implicaturas de la segunda mitad del mismo verso cambian en español: «te nombré por tu mote». El verbo nombrar connota el hecho de crear o asignar a un sujeto un sustantivo propio, es un apelativo. En el verso original, con el verbo ‘said’ Anne Sexton simplemente se refiere al hecho de que durante los primeros meses repetía constantemente su nombre como una canción de cuna para calmar su llanto. En la versión traducida, las implicaturas refuerzan la idea del propio nombre en sí, llevando al lector a enfatizar elementos menos importantes en términos de contenido. Tampoco se traslada la metáfora y la carga poética con la que representa los primeros meses de vida del bebé, donde el único código de comunicación es el lloriqueo y donde reencarna a su hija en un gatito que maúlla; crea una imagen sonora, onomatopéyica en la comparación con el felino implícito en el adjetivo ‘mewling’. En el verso español «en los meses de lloriqueo cuando viniste al mundo» estas implicaturas desaparecen; comete un error de subtraducción al perder por el camino parte del contenido metafórico y explicitar el referente, además de la reducción estilística de la traducción frente al original. El lector meta aquí pierde la proyección potente del texto de origen, el proceso inferencial y el consiguiente esfuerzo cognitivo es menos arduo y grato.

De forma análoga, vuelve a imponer su interpretación del texto sextoniano y reducir las posibilidades interpretativas, alterando la proyección de imágenes, cuando traslada «ugly angels» por «Ángeles malvados me hablaron»; Reina Palazón vincula la fealdad con la maldad, de su propio análisis llega a la conclusión de que estos mensajeros de Dios son los antagonistas en su cabeza porque la culpan. Sin embargo, la versión fuente habla de unos ángeles feos que crea en el lector una contradicción pueril y que tiene un efecto cognitivo fuerte pues, en el contexto general del público, los ángeles son infantes con alas de piel tersa y belleza extrema. Juega con esa contradicción, deja implícita la maldad como una de las tantas posibles conclusiones inferidas en ‘ugly’ que hace de metonimia

para la voz de la culpa en su cabeza. Esta culpa, además, aparece enfatizada por la pausa versal y la disposición gráfica respecto al texto origen, ya que el traductor la separa en un verso independiente.

Si bien es cierto que la traducción rompe la balanza entre el contenido implícito y explícito, Reina Palazón acierta al traducir la personificación de la fiebre que resuella en el cuello de Joyce para representar el ataque de difteria que sufrió y las connotaciones de la imagen del aquelarre de voces con las que Anne Sexton manifestaba el peso de la culpa por no tener las habilidades maternas que le imponía la sociedad de los años cincuenta y que «dejaban gotear el sino como un grifo averiado»; la traducción recupera las hipótesis inferenciales sobre la avería del grifo, la avería de su cabeza y el gotear del agua como metonimia de las lágrimas que caen por la gravedad de la culpabilidad. Sin embargo, en «como si el sino hubiera fluido de mi vientre a tu cuna, una vieja hipoteca que tengo que asumir», no traslada el mismo mensaje ni la misma imagen. En el original, esta agua se va filtrando a través de su cuerpo para formar un manantial en su vientre durante la gestación hasta que nace y la cuna se transforma en tanque repleto para sentenciar toda su existencia. La traducción, a su vez, altera el significado y habla casi de una transmisión de energía negativa desde el útero a la cuna, como si Joyce fuera un dispositivo de almacenamiento que permite tal traslado. Otro error de no mismo sentido es la “hipoteca” que tiene que asumir. Una hipoteca es un vínculo bancario por la compra de un inmueble, es un término más preciso del que utiliza Sexton, ya que se da solo entre banca e individuo. Una “deuda” puede ser no solo monetaria, sino de otro tipo, como es el caso; en resumen, las explicaturas cambian por completo. La poeta estará en deuda con su hija por haberle provocado un mal que compensar. La traducción sí consigue mantener la ambigüedad léxica del verbo ‘assume’ por su equivalente ‘asumir’ en español: en ambas versiones, la poeta pone de forma explícita que tiene que digerir y procesar esa deuda que contrae con su hija, pero también las connotaciones de hacer frente al pago de dicha deuda. Como decimos, tanto el lector original como meta tienen la capacidad por la lectura de recuperar tales connotaciones y matices durante su proceso inferencial.

En la tercera estrofa, calca la estructura inglesa para escribir en español la sorpresa que sintió al ver que la muerte no era una tarea tan compleja como se esperaba. En la traducción de «Death was simpler than I'd thought» por «La muerte fue más simple de lo que yo había pensado» rompe el hilo discursivo. Está exponiendo una conclusión a la que ha llegado en el pasado, resultado del estudio empírico encarnado en su intento de suicidio

fallido. En español, sería más adecuado utilizar el imperfecto para ambas oraciones comparativas —“La muerte era más simple de lo que pensaba”—y evitar la sensación de extrañeza que podría servir de pista comunicativa al lector meta de que es una traducción. En el resto de la estrofa, el traductor se mantiene pegado al original como acostumbra en su praxis profesional y sale victorioso, pues mantiene los datos biográficos recuperables entre figuras retóricas: la traducción traslada la proyección de la concepción de Joyce para hablar de la suerte que tuvo al nacer sin problemas de salud y pasar a ser testigo del nacimiento; las brujas que en su fechoría le roban el alma y la muerte efímera de su estado inconsciente tras la ingesta de pastillas y el vaciado de estómago que pasa a explicitar.

En español, el lavado de estómago que le devuelve a la vida no consigue ser tan brutal y potente como en inglés, ya que en el texto fuente la bombean para extirparle la sobredosis de calmantes implícita en la metonimia del “veneno”, mientras que en español narra «hasta que los hombres blancos me sacaron el veneno». Repetimos que la estrofa abunda de aciertos de traducción, como la sinécdoque del personal sanitario que son perchas andantes del uniforme médico, pero la fuerza motora de ‘pumped out’ (extraer por bombeo) respecto a ‘sacar’ reduce el impacto en la lectura. Reina Palazón podría haber optado por utilizar, conservando la sustitución de la imagen sextoniana, una colocación natural de la lengua como “extirpar” o “extraer” el veneno, ya que ambas opciones mantendrían parte de las implicaturas de la extracción por succión y recrearía el mismo efecto sin necesidad de recurrir a grandilocuencias de la lengua.

Después de la operación de rescate, Anne Sexton se vuelve delicada en la escritura y describe el murmullo caótico proveniente de la megafonía y de los aparatos electrónicos que la motorizan desde su cama en el estado de confusión en el que se encuentra. La traducción baja notablemente el registro y las implicaturas respectivas. El vocablo ‘follón’ tiene matices demasiado coloquiales e incluso vulgares; pertenece a una jerga juvenil de estilo pobre que se encuentra en la antípoda del inglés ‘rigamarole’ —«a confused or meaningless talk»¹¹²—, cuyo significado abarca esas explicaturas que encajan con la descripción y le sirven de muleta para proyectar la escena en el hospital que pretende recrear. La traducción carga de implicaturas despectivas la descripción de la escena de forma injustificada y llevan al lector a concluir que la autora no tiene como

¹¹²*Merriam Webster Dictionary*, online. Disponible en: https://www.merriam-webster.com/dictionary/rigamarole?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld [Fecha de consulta: 17/09/2019].

preferencia la función poética del lenguaje o carece de recursos para abstraerse del lenguaje soez que propone la traducción. Paradójicamente, el traductor abandona su estrategia de traducción, la traducción literal, para alejarse y reformular libremente «Tuve que reírme cuando vi los grilletos reservados» el original «I laughed to see the private iron in that hotel». ‘Tuve que reírme’ lleva consigo un toque de ironía e incredulidad, una crítica prejuiciosa ante la escena que tiene delante mucho mayor que la estructura inglesa, donde Anne Sexton dice que comenzó a reír al ver los grilletos, pero no que este estallido sea una fuerza imparable para ella.

Cabe recuperar contenido biográfico de la autora para comprender mejor la insistencia de las hojas que caen en otoño y la nieve retirada en las aceras. La familia Sexton vivía en una zona rural rodeada de bosques y caminos, como se puede ver en el episodio dedicado a la bostoniana en *USA Poetry*, uno de los pocos materiales filmográficos que se conservan de ella. Madre e hija pasean por los alrededores de su vecindad mientras conversa mentalmente con la Joyce del futuro para escribirle un mensaje en el tiempo. Por ello repite “el revuelo” de las hojas en la última estrofa de esta primera parte para pasar a enlazar sin separación ortotipográfica el diálogo que establecen entre ellas: «You ask me where they go I say today believed / in itself, or else it fell»; en español, Reina Palazón marca pausas gráficas intraversales y divide en unidades de sentido las oraciones. Entre punto y punto abraza la intervención de cada una de ellas, pauta de forma clara el diálogo rompiendo el ritmo y bajando al lector meta el coste del esfuerzo cognitivo del proceso inferencial requerido para comprender el verso. El juego de palabras del segundo verso «in itself, or else it fell.» no lo traslada al español, pero es necesario premiar la compensación del traductor, quien juega con la anáfora mediante la unión de silbantes en su versión «cree en sí mismo, si no se caería al suelo». En ese intercambio, Anne se muestra impasible contra el demorar de la acción y reclama la atención de su hija para ser más imperativa utilizando dos vocativos, uno afectuoso y otro frío al llamarla simplemente por su nombre de pila, un contraste que representa y lleva implícita la relación que mantienen. En la traducción, Reina Palazón ha agilizado la lectura, puede que para compensar las pausas del verso anterior, pero ha fusionado los dos vocativos en uno solo y con ello ha omitido el *input* comunicativo, las señales de humo con las que la madre se dirige a su descendiente.

A pesar de conseguir trasvasar el contenido semántico, estilístico e inferencial en la mayor parte de la estrofa, sigue cayendo en errores de léxico. En el texto fuente, la poeta

niega la existencia de un Dios al que dirigirse «No hay un Dios especial al que consultar» altera el significado y las conclusiones a las que llega el autor, ya que ella no le pide consejo a Dios, sino su piedad y su bondad para evitar que las separaren; «when I came back to call» - «cuando volví de visita» reformula de forma errónea y, por tanto, es un verso con falso sentido. El mensaje desambigua de forma incorrecta el verbo ‘call’, que efectivamente puede ser una visita breve, pero que en este caso se refiere a las veces que la madre, tras su desaparición, volvía a irrumpir en la vida de la hija, cada vez que “regresaba”. Los «camino espalados», en cambio, son todo un acierto de traducción, ya que consiguen recrear con el adjetivo la imagen de la nieve apartada en el arcén que les tiende la alfombra de la acera para caminar. El traductor resuelve con el verbo la figura retórica y la escenificación sin perder el balance de implicaturas. Aunque este acierto no ha impedido que cayera en la trampa del calco en «sostuviste mi guante», donde el lector meta tiene más posibilidades interpretativas que el original debido a que ‘sostener’ no significa ‘agarrar’, ‘dar’ o ‘tener’ a alguien de la mano, sino soportar el peso de algo o mantenerlo con firmeza. La traducción lleva a una conclusión errónea: Anne Sexton le cede a su hija su guante para que lo lleve mientras camina; en el texto meta no se llega a la idea de la separación materno-filial incluso cuando entrelazaban sus manos. Este error guillotina el proceso inferencial y el mensaje del poema. La misma mala suerte corre el verso final de la estrofa, pues la opción «Después cayó la nieve» subtraduce al omitir el contenido implícito en el adverbio de tiempo “new”. Al sacrificarlo tamiza y deja sin efecto una parte del mensaje: los caminos arreglados a golpe de pala que ellas atraviesan de la mano van difuminando las huellas al cubrir las con la nieve nueva que cae y se vuelve a acumular para borrar sus huellas y demostrar que es más resistente que el trabajo realizado por el hombre.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)**

2.

They sent me letters with news
of you and I made moccasins that I would never use.
When I grew well enough to tolerate
myself, I lived with my mother. Too late,
too late, to live with your mother, the witches said.
But I didn't leave. I had my portrait
done instead.

Part way back from Bedlam
I came to my mother's house in Gloucester,

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)**

2.

Me enviaron cartas con noticias
sobre ti e hice mocasines que nunca me pondría.
Cuando me puse bastante bien para tolerarme
a mí misma, viví con mi madre. Demasiado tarde,
demasiado tarde, para vivir con tu madre, dijeron las
brujas.
Pero no me fui. En vez de eso hice
pintar mi retrato.

Ya medio fuera del manicomio

Massachusetts. And this is how I came
to catch at her; and this is how I lost her.
I cannot forgive your suicide, my mother said.
And she never could. She had my portrait
done instead.

I lived like an angry guest,
like a partly mended thing, an outgrown child.
I remember my mother did her best.
She took me to Boston and had my hair restyled.
Your smile is like your mother's, the artist said.
I didn't seem to care. I had my portrait
done instead.

There was a church where I grew up
with its white cupboards where they locked us up,
row by row, like puritans or shipmates
singing together. My father passed the plate.
Too late to be forgiven now, the witches said.
I wasn't exactly forgiven. They had my portrait
done instead.

me fui a casa de mi madre en Gloucester,
Massachussets. Y así fue cómo
me agarré a ella; y así es cómo la perdí.
No puedo perdonarte tu suicidio, dijo mi madre.
Y nunca lo pudo. En vez de eso hizo
pintar mi retrato.

Viví como un huésped airado,
como una cosa medio remendada, una niña grande.
Recuerdo que mi madre hacía lo que podía.
Me llevó a Boston y dio un nuevo estilo a mi peinado.
Usted sonríe como su madre, dijo el pintor.
Me era indiferente. En vez de eso hice
pintar mi retrato.

Había una iglesia donde me crie
con sus armarios blancos donde nos encerraban
fila junto a fila, como puritanos o marineros
que cantan juntos. Mi padre pasaba el platillo.
Demasiado tarde para el perdón, decían las brujas.
No me perdonaron de verdad. En lugar de eso
hicieron pintar mi retrato.

La traducción arrastra la elección del pretérito perfecto simple en la segunda parte del poema, motivo por el cual se repiten los errores de reformulación y estilo en la lengua meta. Anne Sexton escribe estos versos para contarle a su hija cómo funcionaba su día a día durante el tiempo que estuvo ingresada, lo que sucedía de continuo allí. En el texto original no hay duda alguna de ello; sin embargo, el pretérito perfecto simple lleva al lector a la conclusión de que solo en una ocasión había recibido la correspondencia que la actualizaba sobre el estado de su pequeña: «Me enviaron cartas con noticias». Para respetar la voluntad narrativa de la autora sin cambiar el mensaje, el traductor debería haber reescrito el verso con un pretérito imperfecto, que marca esa rutina o actividad progresiva en el pasado. Sucede lo mismo en «sobre ti e hice mocasines que nunca me pondría», donde el error de traducción es el calco lingüístico de la concordancia inglesa: la ergoterapia formaba parte de su horario, era una rutina dentro de la cotidianidad. Real o no, la poeta recurre a estas innovaciones terapéuticas para transmitir conceptos clave sobre la ocupación de su tiempo en los periodos de inestabilidad. El traductor confunde también el uso del verbo modal 'would', cuya función principal es marcar el tiempo condicional, pero también la de expresar una rutina dentro del pasado. En español, no es necesario un verbo auxiliar para ello, como acabamos de explicar, porque va implícito en la connotación del tiempo imperfecto. Reina Palazón repite la concordancia inglesa e intercambia el condicional con el imperfecto, alterando claramente el mensaje y la

información biográfica que el lector meta recupera de la obra confesional. «Cuando me puse bastante bien para tolerarme / a mí misma» consigue trasladar las implicaturas de tolerar, la convivencia consigo misma y el respeto hacia su diversidad, pero pierde aquellas que enlazaban el verbo ‘grow’ con el que dejaba implícita la necesidad del crecimiento y la madurez para ello.

Tampoco consigue una reformulación del todo correcta en español de la progresión temporal y comparativa de ‘when’ + ‘verbo infinitivo’; en nuestra lengua requiere una estructura con el artículo neutro ‘lo’ y la conjunción ‘como’ —“lo bastante bien como para”—. El resultado de estos errores de redacción puede distraer al lector meta y generarle una desconfianza ante la traducción por la calidad textual y se corre el riesgo de que el texto deje de ser relevante para él, de manchar la imagen de la poeta y su estilo. Al tratarse de errores de redacción por los nudos estructurales con la lengua de partida, el lector puede llegar a la conclusión de que se encuentra frente a una obra de estilo pobre, cayendo la relevancia e invitándolo a abandonar la lectura. Incluso el final de cada una de las estrofas yerra por calco. Si bien es cierto que no requiere un esfuerzo cognitivo diverso para comprender las implicaturas que hay detrás de la anáfora en ninguna de las estrofas traducidas, el texto meta no es natural por el distanciamiento con las unidades fraseológicas que un nativo español utilizaría en este mismo contexto. ‘Get something done’ es una colocación inglesa para indicar que alguien te ofrece un servicio. Un retrato ‘se manda pintar’ o ‘se encarga’. La traducción consigue conservar la búsqueda del retrato como objeto, pero pierde la relación artista-cliente que se infiere de las explicaturas del verbo ‘encargar’ que aquí proponemos. Mantener este vínculo es esencial pues cobra mayor importancia en la tercera estrofa, donde pone los focos sobre el artista.

En el texto de partida, Anne Sexton narra que a su salida del centro sanitario se detiene para vivir en casa de sus familiares; en la traducción, se produce un falso sentido. «Ya medio fuera del manicomio» refuerza las implicaturas de su recuperación parcial, pero sobre todo tergiversa el sentido del desvío de camino de regreso tras dejar la institución. Recordemos que este verso engloba la idea principal del poemario en su conjunto, que es la reflexión posterior de su terapia en el psiquiátrico. La poeta abandona el manicomio, lo deja atrás y se embarca en un viaje del que cambia la hoja de ruta y no se dirige hacia su casa, sino a la de su madre para seguir recibiendo los cuidados que necesita para sobrevivir. En la versión de Reina Palazón, el lector infiere que ella seguía

recibiendo el tratamiento y que vivía entre el techo materno y el techo psiquiátrico, que no había concluido su estancia allí.

La bostoniana proporciona la localización de la casa de su madre, en Gloucester, Estado de Massachussets. El efecto cognitivo para el lector del TO y TM, por motivos que son ajenos al traductor, no puede ser idéntico. En primer lugar, el lector del texto inglés, público para el que fue concebido, tiene un contexto y parte de unos conocimientos sobre la división territorial de los Estados Unidos superior al español, al tratarse de su propio país. Anne Sexton aclara que su madre vive en la Gloucester de dicho estado para que el lector no lo confunda con la ciudad homónima en otra parte del confín estadounidense, es una especificación para evitar conclusiones erróneas. Por el contrario, el lector español infiere de modo diverso «me fui a casa de mi madre en Gloucester, / Massachussets.». Al tratarse de un país extranjero, el público meta tiene conocimientos inferiores de la geografía americana. La aclaración del Estado le permite, en términos generales, posicionar la vida de la autora y el círculo por el que se mueve, ya que el nombre de la ciudad, al no tratarse de una de las más grandes y famosas, no le diría nada; no conseguiría recuperar la zona a la que se refiere; sin embargo, el Estado de Massachussets es más localizable y, si no consigue situarlo de forma exacta, al menos el lector meta sabe que se trata de la costa este del país.

El traductor mantiene la anáfora para contrastar de forma paradójica «Y así es como / me agarré a ella; y así es como la perdí», pero cambia las implicaturas por la diferencia léxica del verbo ‘agarrar’ como equivalente de ‘catch up’. Reina Palazón consigue diseccionar el concepto del texto, pero las connotaciones cambian en la reformulación. ‘Agarrarse a alguien’ tiene el sentido físico y metafórico de unirse de forma estrecha a esa persona, pero tiene una connotación negativa que puede llevar a interpretarse de forma errónea, una especie de interés personal. El verso original dice que se une a su madre en la búsqueda desesperada de un apoyo y esta se convierte en su pilar, implicaturas que se consiguen si sustituimos la propuesta de Palazón por ‘aferrarse’. El pronombre reflexivo en «No puedo perdonarte tu suicidio, dijo mi madre. / Y nunca lo pudo» ensombrece la escritura, dirige la atención sobre la autora en lugar del suicidio y dificulta la lectura por lo redundante entre el pronombre y el posesivo, que viene a sumarse con la adición injustificada del pronombre de complemento directo ‘lo’ que interrumpe el proceso inferencial ante la extrañeza del estilo. Al traductor le hubiera bastado trasladar “perdonar” en su forma no reflexiva y omitir el complemento directo anafórico con el que

la versión española pretende recuperar el “perdón” como aquello que nunca llegó a suceder. Al final de la estrofa y al mantener la ánfora, repite el error por calco lingüístico ya expuesto en «En vez de eso hizo / pintar mi retrato.»

En la tercera estrofa, consigue mantener los recursos retóricos —símil con la pista comunicativa de la conjunción ‘como’ y metáforas sobre ella misma para ser una niña grande—, junto con las implicaturas que comentábamos en el análisis del texto fuente. Se pueden ver ciertos patrones de selección léxica también en estos versos: en “For John Who Begs Me Not to Enquire Further” traducía «to rage in your own bowl» como «airarse en su propio cuenco»; aquí repite el vocablo para traducir la ira en «I lived like an angry guest» - «Viví como un huésped airado», enlazando semánticamente ideas o marcando una tendencia estilística que no se corresponde a la de Anne Sexton. En el intento por hacerle sentir mejor, la madre de la poeta «[la] llevó a Boston y dio un nuevo estilo a mi peinado». ‘Restyle’ aquí significa un cambio de corte, de *look*. No fue la propia señora Gray quien le realiza el cambio estético, sino que la llevó a que le cambiaran el aspecto.

En su error de trasladar todos los sujetos por mantener la esencia del inglés y su preferencia por la fórmula de cortesía altera las inferencias en «Usted sonríe como su madre, dijo el pintor» al distanciarlos para después hacerle un comentario en confianza, un cumplido fruto de un contexto comunicativo fluido y tranquilo. Además, la colocación correcta para decir que un hijo comparte rasgos faciales o característicos del progenitor es ‘sacar +de’ o ‘tener +de’. El cambio de categoría gramatical es injustificado, igual que el contexto formal para una situación relacional entre artista-cliente a quien, como decíamos unas líneas más arriba, se le ‘encarga’ pintar el retrato y por ello, insistimos, el calco lingüístico de la distorsiona la precisión del original. Sin embargo, Reina Palazón consigue trasladar las explicaturas de «I didn’t seem to care» con «Me era indiferente». La reescritura mantiene el pasotismo adolescente con el que Anne Sexton se revela contra su madre e ignora la parte que ha heredado de ella, reformula el hastío y se recupera también la ingratitud con la que paga sus esfuerzos por ayudarla a estar mejor.

El texto meta añade una hipérbole como resultado de la traducción hecha con papel carbón del inglés al español en «Había una iglesia donde me crié» y sobretraduce «con sus armarios blancos donde nos encerraban» al trasladar los posesivos, comunes en la lengua sajona, pero que añaden personificaciones a los objetos inanimados en posesión material de cosas. Este doble error no altera el sentido respecto al original, aunque a oídos

del lector meta está lleno de pistas de la condición del texto como traducción, evitable reestructurando la frase y evitando los posesivos: “Donde me crié había una iglesia / de blancas despensas donde nos encerraban”. Reina Palazón, en cualquier caso, conserva de forma ejemplar la metáfora y las implicaturas en ella: los armarios blancos donde los disponían en filas son la clave para recuperar el concepto que subyace tras la voluntad de la autora. El traductor coloca una fila junto a la otra, cuando en realidad «row by row» simplemente habla del reparto en hileras, un cambio superfluo que no requiere mayor atención. Asimismo, la misa con la que destacar la presencia de la fe en la vida familiar es una metonimia de la estrecha relación de los Gray con la institución puritana, conocida por su rigidez. Es la fe puritana la culpable del perdón que no recibe de su padre, quien «pasaba el platillo» de las ofrendas. La despensa es una metonimia de la iglesia que recuperamos por relación anafórica, las filas los bancos en los que marineros y puritanos, de los que se infieren la disciplina y la ética conservadora que condena la pretensión de adelantarse a la voluntad de Dios a la hora de poner fin a la vida, condena la existencia de la poeta mientras «cantan juntos», en sintonía musical para ir de la mano en dirección contraria a la del viento que sopla la poeta.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)

3.

All that summer sprinklers arched
over the seaside grass.
We talked of drought
while the salt-parched
field grew sweet again. To help time pass
I tried to mow the lawn
and in the morning I had my portrait done,
holding my smile in place, till it grew formal.
Once I mailed you a picture of a rabbit
and a postcard of Motif number one,
as if it were normal
to be a mother and be gone.

They hung my portrait in the chill
north light, matching
me to keep me well.
Only my mother grew ill.
She turned from me, as if death were catching,
as if death transferred,
as if my dying had eaten inside of her.
That August you were two, by I timed my days with
doubt.
On the first of September she looked at me

TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)

3.

Todo el verano los aspersores se arquearon
sobre la hierba de la orilla.
Hablamos de la sequía
mientras el campo agostado por la sal
volvió a ser fértil. Para que el tiempo pasara
intenté cortar el césped
y por la mañana hice pintar mi retrato,
mantuve mi sonrisa en su lugar, hasta que tomó forma.
Una vez te envié un dibujo de un conejo
y una postal con el motivo número uno,
como si fuera normal
ser una madre y haberse ido.

Colgaron mi retrato en la fría
luz del norte, como modelo
para que permaneciera bien.
Sólo mi madre se puso enferma.
Se alejó de mí, como si la muerte fuera a atraparla,
como si la muerte se traspasara a ella,
como si mi morir hubiera mordido dentro de ella.
En agosto tenías tú dos años, pero yo medía mis días con
duda.
A primeros de septiembre ella me miró

and said I gave her cancer.
They carved her sweet hills out
and still I couldn't answer.

y dijo que yo le había dado cáncer.
Extrajeron sus dulces colinas
y todavía no podía responder.

En la tercera parte del poema abundan especialmente las dificultades de traducción, porque concentra metáforas ligadas a juegos entre los significantes saussurianos. En el texto meta, «All that summer» pierde el referente catafórico que enlaza cronológicamente todo lo que ocurre en las dos estrofas con el verano en el que ella se fue a vivir con su familia tras la hospitalización, al sustituir el artículo demostrativo por un artículo determinativo «Todo el verano». Continuando en el mismo verso, Reina Palazón acierta al personificar los aspersores que se arquean para bañar la hierba que crece salvaje en la orilla de la playa, pero que recibía los cuidados del cultivo. Con «los aspersores se arquearon / sobre la hierba de la orilla» la traducción recupera la imagen implícita, relacionada con el sistema de regadío en forma de arcadas, y la actitud postrada al servicio de la vida que crece. Sin embargo, la diferencia entre lenguas no permite conservar la paradoja conseguida por Anne Sexton de la que el público meta conseguía inferir que la tierra baldía se iba desalinizando hasta ser bañada por aguas dulces que permitían la fertilidad del suelo. El traductor recupera parte de la forma metafórica del principio con el adjetivo ‘agostado’, cuyo significado permite crear la imagen de la sal que absorbe cualquier atisbo de vida para reseca el suelo, pero el contraste entre «salt-parched»-«grew sweet» pasa a ser una explicitación literal del mensaje implícito en el recurso poético «volvió a ser fértil».

De forma similar a ocasiones anteriores en las que la reformulación se encuentra a caballo entre el calco lingüístico y el acierto formal, «Para que el tiempo pasara» baña la lectura del texto meta de unas connotaciones que distraen la atención del proceso inferencial y ofrece hipótesis sobre la naturalidad de la reescritura. Con un esfuerzo cognitivo algo superior, el verso español consigue llegar a la conclusión de que la actividad de jardinería le sirve para amenizar el tiempo, y también se consigue relacionar las implicaturas de la poda con las anteriores por la unión alegórica de las metáforas; sin embargo, se hubiera podido reducir el coste del esfuerzo de procesamiento y, por ende, aumentar la relevancia del verso, con otros equivalentes más claros en español como ‘para matar el tiempo’, que además encaja con el estilo fúnebre de la poeta y consigue compensar las pérdidas inevitables del trasvase interlingüístico.

El traductor se mantiene firme en su decisión previa «hice pintar mi retrato» y la mantiene en esta ocasión, una dicotomía entre los errores que ya hemos comentado anteriormente y el acierto al conseguir la anáfora y repeticiones que la poeta utiliza para ir enlazando todos los argumentos que trata en el poema. Por otro lado, «mantuve mi sonrisa en su lugar, hasta que tomó forma» merece ser aclamada como propuesta de traducción, pues Reina Palazón ha conseguido proyectar la imagen de la sonrisa forzada en la pose de la poeta con las implicaturas del verbo ‘mantener’, que recupera el esfuerzo, el peso y la lucha contra la fuerza de su depresión, la tensión de sus músculos para tomar una angulación ascendente innatural hasta quedar grabada para siempre. Además, la colocación ‘tomar forma’ consigue proyectar la imagen literal de la forma ‘grow formal’ como algo que aparece, que emerge y que se fija, con el mensaje implícito que destacábamos en el análisis del original. No corre la misma suerte el plano léxico en «y una postal con el motivo número uno», donde el traductor ha cedido el paso a la fonostilística y ha traducido ‘motif’, «a single or repeated design or color»¹¹³, por ‘motivo’ —«En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas»¹¹⁴—. La semejanza formal de ambos vocablos lo lleva a un error de falso sentido por las diferencias en sus connotaciones. El traductor se hace eco del sonido del original, pero ofrece pistas inadecuadas por la incoherencia textual que el lector meta recoge del calco, pues la entrada ‘motivo’ no se refiere a un diseño único, sino a una temática o estampado.

Unas líneas arriba premiábamos el trasvase de la estructura sintáctica en el texto meta, algo que no se repite con el juego sintáctico «to be a mother and be gone». Anne Sexton equipara al mismo nivel morfosintáctico dos realidades imposibles de cruzar: la maternidad y el abandono. En este verso, la importancia de la sintaxis se sobrepone a la semántica, pues la estructura “be + sustantivo” y “be + adjetivo” le permite equiparar realidades. Esta analogía le permite contrastar ambas ideas y ser irónica para exponer por explicaturas su autocrítica. El uso irónico de la lengua se mantiene, «como si fuera normal / ser una madre y haberse ido», pero no el malabar lingüístico con el que la poeta cierra la estrofa, como si fueran dos alas simétricas de una mariposa unidas por la mitad por la conjunción yuxtapositiva. El traductor, en sentido contrario a su estrategia de traducción

¹¹³ *Merriam-Webster Dictionary*, online. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/motif> [Fecha de consulta: 23/09/2019].

¹¹⁴ *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=PwDYZFz> [Fecha de consulta: 23/09/2019].

principal, ha optado por naturalizar, pero deja atrás parte del juego poético y de implicaturas del original.

La metonimia con la que Anne Sexton hacía referencia a la chimenea sobre la que colgaron su retrato se puede trasladar, sin alterar lo explícito y lo implícito, a través de una traducción literal, ya que esta vez la combinación lingüística así lo permite. «La fría / luz del norte» desde la que el cuadro en inglés encajaba en el juego de espejos para obligarla a sentirse bien, a estar contenta, en la traducción se traduce de forma imprecisa y confusa: «como modelo / para que permaneciera bien». La ambigüedad e incoherencia del texto español requiere del público meta un sobreesfuerzo cognitivo para inferir el mensaje. No solo altera la proyección del cuadro frente a Anne en el que intenta encajar, como quien juega a encontrar las siete diferencias, para obligarse a sonreír y estar bien y no hacer de este una ilusión ficticia, sino que ‘permanecer bien’ es ambiguo, pues el lector tiene que elegir entre distintas hipótesis: estar bien como sinónimo de verse guapa para ayudar a la conservación del cuadro o para ella misma estar bien de salud y ánimo. Sí consigue, en cambio, trasladar el triplete de recursos retóricos —personificación, enumeración y anáfora— del tridente de versos «Se alejó de mí, / como si la muerte fuera a atraparla, / como si la muerte se traspasara a ella, / como si mi morir hubiera mordido dentro de ella». En esta parte de la versión de Reina Palazón los únicos errores se dan en la pérdida de las implicaturas respecto al original en «She turned from me», que dan pinceladas del sentimiento de rechazo con el que su madre la recibió al volver a casa y que en la traducción no se recupera, ya que con ‘alejar’ explicita el distanciamiento entre ambas, pero nada más. El intento de suicidio que convirtió su cuerpo en el interior de una granada putrefacta le “muerde”, no la “devora”. La imagen española no plagia la inglesa, sino que se trata de una copia de imitación que solo se le asemeja. El TO convierte en sabueso la enfermedad, un canino agresivo y corrosivo que la devora, que la reconcome. Con esta segunda opción la traducción conseguiría trasladar implicaturas que van al hilo del texto para ser un apoyo en el camino hacia la explicatura del estilo indirecto con el que evoca la acusación de su madre.

Incide en el traslado de pronombres personales con función de sujeto en «En agosto tenías tú dos años», aunque en esta ocasión se entiende que, al dislocarlo detrás del verbo, intenta ayudar a la comprensión del texto marcando a quién se dirige, ya que un sujeto omitido daría pie a confusión al no saber si se está dirigiendo directamente a su madre o a su hija. Ese tú es el *input* comunicativo con el que recupera la atención de su hija como

interlocutora del poema. Volviendo a la sentencia de su madre, cuando esta la mira a los ojos para proyectar la culpa de su fallo genético en el disgusto que le ha dado su hija, en la traducción se produce un error de calco lingüístico: «Y dijo que yo le había dado un cáncer». ‘Give’ en esta ocasión no equivale a ‘dar’ sino a ‘provocar’. Ella no le ‘regala’ el cáncer, sino que por su egoísmo le ha alterado el cuerpo de tal forma que ha acabado enfermando. Todo un amasijo de explicaturas erróneas que llevan a un falso sentido y que reducen la relevancia del texto meta en el lector español si añadimos la explicitación del sentido figurado en «They carved her sweet hill» con el que habla de la extirpación de la mama como parte de la cura contra el cáncer. El tratamiento en la máquina de escribir de Anne Sexton talla las dulces montañas, perfora su pecho para dejarlo como una cantera vaciada y abandonada. «Extrajeron sus dulces montañas» es una hipertraducción debido a que el traductor ha optado por la opción más alejada de las posibles: la explicitación de los referentes metafóricos cuando podría haber mantenido la relación inferencial con otro verbo, por ejemplo, ‘socavar’. Reina Palazón confunde la función del adverbio ‘still’ que no tiene función temporal, es un adverbio que introduce una subordinada adversativa: «and still I couldn’t answer» en «y todavía no pude responder». Siguiendo el hilo de la historia, la poeta manifiesta que “incluso” en el momento en el que le extirparon los senos a su madre no supo como responderle a su acusación, no que aún no se encontraba en posesión de la respuesta. Este cambio de significado se ve reforzado por el pretérito indefinido que marca la progresión en el tiempo, mientras que en el TO es algo anecdótico y puntual, pues se refiere a su reacción ante un hecho concreto.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)**

4.
That winter she came
part way back
from her sterile suite
of doctors, the seasick
cruise of the X-ray,
the cells' arithmetic
gone wild. Surgery incomplete,
the fat arm, the prognosis poor, I heard
them say.

During the sea blizzards
she had here
own portrait painted.
A cave of mirror
placed on the south wall;

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)**

4.
En aquel invierno casi
volvió
del estéril séquito
de médicos, el crucero
de mar revuelta de los rayos X,
de la aritmética mareante
de las células. Cirugía incompleta,
el brazo gordo, la mala prognosis, oí
decir a ellos.

Durante las galernas
hizo pintar su
propio retrato.
Un espejo como una cueva
colgado en la pared al sur;

matching smile, matching contour.
And you resembled me; unacquainted
with my face, you wore it. But you were mine
after all.

I wintered in Boston,
childless bride,
nothing sweet to spare
with witches at my side.
I missed your babyhood,
tried a second suicide,
tried the sealed hotel a second year.
On April Fool you fooled me. We laughed and this
was good.

la misma sonrisa, la misma silueta.
Y te parecías a mí; no familiarizada
con mi cara, tú la llevabas. Pero finalmente
tú eras mía.

Pasé el invierno en Boston,
recién casada, sin niños,
ninguna dulzura restante
con brujas a mi lado.
Perdí tu primera infancia,
intenté un segundo suicidio,
probé el hotel cerrado un segundo año.
En abril el tonto¹¹⁵ me la pegaste. Nos reímos y eso
fue bueno.

En la cuarta parte, la traducción pierde la anáfora con la que se compara la salida del manicomio de Anne Sexton con la de la señora Gray del hospital oncológico. En esta ocasión no está «Ya medio fuera» sino que «casi / volvió». El texto meta omite la relación entre la vida de ambas, aunque compensa el peso cronológico añadiendo un verso respecto al texto de partida que une con un encabalgamiento y enfatiza el “regreso” con las pausas versales. Ese es el camino de vuelta del lugar que en español pierde el doble referente del inglés ‘suite’, pues no existe un término que reúna ambas acepciones. Por ese motivo «del estéril séquito / de médicos» reduce parte de las explicaturas del original y omite del proceso inferencial la mitad de las conclusiones cognitivas. Ante esta condición, el traductor ha de dar prioridad a un concepto sobre el otro. Debido a lo expuesto en el análisis del original, no podemos hablar de un error de traducción en esta ocasión, pero sí que consideramos más pertinente la imagen de la ‘suite’ al servicio de los médicos-camareros porque trasvasa un porcentaje mayor del contenido al incluir la comparación con el hotel como concepto central en la obra sextoniana y a los médicos.

En sentido contrario, Reina Palazón invierte las explicaturas en «the seasick / cruise of the X-ray» por las implicaturas «el crucero / de mar revuelta de los rayos X». Dicha inversión es todo un acierto, pues ‘seasick’ es precisamente el mareo resultante de la agitación mientras se hace una travesía en barco y que en español no tiene un término equivalente. Para mantener de forma explícita las náuseas tras la sesión de radioterapia, el texto meta hubiera tenido que prolongar el verso porque se necesita una frase completa para expresar el concepto. Por este motivo, el traductor ha decidido hacer llegar por inferencias dicha náusea en el mar revuelto que las provoca. No corre la misma suerte la

¹¹⁵ Nota al pie de la traducción oficial: April Fool’s Day, 1 de abril, día de los Santos Inocentes.

tercera metáfora con la que Anne Sexton hace de sus versos un panfleto informativo sobre el funcionamiento del cáncer: «de la aritmética mareante / de las células»; a diferencia del original, es un complemento del crucero a quien se une mediante la subordinación precedida por la preposición ‘de’ y en el plano léxico con ‘mareante’. En la versión inglesa las metáforas son independientes y forman parte de una enumeración del trabajo contra la enfermedad. En la traducción nacen vínculos inexistentes que alteran el sentido y las hipótesis inferenciales ante el lector. Las células en el verso fuente «had gone wild», en otras palabras, se habían desatado porque aparecen personificadas y estaban desatadas. Esta explicación de la reproducción incontrolada, «cell’s arithmetic», de células que crean tejidos tumorosos se pierde en español y con ella sus explicaturas, si bien, en compensación, la versión española consigue trasladar aquellas referentes a la extensión de la enfermedad al brazo y al mal pronóstico y pesimismo de los médicos.

Los «sea blizzards» cobran un falso sentido en «Durante las galernas», además de omitir la metáfora “un mar de nevasca”, que expone de forma implícita los duros inviernos en Boston. La galerna es un «viento súbito y borrascoso que, en la costa septentrional de España, suele soplar entre el oeste y el noroeste»¹¹⁶, mientras que un ‘blizzard’¹¹⁷ obliga a la presencia de nieve. El vocablo en inglés traslada esas implicaturas que permiten evocar al lector meta las nevadas típicas de esa región estadounidense, mientras que en español pasan a ser tierras de vendavales y no permiten enlazar esta tipología de nevada con las nieves que enterraban las huellas del paseo de la primera parte. También en esta estrofa mantiene el calco del verbo ‘to do’ cuando su madre “manda pintar” su retrato; con esta opción, el traductor recupera la anáfora y la relación con los versos precedentes, pero reitera su opción. La metáfora y las conclusiones por inferencias de la disposición del cuadro colgado frente al de Sexton se trasladan en «Un espejo como una cueva / colgado en la pared al sur». El juego comparativo, el concurso de sonrisas entre ambos retratos, pasa a ser algo explícito. Reina Palazón no traslada todas las connotaciones del verbo ‘match’ con el que Sexton expresa el modo en que encajan su madre y ella. El traductor pasa a ser directo y literal, se aleja del lenguaje figurado del verso sextoniano «la misma sonrisa, la misma silueta».

¹¹⁶ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=Iju6CxW> [Fecha de consulta: 26/09/2019].

¹¹⁷ Según el *Merriam Webster Dictionary*, online: «1. A long severe snowstorm»; 2. An intensely strong cold wind filled with fine snow». Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blizzard> [Fecha de consulta: 26/09/2019].

En el plano léxico, destacamos otro acierto a la hora de encontrar un equivalente de ‘unacquainted’, casi un oxímoron en sí mismo. La entrada inglesa denomina a un pariente que nos es desconocido, un familiar con el que no guardamos relación o no sabemos de su existencia. La traducción por «no familiarizada» traslada esa relación desconocido-familia que es obvia en el texto, ya que Anne Sexton habla de lo poco que conoce a su progenitora. Esta extrañeza familiar con su rostro lleva a dos problemas léxicos en el cierre de la estrofa: el verbo ‘llevar’ como sinónimo de vestir aquí no es tan claro como en otros contextos. El esfuerzo cognitivo respecto al original es ligeramente mayor y se pierde ese sentido figurado de llevar como una máscara —implícita en el verbo ‘wear’— la cara de otra persona. Aquí es recomendable mantenerse literales para trasladar hipótesis y conclusiones similares a las del inglés, pues las lenguas nos permiten mantener el predominio de la función poética sobre las demás. El segundo es el adverbio ‘finalmente’ en «Pero finalmente / tú eras mía». Dicho adverbio recoge el sentido de una espera, la llegada de un momento ansiado que se ha hecho esperar; ‘after all’, en cambio, no tiene esas connotaciones: «1. In spite of considerations or expectations to the contrary.; 2. In view of all circumstances». Dicho de otro modo, la colocación inglesa introduce pistas sobre algo paradójico para el emisor del mensaje, la menos probable que, sin embargo, sale a flote y que en español podríamos equiparar a ‘al fin y al cabo’, ‘al final de cuentas’ o ‘después de todo’.

Retoma la importancia de la cronología como recurso literario y eleva notablemente el registro con «I wintered in Boston». El sentido en español es precisamente el que nos propone Reina Palazón —«Pasé el invierno en Boston»—, pero es una reformulación que no supone el impacto sobre el esfuerzo cognitivo necesario para inferir la fineza del original. Acto seguido, comete otro error de adición cuando dice que estaba «recién casada». En el poema, Anne Sexton explicita que era una esposa sin hijas, una mujer que no cumplía al completo su rol en la sociedad. Esa adición del texto español es fruto de la interpretación del traductor, que asocia el no tener la carga de la descendencia familiar con las primeras etapas conyugales. No solo altera el sentido del original, sino que así el lector meta infiere contenido biográfico equivocado de la autora, pues contrajo nupcias a una edad muy temprana y fue justo después, con la llegada de sus hijas, cuando se tuvo que aislar para luchar contra sus trastornos emocionales. Sin la presencia de estos hijos, en esa época no había dulzura de reserva y que compartir: «nothing sweet to spare». El lector puede hacer hipótesis sobre el momento amargo que está viviendo y enlaza los

referentes con la noche de brujas y la diversión ausente por la no presencia de hijos con los que salir a buscar caramelos. La reformulación no consigue tales implicaturas: «ninguna dulzura restante» es un calco del inglés, una traducción literal que en español lleva a conclusiones inconclusas y crea un efecto de extrañeza que obstaculiza el proceso inferencial. El verbo ‘try’ que sirve de anáfora para marcar el ritmo y unir los versos no se repite en la traducción «intenté un segundo suicidio, / probé el hotel cerrado un segundo año». El verbo ‘probar’, con algo de extrañeza, podría haberlo usado también en el primer verso para repetir el estilo. Además, «cerrado» es un adjetivo más genérico que el inglés ‘seal’. Anne Sexton presenta el psiquiátrico como un hotel ‘sellado’ o ‘cerrado herméticamente’, ‘blindado’ incluso. El equivalente español no explicita lo hermético del inglés y se queda corto en cuestiones de impacto y proyecciones visuales a partir de la lectura.

Ante el reto de traducción que anunciábamos en el estudio del texto original, Reina Palazón se decanta por una traducción literal acompañada de una nota a pie explicativa. Así, «En abril el tonto me la pegaste. Nos reímos y eso / fue bueno» requiere de un proceso inferencial superior por parte del destinatario español. El día de los Santos Inocentes, en España, tiene lugar en el veintiocho de diciembre. Es cierto que la cronología en los versos es crucial, ya que el mes de abril enlaza el invierno en Boston con su salida del psiquiátrico en mayo que introduce en la parte 5 del poema, pero premia el sentido y la cohesión por encima de ese recurso. Es inevitable perder las implicaturas con el término ‘Fool’ y su estado de enajenación por la nomenclatura de esa fecha en el calendario. El traductor podría haber optado por el equivalente de la festividad en nuestra cultura, aunque la moneda de cambio significase el cambio de divisa en las conclusiones inferenciales de la traducción, ya que esta opción llevaría al público meta a contextualizar el verso en el último mes del año por las implicaturas del invierno y las nevadas de las estrofas anteriores. Sin embargo, esto le permitiría conservar también la anáfora del original y la relación con el éxito de la broma de su hija hacia ella. Una posible traducción alternativa para «On April Fool you fooled me. We laughed this / was good» podría ser la siguiente: “El día de los Inocentes me gastaste la inocentada. Reímos y / eso estuvo bien».

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)**

5.

I checked out for the last time
on the first of May;
graduate of the mental cases,
with my analysts's okay,
my complete book of rhymes,
my typewriter and my suitcases.

All that summer I learned life
back into my own
seven rooms, visited the swan boats,
the market, answered the phone,
served cocktails as a wife
should, made love among my petticoats

and August tan. And you came each
weekend. But I lie.
You seldom came. I just pretended
you, small piglet, butterfly
girl with jelly bean cheeks,
disobedient three, my splendid

stranger. And I had to learn
why I would rather
die than love, how your innocence
would hurt and how I gather
guilt like a young intern
his symptoms, his certain evidence.

That October day we went
to Gloucester the red hills
reminded me of the dry red fur fox
coat I played in as a child; stock still
like a bear or a tent,
like a great cave laughing or a red fur fox.

We drove past the hatchery,
the hut that sells bait,
past Pigeon Cove, past the Yacht Club, past Squall's
Hill, to the house that waits
still, on the top of the sea,
and two portraits hung on the opposite walls.

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)**

5.

Me fui por última vez
el primero de mayo;
licenciada de casos mentales,
con el *okay* de mi analista,
mi diccionario de rimas,
mi máquina de escribir y mis maletas.

Todo el verano aprendía vivir
de nuevo en mis siete
habitaciones propias, fui a las barcas de cisnes,
al mercado, contesté al teléfono,
serví cócteles como debe hacer
una esposa, hice el amor entre mis enaguas

y el bronceado de agosto. Y tú venías cada
fin de semana. Pero miento.
Viniste raras veces. Yo fingía
que estabas, mi chanchita, niña
mariposa con mejillas como bombones de gelatina,
desobediente tres, mi espléndida

extranjera. Y tuve que aprender
por qué quería más bien
morir que amar, cuán dolorosa
era tu inocencia y cómo yo acumulaba
culpa como un médico joven
sus síntomas, su prueba segura.

El día de octubre en que fuimos
a Gloucester, las colinas rojas
me recordaron el abrigo de piel
seca roja de zorro que yo lucía de niña; inmóvil,
como un oso o una tienda,
como una gran cueva riente o un zorro rojo.

Pasamos por el criadero,
la cabaña donde se venden cebos,
pasando Pigeon Cove, el Yatch Club, Squall's
Hill, a la casa que espera
todavía, sobre el mar,
donde dos retratos cuelgan en paredes opuestas.

En la quinta parte del poema, un calco nos introduce a la nueva estrofa. Con la clara intención de mantener el contrapunto del original, Reina Palazón copia el uso del número ordinal 'first' con el que la lengua inglesa se refiere al día uno de cada mes. «Me fui por última vez / el primero de mayo» tiene matices extraños en español. No obstante, la

decisión de mantener el recurso estilístico es acertada. Para evitar aportar dicha extrañeza a la reformulación basta una pequeña adición, considerada aquí una técnica y no un error porque no altera el mensaje, sino que le sirve de apoyo: “Me fui por última vez / el primer día de mayo”, propuesta que mantendría incluso las pistas para que el lector infiera parte de la lengua original sin que esta ocupe una primera posición en las explicaturas.

En relación con las explicaturas, cabe destacar un dato anecdótico y curioso que justifica y que explica la distinta percepción de la otra traducida en función de la edad del lector: en español, Anne Sexton termina sus estudios empíricos para licenciarse en —el texto meta aquí yerra la preposición, ya que alguien es licenciado ‘en’ un tipo de estudios y no ‘de’— casos mentales debido a que los estudios universitarios previos al conocido Plan Bolonia así se denominaban. Sin embargo, con la llegada de esa nueva estructuración universitaria, aquella persona que reúna el número de créditos establecido en un plan de estudio concreto se ‘gradúa’. Este segundo término se acerca más a la voz inglesa y se mantiene mucho más genérico que la propuesta de Palazón, pues alguien se puede graduar no solo de una carrera universitaria, sino en otras instituciones. Sin embargo, la propia biografía del traductor queda implícita en esta elección, ya que su formación pertenecía a la nomenclatura previa. Un lector más joven recibirá un contenido implícito de distancia en el tiempo que otras generaciones aceptarían sin detenerse a pensar siquiera en otras posibilidades. Consideramos más oportuna la traducción del original por ‘graduado’ para evitar esas explicaturas locales de los estudios en España y para recuperar, ya que es posible, parte de la sonoridad del inglés. Además, hay un error de falso sentido por calco: un ‘mental case’ no es un caso mental, un estudio de la diversidad cognitiva, sino que se trata de una colocación para describir a alguien que no está en su sano juicio, un loco. Una posible traducción que aquí proponemos podría ser “un caso perdido”, unidad fraseológica con la que denominamos a una persona que actúa incoherentemente y sin razón.

En el verso sucesivo «con el *okay* de mi analista» el sevillano sobretraduce el sustantivo con el que el Dr. Orne le da el visto bueno a la poeta para salir pues, de las posibles elecciones con las que contaba, ha elegido la más alejada de la lengua española: el préstamo innecesario de la voz inglesa. En su lugar, podría haber reformulado con el sustantivo ‘aprobación’ que mantiene las connotaciones del término inglés y mantiene el registro, ya que el uso común de este préstamo en español pertenece a un registro demasiado coloquial y conversacional que no encaja con el contexto. Aunque compensa

este error con el traslado intacto del mensaje implícito y explícito, biográfico y poético de los versos ingleses en «mi diccionario de rimas, / mi máquina de escribir y mis maletas». El lector meta concluye el proceso inferencial con el origen terapéutico de la poesía de Sexton, que formaba parte integrada de la terapia que seguía, además de su forma de escribir, como ocurre en el poema “Said the Poet to the Analyst”, donde cuenta que en muchos casos elige palabras que riman como base sobre la que erigir el andamio de los versos¹¹⁸.

«Todo el verano aprendía a vivir» elimina la relación anafórica del original «All that summer» que relaciona la cronología de la historia que cobra fuerza en el sentido del texto. En la parte anterior, la acción transcurre en invierno, mientras que con el adjetivo demostrativo ‘that’ se infiere por cohesión textual el verano que sigue y que forma parte de ese mismo año. Al usar el artículo determinativo y el pretérito imperfecto en lugar del pretérito perfecto, la traducción altera el sentido del original. Anne Sexton, a lo largo de los meses de verano de aquel año, tuvo que aprender a llevar la vida que le tocaba por nacer mujer, sentido que en el original se difumina y se entiende que es algo que repetía cada año, cuando en realidad se trata de un hecho puntual. El texto meta traslada las explicaturas en el cómputo total de salas que componen el hogar familiar de los Sexton y no los Gray en «mis siete / habitaciones propias» con el desplazamiento del posesivo al final de la frase que lo refuerza. Por otra parte, la traducción traslada sin errores las funciones que la sociedad imponía al rol de esposa, pero la carga inferencial de tono feminista con la que la poeta se lamenta y de la que el lector recupera la obligación para estar a la altura de las expectativas no se traslada en su totalidad: «serví cócteles como debe hacer / una esposa, hice el amor entre mis enaguas» reduce los deberes de esposa a la vida social y no incluye el resto como en el texto meta, además de que no enfatiza el ‘should’ que es la clave de todo el mensaje y la flexibilidad sintáctica del español en este caso le hubiera permitido centrar la atención posponiéndolo al final de la frase.

El reclamo de la atención de Joyce cual *input* comunicativo en la etopeya resultante de la enumeración de vocativos afectivos con los que Anne se dirige a su hija menor reúne

¹¹⁸ En este poema, Anne Sexton (1981: 12) comparte su forma de escribir mediante enlace de palabras y exige al lector que comprenda un mensaje que ni ella misma podría predecir antes de sentarse a escribir:

My business is words. Words are like labels/ or coins, or better, like swarming bees. / I confess I am only broken by the sources of things; / as if words were counted like dead bees in the attic, / unbuckled from their yellow eyes and their dry wings. / I must always forget how one word is able to pick / out another, to manner another, until I have got / something I might have said... / but did not.

los siguientes errores de traducción: «mi chanchita» en lugar de «small piglet» es un falso sentido. Según el *Diccionario de la Real Academia*, por ‘chanchita’, en la variedad nicaragüense, se entiende una gratificación monetaria, mientras que en Uruguay consiste en el furgón con el que se traslada a los presos. Esta traducción nada tiene que ver con las implicaturas de la niña rechoncha que el lector original recupera en el símil pequeña-lechoncito y es incoherente por no formar parte dentro de la norma peninsular, además del sin sentido relacional con el texto; la «niña / mariposa con mejillas como bombones de gelatina» tampoco traslada el mensaje del original. Los Jelly Beans son unos caramelos a base de azúcar con forma de habichuela con distintos colores en función de su sabor, muy famosos en los Estados Unidos desde el siglo pasado y que se han extendido a todo el mundo, llegando a formar parte hasta del mundo mágico de Harry Potter. Estos caramelos son también conocidos en España bajo el nombre de ‘grajeas’, motivo por el cual el público destinatario conseguirá visualizar el símil-metáfora del original sin problema. Al traducir este dulce infantil por «bombones de gelatina», una explicación de la golosina, se omite esa relación de forma innecesaria y se altera la imagen de los mofletes ovalados del texto fuente; por último, el calco en «desobediente tres» da pie a un sin sentido. El lector meta puede concluir su proceso inferencial con la idea de que Joyce es una pequeña traviesa de tres años, pero supone un esfuerzo cognitivo superior ante la falta de elementos semánticos que complementen el número, ya que en inglés la cosa cuantificada (años) se puede omitir por inferencias, pero en español crea ambigüedad e incoherencia.

Sin embargo, Reina Palazón traslada en el resto de estrofas de una manera ejemplar el sentido, el equilibrio entre lo implícito y lo explícito, el estilo —por ejemplo, en «por qué quería más bien / morir que amar, cuán dolorosa /era tu inocencia»— y todas las figuras retóricas. En la cuarta estrofa, recrea en español su frustración por preferir morir a querer, la depresión postparto y la culpa continua que fueron las semillas del final de su vida. Todos los contrastes y el símil con el doctor del que el lector español consigue por hipótesis alcanzar la magnitud de tal figura en su vida, como indicábamos en el original, son recuperables también en la traducción. La quinta estrofa proyecta por igual la conexión entre el viaje real hacia la casa de sus padres y el paisaje otoñal que le hace viajar metafóricamente a la misma casa durante su infancia. El texto meta deja explícita la relación cognitiva de la poeta por la semejanza tonal entre el paisaje y el abrigo al igual que lo hace en el TO,: mantiene el símil y las metáforas finales en «inmóvil, / como un

oso o una tienda, como una gran cueva riente o un zorro rojo»; esto permite al público destinatario revocar la imagen de una Anne Sexton pequeña, feliz y astuta, en igual medida y con el mismo esfuerzo cognitivo del inglés. En la sexta estrofa, repite la maestría de las dos anteriores y recrea el impacto visual que la poeta consigue en su propia lengua: la traducción «Pasamos por el criadero, / la cabaña donde se venden cebos, / pasando Pigeon Cove, el Yatch Club, Squall's / Hill» proyecta la imagen del trayecto en coche (aunque se pierdan las explicaturas del verbo 'drive' se mantiene intacto el sentido en el conjunto de la estrofa por compensación semántica), tachando carteles con las salidas que van quedando atrás mientras avanzan en su marcha hasta llegar al destino marcado en la hoja de la ruta de su voluntad. Es evidente e inevitable la pérdida de referentes en el público español en términos de recepción de la obra, ya que son lugares ajenos, desconocidos en mayor medida que para el público estadounidense que no viva en las zonas limítrofes de las que resalta la poeta. La preposición 'a' para introducir el destino se queda corta a causa de la sintaxis con los adverbios; ellas partieron de casa, pasando por todas estas zonas para nosotros desconocidas para llegar 'hasta' o, mejor aún, 'en dirección a' su casa natal, no «a la casa que espera / todavía, sobre el mar, / donde dos retratos cuelgan en paredes opuestas». A pesar de esta pequeña imprecisión gramatical que puede distraer un poco al lector y bajar el nivel de relevancia por considerarlo una falta de competencia lingüística, la impetuosidad de la casa alzada sobre la colina vigilante del mar se mantiene en la traducción, también los encabalgamientos presentes en el texto fuente en toda esta quinta parte del poema y, lo más importante, el verdadero sentido del viaje que es encontrarse entre los dos retratos enfrentados. Reina Palazón ha conseguido reformular de modo eficiente el avanzar del viaje y las reflexiones internas en la profundidad de la poeta. También la dicotomía de la doble imagen literal —los retratos que cuelgan en las paredes del comedor de la familia Gray— con la doble imagen figurada —ella como madre frente a su 'yo' hija contemplando el retrato de su propia madre—, intención primordial que la inspiró para escribir sobre este concepto en un juego de espejos sobre el prisma de todas las facetas que componen su vida como mujer.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)**

6.

In north light, my smile is held in place,
the shadow marks my bone.
What could I have been dreaming as I sat there,
all of me waiting in the eyes, the zone
of the smile, the young face,
the foxes' snare.

In south light, her smile is held in place,
her cheeks wilting like a dry
orchid; my mocking mirror, my overthrown
love, my first image. She eyes me from that face
that stony head of death
I had outgrown.

The artist caught us at the turning;
we smiled in our canvas home
before we chose our foreknown separate ways.
The dry redfur fox coat was made for burning.
I rot on the wall, my own
Dorian Gray.

And this was the cave of the mirror,
that double woman who stares
at herself, as if she were petrified
in time - two ladies sitting in umber chairs.
You kissed your grandmother
and she cried.

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)**

6.

En la luz del norte, mi sonrisa se fija,
la sombra acentúa mis huesos.
Qué habría podido soñar cuando me senté allí,
toda yo esperando en los ojos, la zona
de la sonrisa, el joven rostro,
la trampa de la zorra.

En la luz del sur, su sonrisa se fija,
sus mejillas se ajan como una orquídea
seca; mi espejo burlón, mi destronado
amor, mi primer retrato. Ella me mira desde esa cara,
esa cabeza pétreo de la muerte
que yo había sobrepasado.

El artista nos ha captado en el momento crucial;
sonreímos en nuestro lienzo familiar
antes de escoger como previsto caminos distintos.
La seca piel roja de zorra estaba hecha para arder.
Yo corrompo en la pared mi propio
Dorian Gray.

Y esto era la cueva del espejo,
esa mujer doble que mira fija
a sí misma, como si estuviera petrificada
en el tiempo — dos damas sentadas en sillones umbríos.
Tú has besado a tu abuela
y ella lloró.

En la parte seis del poema, las luces norteñas y sureñas trasladan las anáforas «En la luz del norte/sur», pero la segunda mitad del verso contiene un error de sentido. La sonrisa de ambas caras no «se fija», sino que ya se encuentran insertas en los rostros. El traductor confunde la voz pasiva y no la reformula de forma correcta en nuestra lengua, pues no da el mensaje de que la sonrisa, a pesar del paso del tiempo, sigue intacta en su lugar. Esto además repercute en la relación intratextual porque es justo esa sonrisa indeleble ante al paso del tiempo la que desencadena la reflexión incrédula de la poeta. El verso español «la sombra acentúa mis huesos» consigue mantener la tridimensionalidad en ambos cuadros con la que Anne Sexton personifica y da vida a la imagen que contienen. La pregunta retórica interna que se hace la poeta y que pone por escrito contiene calcos lingüísticos en la concordancia verbal: «Qué habría podido soñar cuando me senté allí» por «What could I have been dreaming as I sat there» yerra en el plano semántico por la incorrección sintáctica. La incoherencia lleva a la reducción de la

relevancia ante el lector meta por el exceso de pistas de un estilo de texto con sabor a traducción y que podría haberse evitado naturalizando el texto con el equivalente real de los tiempos verbales en español: “Con qué estaría soñando estando ahí sentada”. Lo que sí consigue trasvasar es la tensión y el esfuerzo por mantener firme el rostro mientras era retratada, implícitos en la enumeración «toda yo esperando en los ojos, la zona / de la sonrisa, el joven rostro». Sin embargo, la trampa para zorros —«the foxes’ snare»— atrapa un grave error en cuanto a connotaciones y explicaturas. El cambio de número respecto al inglés no se fundamenta en ninguna limitación textual o formal del texto, pero menos aún se puede justificar la elección del género por parte del traductor. El nombre femenino de este animal contiene explicaturas despectivas y sexistas que tergiversan las hipótesis y conclusiones a las que llega el lector meta; según el *Diccionario de la Real Academia*, entre las acepciones de astucia pretendidas en el original, ‘zorra’ incluye el desprestigio de la imagen de una mujer —«7. f. despect. malson. Prostituta¹¹⁹»—. Consideramos que este cambio de los resultados inferenciales confiere una imagen personal muy distinta a la que la poeta quiere ofrecer en esta ocasión y que se trata, además, de un contenido añadido que no resulta de la ambigüedad involuntaria de la lengua.

El retrato de su madre tampoco se salva de ligeros cambios de implicaturas. Veíamos que en el texto fuente la bostoniana conducía al lector a través de un símil al cotejo de la juventud y vivacidad de su rostro con el deterioro de su madre que se iba “marchitando” como una orquídea. Reina Palazón se decanta por el verbo ‘ajar’ como opción a ‘witl’, con el que eleva el registro y con ello el esfuerzo cognitivo para enlazar los dos elementos que componen el símil, además de alterar las connotaciones del mensaje por las diferencias respecto a ‘marchitar’: «Ajar: 1. tra. Maltratar, manosear, arrugar, marchitar. 2. tr. Tratar mal de palabra a alguien para humillarle. 3. Hacer que alguien o algo pierda su lozanía. 4. Desgastar, deteriorar o deslucir algo por el tiempo o el uso»¹²⁰. De estas acepciones, la última encaja con el sentido del original, no obstante, vemos que llena de matices de maltrato físico o verbal que no cuadran con el mensaje. El desgaste y deterioro del tiempo, a su vez, relaciona el término con el cuadro como objeto físico expuesto a la luz, no se relaciona con la metáfora original de la flor que se marchita

¹¹⁹ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=cVU9wGT> [Fecha de consulta: 29/09/2019].

¹²⁰ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=1MAInSZ|1MAq8B5> [Fecha de consulta: 29/09/2019].

como sentido figurado de uso común y fácil descodificación. En cambio, el traductor acierta a trasladar el amor hacia Mary Gray suplantado por Joyce cuando utiliza la traducción libre para ‘overthrown’ en «mi destronado / amor», pues mantiene la fuerza poética y conduce la inferencia hacia esa confesión de la autora sin dejar atrás el encabalgamiento del texto fuente. Por igual, la traducción traslada el mensaje, incluso con un esfuerzo cognitivo menor y una reducción del riesgo de inferencia equivocada del mensaje, de la madre como poster previo de sí misma antes de nacer y la asociación de las diapositivas que se suceden y que asemejan ambas en «mi primer retrato» en el lugar de «my first image», pues un retrato representa más a una persona respecto a la palabra ‘imagen’, algo más genérica. También es plausible la anáfora rítmica y la adjetivación del rostro desafiante y cadavérico de su madre «Ella me mira desde esa cara, / esa cabeza pétrea de la muerte / que yo había sobrepasado» con las que conserva las inferencias de los versos sextonianos sobre el reproche al carácter de su madre y la culpa sobre la muerte que parece no querer soltar por cabezonería, pero no mantiene la claridad con la que menosprecia la muerte que a ella ‘se le había quedado pequeña’ porque ya la había superado, dejado atrás. Esa réplica se enturbia en la traducción porque ‘sobrepasar’ lleva al lector a concluir, por la biografía de Sexton, que esta se refiere a que ha sobrepasado la línea entre la vida y la muerte por sus intentos de suicidio, cuando el mensaje es que ahora morir no está a su altura, ella es un ser superior.

La versión española arrastra los errores en la conjugación verbal hasta el final; el pretérito perfecto compuesto se utiliza en español para hechos que no se encuentran alejados temporalmente del momento de la comunicación. En este caso, Anne Sexton está marcando el distanciamiento temporal respecto a la composición del poema y al momento en que pintaron el cuadro, ya que es precisamente el paso del tiempo parte del viaje reflexivo que llena los versos de esta parte. El uso incorrecto de los tiempos rompe el hilo temporal y falla a la cohesión textual, que puede repercutir en la caída total de la relevancia del poema para el público meta porque recibe un texto pobre que no satisface sus expectativas literarias. Es así que, en las dos últimas estrofas, la versión española no consigue el éxito comunicativo en «El artista nos ha captado» y en «Y tú has besado a tu abuela». En ambos casos, al tratarse de un momento puntual situado en el pasado, la elección verbal correcta no es otra que el pretérito perfecto simple “nos captó” y “besaste”.

Decíamos en el original que las fotografías diseñadas por el pintor cobraban una tridimensionalidad que las personalizaba y, como seres animados, necesitan refugiarse bajo el techo de una casa que en este caso es el lienzo que Anne les da en alquiler y que Reina Palazón ha sabido conservar. Su propuesta «sonreímos en nuestro lienzo familiar» conserva todas las connotaciones y la estructura paralela a ‘hogar familiar’ como sinónimo de residencia, porque la asonancia ‘lienzo familiar’ traslada a la lengua meta las explicaturas más llanas del inglés ‘canvas home’. El lector meta, de «La piel seca roja de zorra estaba hecha para arder», recupera el mensaje implícito en la metáfora como lo haría el lector en inglés, la rebeldía y el fuego de las ganas de vivir al límite que impulsaba a la poeta que ya apuntaba maneras desde una infancia inferida a partir del abrigo de piel. No obstante, aquí la traducción reincide en las connotaciones despectivas ligadas al sustantivo femenino ‘zorra’ y recordamos que añaden explicaturas sexistas sobre los versos que no existen en el original.

La intertextualidad con la que refuerza el desgaste de su alma frente a la tez eternamente joven contenida en el símil de su retrato con el del protagonista de la novela de Oscar Wilde, en términos de inferencia, no supone al lector español un esfuerzo cognitivo mayor, ya que es un autor reconocido a nivel mundial y su obra por igual. El verso inglés divide la acción en dos oraciones y acciones distintas: su alma putrefacta colgada le recuerda a Dorian Gray, un símil extraíble de la coma que divide ambos enunciados «I rot on the wall, my own / Dorian Gray». En la traducción, la relación del protagonista con su cuadro se hace más explícita: «Yo corrompo en la pared mi propio / Dorian Gray» pasa a ser una única acción, no es una comparación. Ella pasa a formar parte de la novela de Wilde, es consciente de que posee la virtud de la juventud eterna a través del cuadro que conscientemente va corrompiendo y en el momento del acto comunicativo contempla los resultados de su obra.

En la última estrofa, la Anne Sexton doblada en español desambigua la carga metafórica de sus versos traducidos en el mismo grado en que lo hace en el inglés. El receptor es inducido a la explicación de la imagen semejante de la madre e hija que se custodian de frente para encontrarse la una en la otra. A pesar de ello, coexisten tres errores en esta estrofa: el primero es en «Y esto era la cueva del espejo» que se trata de un error de concordancia entre el demostrativo con función de sujeto neutro ‘esto’, que no concuerda en género con el sustantivo femenino ‘cueva; el segundo es el verbo ‘mirar’ que en ocasión del verso «esa mujer doble que mira fija / a sí misma» debería utilizarse

su forma reflexiva por contexto semántico; y en tercer lugar las ‘umber chairs’ en las que se posan ambos retratos no son los «sillones umbríos» con los que Reina Palazón evoca la sonoridad del original, sino que son sillones color ocre oscuro. Esta opción podríamos considerarla acertada si consideramos que el traductor da preferencia a la fonostética del poema sobre el sentido, pero hay que tener en cuenta el juego entre claroscuros que es la base metafórica de gran parte del texto y que aquí añade implicaturas relacionales que confunden las conclusiones inferenciales en español.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)**

7.

I could not get you back
except for weekends. You came
each time, clutching the picture of a rabbit
that I had sent you. For the last time I unpack
your things. We touch from habit.

The first visit you asked my name.
Now you will stay for good. I will forget
how we bumped away from each other like
marionettes
on strings. It wasn't the same
as love, letting weekends contain
us. You scrape your knee. You learn my name,
wobbling up the sidewalk, calling and crying.
You can call me mother and I remember my mother
again,
somewhere in greater Boston, dying.

I remember we named you Joyce
so we could call you Joy.
You came like an awkward guest
that first time, all wrapped and moist
and strange at my heavy breast.
I needed you. I didn't want a boy,
only a girl, a small milky mouse
of a girl, already loved, already loud in the house
of herself. We named you Joy.
I, who was never quite sure
about being a girl, needed another
life, another image to remind me.
And this was my worst guilt; you could not cure
or soothe it. I made you to find me.

**TEXTO META
TRAD. REINA PALAZÓN
(PAG. 106-116)**

7.

No podía tenerte
excepto los fines de semana. Venías
cada vez, apretando el dibujo de un conejo
que te había enviado. Por última vez saco
tus cosas. Nos tocamos por costumbre.

En la primera visita me preguntaste mi nombre.
Ahora te quedas para siempre. Olvidaré
que nos topamos al pasarnos de largo como marionetas
en las cuerdas. No era lo mismo
que amor, el que los fines de semana
nos acogieran. Te arañas la rodilla. Aprendes mi
nombre,
tambaleándote por la acera, llamando y llorando.
Me llamabas *madre* y yo recuerdo de nuevo a mi madre,
que en algún lugar del gran Boston está muriendo.

Recuerdo que te llamamos Joyce
para que pudiéramos llamarte Joy.
Viniste aquella primera vez como un huésped
tímido, totalmente tapada y húmeda
y extraña a mi pesado pecho.
Te necesitaba. No quería ningún niño,
sólo una niña, ya querida, ya ruidosa en la casa
de su yo. Te llamamos Joy.
Yo, que no estaba totalmente segura
de lo que era ser una niña, necesitaba otra
vida, otra imagen para recordarme.
Y esto fue mi culpa mayor: tú no podías mejorarla,
no podías suavizarla. Te hice para encontrarme.

La séptima parte se estrena con un falso sentido que cambia las explicaturas del original, donde Anne Sexton ha perdido a su hija y no puede recuperarla «get you back»; en la traducción no le es posible poseerla «No podía tenerte». El texto meta pierde esas connotaciones que son cruciales, ya que tenemos que recordar que la poeta sentía que su propia familia le había arrebatado a sus hijas y solo le consentían verlas los fines de semana. Además, el hecho de “recuperar” a su hija también enlaza con la siguiente estrofa, donde la posee por primera vez entre sus brazos. Es ese anhelo el que le hace sentirse mal y querer tenerla de vuelta. La reescritura vuelve a ser poco natural a consecuencia del calco lingüístico ‘each time’ en «Venías / cada vez, apretando el dibujo de un conejo». Es así como impregna de extrañeza e interfiere en la interpretación del texto la colocación de frecuencia y que hace recuperar al lector el sabor del inglés intrínseco en la estructura española. En esta ocasión, especifica que en todas las ocasiones en las que se reunían Joyce traía consigo el regalo que le había enviado, por lo que podría haber reformulado por “Venías / siempre”.

En esta apelación para reclamar la custodia a tiempo completo de su hija, Reina Palazón consigue trasladar los efectos metafóricos, así como el balance entre lo explícito y lo implícito de su material biográfico y emocional, aunque en algunos versos se pierda en la escritura. El desconocimiento absoluto y lo automático de su contacto parece no plantearle problemas y lo traduce de forma literal sin errar en «Nos tocamos por costumbre. / En la primera visita me preguntaste mi nombre. / Ahora te quedas para siempre». El lector meta consigue recuperar las conclusiones idénticas sobre el cambio de dirección que está tomando en ese preciso momento la vida de madre e hija tras el cual dejarán de ser dos extrañas para aprender a compartir mesa y rutina. La versión en español explicita la intención de la autora por olvidar el pasado y cerrar ese capítulo doloroso en el que ambas se encontraban de forma casual como dos transeúntes que se cruzan por la calle, imagen implícita en la metáfora «Olvidaré / que nos topamos al pasarnos de largo como marionetas / en las cuerdas.»

Echando la vista atrás, esa época en la que verse suponía una reunión fijada por agenda y la reducción a unas horas de tiempo compartido con su hija tampoco consigue ser traducida correctamente. El traductor confunde el verbo ‘love’ por su sustantivo gemelo en inglés y reformula la comparativa en un modo sintácticamente incoherente «No era lo mismo / que amor, el que los fines de semana / nos acogieran.» Si bien consideramos acertada la opción ‘acoger’ como alternativa a ‘contain’ porque mantiene

la personificación del fin de semana y las implicaturas positivamente afectivas, la sustantivación del verbo cambia completamente el registro respecto al original y centra la atención del lector que infiere unas pistas comunicativas falsas de la importancia de la función poética respecto al mensaje. Ahora sí es posible para ellas quererse porque forman una familia, las une el vínculo normal que se espera entre una madre y un hijo, recuperable por implicaturas como en la versión original, en el comportamiento ordinario de un niño que se cae, que llora y camina tambaleante por las aceras mientras perfecciona la firmeza de sus pasos. Consideramos un acierto gráfico reseñable la cursiva en «Me llamabas *madre* y yo recuerdo de nuevo a mi madre», porque sirve de pista para alarmar al lector de la carga connotativa del término y permitirle recuperar así su intención principal: después de tres años de espera le ha llegado el momento en el que Joyce le otorga el título de madre que tanto ansiaba y que lleva implícito el amor que empieza a filtrar entre ellas, que a su vez le remite a pensar en la figura de su propia madre, quien le da el relevo de la maternidad. El contraste oculto entre los versos de Sexton no se marchita en la traducción y permiten al lector formar hipótesis sobre esa entrega de rol, la contraposición entre Joyce que recupera a su madre en una dirección totalmente contraria a la de Anne que está perdiendo la suya. Sin embargo, la muerte de su madre aparece enfatizada en el texto original en un modo que se pierde en la traducción: en inglés, el gerundio entre comas marcaba una pausa métrica que centraba la atención en el hecho de morir; la traducción de Palazón opta por eliminar esa tercera subordinada y omitir la cesura para naturalizar la agonía de la madre olvidada por su hija hasta el punto de que no sabe siquiera por donde ronda «que en algún lugar del gran Boston está muriendo».

El mayor reto de traducción de toda la obra plantea una dificultad a la hora de trasladar el contenido lingüístico y semántico, manteniendo las implicaturas, por la diferencia formal entre ambas lenguas. Anne Sexton juega con el diminutivo del nombre de su hija “Joyce-Joy” para trasladar la intención con la que decidió ampliar el círculo familiar en «I remember we named you Joyce / so we could call you Joy». La ‘Alegría’ alegorizada en la figura del bebé recién llegado en español no es trasladable porque no comparten el significante saussuriano. Es por eso que la traducción pierde ese contenido implícito reforzado en la anáfora y que permite al lector inglés elevar la relevancia del texto por el ingenio de la poeta. Reina Palazón decide dejar perder esta relación a pesar de ser el motor principal y parte del mensaje principal que la autora deja escrito para su descendiente y se decanta por una traducción literal, sin intentar apoyar al lector meta a

que recupere las inferencias mediante una nota a pie de página explicativa o compensar la pérdida con otro juego de palabras similar en otro punto del poema. El texto meta es menos relevante que el original y, por supuesto, la amplitud del mensaje recibe los recortes por la opción rápida con la huye el desafío de la autora hacia él.

El traductor cierra la versión en español sin tergiversar el resto del mensaje oculto entre las metonimias y sentidos figurados del original con el que la autora quiere aclarar a su hija el amor profundo que siente hacia ella y lo necesaria que se volvió ya desde el vientre, donde no quedaba quieta y apuntaba maneras de lo traviesa que sería en «ya ruidosa en la casa /de su yo» y en ese primer momento animal tras el parto en el que aún sin recibir el primer baño de su vida la pusieron entre sus brazos «Viniste aquella primera vez como un huésped / tímido, totalmente tapada y húmeda / y extraña a mi pesado pecho.». Por último, el texto de llegada concluye con la rotundidad del inglés para eliminar cualquier atisbo de duda: Anne es clara y concisa con su hija cuando le confiesa que había puesto toda la esperanza en ella, que buscaba una niña en la que reconocerse y solucionar sus problemas, que la concepción de Joyce fue un acto egoísta con el que intentó salvarse sin éxito. Sin embargo, acabamos el estudio con otro error de redacción en la concordancia de género en «Y esto fue mi culpa mayor: tú no podías mejorarla», ya que el demostrativo recupera catafóricamente el significante pospuesto a los dos puntos, la culpa, sustantivo en femenino. El texto filtrado por Palazón mantiene el estilo con el que la autora ponía fin a sus textos «Te hice para encontrarme.», una respuesta que nunca llegó al buzón de voz de su ánimo y cuya cruz de culpa supuso su condena eterna.

7.2. LA TERRA SANTA (1984) Y LA DOBLE TIERRA SANTA (2002 Y 2010)

La Terra Santa (1984) nos muestra la vida del ingreso en el sanatorio como un peregrinar en dirección a un trágico destino, marcado por la soledad, el aislamiento y la carencia emocional. Un éxodo social hacia la periferia de la razón y la estabilidad mental que, en palabras de Nicola Crocetti (2019: 6), demuestra el despegar hacia la madurez literaria de Alda Merini:

Da questo momento [la esperienza del manicomio], il discorso poetico si fa più ispirato e necessario, liberandosi in parte dai residui letterari e retorici della giovinezza. La parola diventa assolutamente limpida e insieme misteriosa. A dettarla è una sorta di voce profetica, di oracolo, che vede e trasforma la realtà in figure mentali, in suggestioni, in trepide variazioni. L'esperienza amorosa si sviluppa sempre di più nella forma del linguaggio mistico, che tenta di avvicinarsi a un oggetto d'amore inarrivabile, eppure assolutamente decisivo. L'abbandono e la sofferenza acquiscono il mistero di un amore che si fa assoluto, incarnandosi mentre vibra di tensione spirituale.

La visión del manicomio como terreno sacro se basa en la importancia de la fe en el contexto en el que vivió su madurez y crecimiento personal, en una Italia devastada en la posguerra y las posteriores décadas del gobierno democristiano. En el análisis de los poemas que siguen hemos decidido agruparlos, por cercanía temática y por la relación discursiva, en tres categorías, dispuestos en el siguiente orden: el texto original en primer lugar, la traducción de Jeannette L. Clariond en segundo y, por último, la versión española de Mercedes Arriaga y Jenaro Talens.

7.2.1. EL DESPLIEGUE DE LOS PLANOS DEL MANICOMIO

A través de estos poemas, Alda Merini abre las puertas del manicomio para dejar salir lo que en este se esconde: una caja llena de espíritus cede y estalla para expulsarlos con la fuerza de la desesperación del encierro en las salas por las que, con sus versos, nos hace una visita guiada. En estos poemas, la autora hace del manicomio un museo, las ruinas de una sociedad adaptadas para el lector-turista, en los que cada poema se convierte en un panel informativo.

- “Manicomio è una parola assai più grande

Alda Merini nos brinda su definición enciclopédica de la entrada manicomio en el diccionario personal de su memoria, nos describe la oscuridad que la envolvía y los rayos de esperanza que de vez en cuando llevaban a su memoria para poder salir a flote.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 18)

*Manicomio è una parola assai più grande
delle oscure voragini del sogno,
eppur veniva qualche volta al tempo
filamento di azzurro o una canzone
lontana di usignolo o si schiudeva
la tua bocca mordendo nell'azzurro
la menzogna feroce della vita.
O una mano impietosa di malato
saliva piano sulla tua finestra
sillabando il tuo nome e finalmente
sciolto il numero immondo ritrovavi
tutta la serietà della tua vita.*

En este poema la intención comunicativa de la autora es evidente, como así demuestra el estímulo ostensivo compuesto por el primer par de versos con los que abre el intercambio comunicativo. Al irrumpir con el sustantivo ‘manicomio’, haciendo de este el primer sujeto del texto sin complementos sintagmáticos para otorgarle una definición, dirige directamente el proceso ostensivo del lector hacia su finalidad: la palabra manicomio recoge en su interior la fuerza de los ciclones incontenibles de la oscuridad nocturnal, una palabra más fuerte que el apagón de los sentidos, un término con más garra que las tinieblas. Con ello consigue despertar en el lector una serie de implicaturas que bien pueden relacionarse con la pretensión de concienciar sobre la ligereza con la que recurrimos al manicomio al conversar cotidianamente sin considerar con seriedad cuanto alberga su interior. En los primeros versos juega con el miedo de la oscuridad, del sueño y del dormir eterno, el miedo a no sobrevivir a la experiencia, que contrasta con el haber tocado fondo y no tener nada que perder, salvo la esperanza de ver que hay alguien o algo para liberarla.

Mediante el adverbio ‘*addir*’ entabla una contraposición con la pequeña dosis de esperanza que esporádicamente la visitaba en aquel lugar que describe. Al manicomio también llegaba un rayo de sol, en su interior se podía encontrar la fragilidad del canto del ruiseñor, metáfora que recoge la dulzura, la belleza, el alzar libre vuelo. Sin embargo, al separar entre dos versos el adjetivo ‘*lontana*’ del sustantivo ‘*canzone*’ rompe el ritmo mediante la pausa métrica, enfatiza y atrae la atención del lector con lo implícito sobre lo anecdótico que era para ellos vivir uno de estos momentos. Además, carga de mayor efecto poético el verso «filamento di azzuro o una canzone», lo que supone al lector un esfuerzo cognitivo propio de los recursos estilísticos literarios. Cabe también destacar el cambio temporal en la línea discursiva, pasando del presente de indicativo en la definición en el inicio del poema al pretérito imperfecto, tiempo recurrente en la narración de hechos pasados. Con ello, deja un velo de implicaturas en el lector que le ayuda a recordar que ella forma parte de esa experiencia en el delirio del manicomio y que lo narra en primera persona.

Estos breves momentos se veían interrumpidos por la falta de privacidad y la ocupación del espacio personal metaforizadas en las manos de un enfermo que se infiltraba en ese estado de abstracción para devolverla a la realidad y lo peliagudo que hay en ella. Toda la descripción está compuesta por imágenes poéticas y metáforas que requieren un gran esfuerzo cognitivo durante el proceso inferencial y que, como sucede en general con la poesía, puede desembocar en distintas interpretaciones del texto original. Esto contrasta con el estilo sencillo de Alda Merini —no altera el orden común de los elementos oracionales ni recurre a tecnicismos o un registro muy elevado al componer—. En su poesía, incluso la ametría contiene información intencional de la poeta: no encofrarse en un patrón rítmico le permite profundizar en el contenido, en el mensaje que quiere transmitir y en las figuras que pretende usar para ello, dejando atrás una maestría matemática de la lengua.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 18)**

Manicomio è una parola assai più grande
delle oscure voragini del sogno,
eppur veniva qualche volta al tempo
filamento di azzurro o una canzone
lontana di usignolo o si schiudeva
la tua bocca mordendo nell'azzurro
la menzogna feroce della vita.
O una mano impietosa di malato
saliva piano sulla tua finestra
sillabando il tuo nome e finalmente
sciolto il numero immondo ritrovavi
tutta la serietà della tua vita.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 19)**

Manicomio es palabra mucho más grande
que las oscuras vorágines del sueño,
aun así volvía alguna vez a un tiempo
brizna de azul o lejana
canción de ruiseñor o se abría
tu boca mordiendo en el azul
el feroz engaño de la vida.
Impía, una mano de enfermo
lenta ascendía hacia tu ventana
silabeando tu nombre y, finalmente,
ya borrado el número inmundo, entera hallabas
la seriedad de tu vida.

En la traducción se encuentra presente una serie de alteraciones que repercuten directamente en la interpretación y en el trasvase de las implicaturas del TO y que, *a priori*, no encuentran justificación para su presencia. Con ellas se modifica sobre todo el ritmo y el estilo de la poeta. En primer lugar, el cuantificador ‘*assai*’¹²¹ tiene unas connotaciones regionales y una repercusión afectiva en el lector que se pierde al reducirlo a ‘mucho’. Este cuantificador es más usado en zona centro-sur de Italia y en textos clásicos y tiene un valor emotivo que evoca una mayor cantidad que su sinónimo ‘molto’. Por el contrario, la traductora mantiene con sabiduría la anáfora presente en los versos 4 y 5 (brizna de azul o lejana / canción de ruiseñor o se abría). Haciendo de la traducción literal su técnica en «aun así volvía alguna vez a un tiempo» consigue maestralmente trasvasar la ambigüedad del original, la recreación del viaje de vuelta a un momento-espacio en su mente como se puede inducir del verso italiano.

Continuando con el análisis más sintáctico, la dislocación de los adjetivos ‘lejana’ y ‘feroz’ que aparecen antepuestos a los sustantivos que acompañan, ‘canción’ y ‘engaño’ sucesivamente, crean un impacto estilístico que no existe en italiano, lengua en la que además este fenómeno tiene una repercusión interpretativa inferior. En la lengua española la premodificación del adjetivo que acompaña al nombre da una sensación de extrañeza

¹²¹ El diccionario online *Treccani* recoge las siguientes tres acepciones: 1. A sufficienza, quanto basta; 2. Più spesso equivale a molto; 3. Letter. D’assai, di molto, in misura notevole, come locuz. avv. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/assai/> [Fecha de consulta: 02/07/2019].

y de registro alto al lector, llevando implícita una serie de contenidos estilísticos ausentes en el original, que podemos considerar una sobretraducción.

Este hecho se repite cuando separa el adjetivo ‘impía’ del resto de la oración y que encabeza el verso. En el TO se nos presenta la descripción de una mano de enfermo, de un compañero ingresado. En el texto de Clariond, al exponer los componentes oracionales de esta forma, enfatiza y dirige toda la atención del lector hacia el adjetivo y no hacia la escena que está narrando, una secuencia que el público italiano puede imaginar como en una película. En la traducción se está añadiendo de forma injustificada un recurso poético, la personificación de la mano que tiene la voluntad de sembrar el mal. Del mismo modo, la presencia de pausas gráficas mediante comas altera el ritmo y el significado del TO en los tres últimos versos de la traducción. Consideramos un gran acierto la resolución de las diferencias entre el adverbio ‘finalmente’ en italiano y en español, pues a pesar de compartir forma, esconden matices diferentes. En italiano, este adverbio da una sensación mayor de espera, de tranquilidad y alivio. En español puede reflejar parte de ese contenido; sin embargo, no tiene la misma fuerza o carga. J. Clariond sacrifica el ritmo del poema para recuperar la fuerza ilocutiva de ese adverbio, considerando su decisión un acierto de traducción. El problema radica en la adición del adverbio de tiempo ‘ya’, que planteamos como un error de traducción al hacer demasiado hincapié en la cronología del hilo discursivo y por las implicaturas resultantes inexistentes en el TO.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 18)**

Manicomio è una parola assai più grande
delle oscure voragini del sogno,
eppur veniva qualche volta al tempo
filamento di azzurro o una canzone
lontana di usignolo o si schiudeva
la tua bocca mordendo nell'azzurro
la menzogna feroce della vita.
O una mano impietosa di malato
saliva piano sulla tua finestra
sillabando il tuo nome e finalmente
sciolto il numero immondo ritrovavi
tutta la serietà della tua vita.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 127)**

Manicomio es una palabra mucho más grande
que la oscura voráGINE del sueño,
y aún así a veces llegaban a tiempo
estelas de azul o una canción
lejana de ruiseñor o se abría
tu boca al morder en el azul
la falacia atroz de la existencia.
O una mano despiadada de enfermo
subía despacio por tu ventana
pronunciando las sílabas de tu nombre y por fin
el número inmundo liberado recobrabas
la seriedad completa de tu vida.

En la versión de Arriaga y Talens el texto se mantiene más ligado al original, salvo en dos excepciones. Se repite la subtraducción en el primer verso de ‘*assai*’ como apuntábamos en el TM1. La pérdida de la cantidad presente en los versos merinianos se

agrava aquí al reducir «le voragini» al singular. La suma de estos dos errores repercute en el proceso ostensivo del texto para el público meta que pierde la sensación de tempestad y caos que viene implícita en el original, donde se muestra como un barco en alta mar una noche de tormenta, batido por las olas y arrastrado a la voluntad de los vientos sin tomar el control del timón. Siguiendo el orden del poema, encontramos un error de falso sentido en «y aun así a veces llegaban a tiempo». En la versión de Clariond alabábamos el buen trasvase de la ambigüedad del original y la calidad literaria. En esta ocasión, los traductores imponen su interpretación y reducen a una única implicatura el proceso inferencial. De igual modo, borran la metonimia tiempo/recuerdo/memoria forzando al lector a extraer las mismas conclusiones que ellos y atenúan el esfuerzo cognitivo que en poesía, donde premia la libre interpretación. Todo ello puede resultar, en el peor de los casos, una pérdida de la relevancia.

Lo mismo sucede con «la falacia atroz» que ocupa el lugar de «la menzogna feroce» donde podemos observar un pequeño cambio de sentido. La ferocidad del engaño enlaza con la fuerza de las vorágines, la ferocidad lleva a morder el azul. Merini nos presenta el manicomio como un lobo furioso con garras nocturnas. La atrocidad es propia del espectador, de quien contempla y juzga. En el TO muestra la fiereza irracional y desmedida, sin emitir el juicio de valor que la traducción de Arriaga y Talens proponen. Es justo señalar que también podemos considerar un acierto por parte de ambos esta decisión, porque mantiene el género femenino del original. Consideramos igualmente arriesgada la traducción de «vita» por «existencia», ya que la segunda tiene una carga filosófica y matices mucho más abiertos a interpretación que el original, que se puede reducir al mero hecho de vivir y no a la reflexión de este hecho, lo que nos puede llevar a implicaturas ausentes en el original, aunque encontramos justificada la elección al tratarse el texto de un reflejo de su forma de concebir el paso por la Tierra.

Por último, la adición del gerundio «pronunciando» en el antepenúltimo verso alarga en exceso el número de sílabas. Aunque estemos ante un poema en verso libre, incrementar de esa forma la escansión para naturalizar el estilo en la L2 rompe el ritmo del poema, una ruptura que no compensa con la expresión y la conservación del significado, ya que existe el verbo ‘silabear’ con un carácter más elitista en términos literarios, pero que nos ayuda a preservar la sonoridad, el número de versos y el estilo del TO. Como aciertos de traducción destacamos «por fin» para solucionar la divergencia del

adverbio ‘finalmente’ y la conservación en buena parte del poema de los efectos fonostilísticos del texto italiano.

- “Il manicomio è una grande cassa...”

En este breve poema, Alda Merini hace de la austeridad del manicomio una caja de resonancia llena de las voces del delirio donde, como en el monte Sinaí, los enfermos anulados viven en secreto bajo unas leyes inhumanas.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 20)

*Il manicomio è una grande cassa
di risonanza
e il delirio diventa eco
l'anonimità misura,
il manicomio è il monte Sinai,
maledetto, su cui tu ricevi
le tavole di una legge
agli uomini sconosciuta.*

En el segundo poema de *La Terra Santa*, Alda Merini prosigue con la descripción del centro psiquiátrico. Nos presenta el manicomio como un lugar baldío, en cuyo vacío retumban las voces de la locura; los gritos desesperados de los enfermos cobran mayor fuerza al chocar con las paredes límpidas y hacerse eco. Para ello, abre todo el proceso cognitivo-interpretativo con el juego fónico entre ‘cassa’ (caja) y ‘casa’ (casa), con sonidos parecidos, sin llegar a ser homónimos porque la ‘s’ intervocálica en italiano es sonora y la doble ‘s’ es sorda. Para ella el psiquiátrico es su hogar, su caja de cuatro muros con techo inquebrantable. Todo ello lleva una serie de implicaturas que guían al lector a comprender la reducción conceptual que tiene del sanatorio en su cabeza, al reflejo de su mente donde no hay más que vacío y los gritos de su enfermedad. El sonido del delirio es el único que encuentra espacio en esa caja hermética que resuena en altavoz, donde los enfermos pasan al anonimato, podemos inferir el conocimiento de la reducción de su figura a un mero número de historial médico. Allí dentro, su nombre, su historia, su existencia se confunde con el compañero de al lado, no existen diferencias, no son más que un rebaño homogéneo de entes aislados de la sociedad.

Pero el manicomio es también un lugar sagrado, un templo para la consagración de la entrega de las leyes, la comprensión del funcionamiento del mundo desde la distancia y la altura. Recurriendo al monte donde Moisés recibe las tablas con los Diez Mandamientos, Alda Merini hace del manicomio su microscopio de la realidad, el manicomio le permite observar desde arriba los límites del hombre y les ofrece la oportunidad de vivir en un modo para ellos ignoto. Se trata de una libertad sin límites exclusiva para aquellos que, como ella, viven en el retiro sanitario.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 20)**

Il manicomio è una grande cassa
di risonanza
e il delirio diventa eco
l'anonimità misura,
il manicomio è il monte Sinai,
maledetto, su cui tu ricevi
le tavole di una legge
agli uomini sconosciuta.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 21)**

El manicomio es una inmensa caja
de resonancia
donde el delirio deviene eco
el anonimato medida,
el manicomio es el Monte Sináí,
maldito, en el cual recibes
las tablas de una ley
por los hombres ignorada.

Partimos de la premisa de que el lector meta, en esta ocasión, recibe la misma cantidad de implicaturas y explicaturas respecto al TO. Este hecho se debe, en gran parte, a la cercanía entre las lenguas que permite incluso el traslado de la aliteración en el texto español; la alternancia de las nasales ‘n’ y ‘m’, que forman parte casi del total de palabras en el poema, se conserva en el TM. Además, la mayoría de población católica en ambos países ofrece la posibilidad de descodificar las metáforas o referentes a las Sagradas Escrituras.

Clariond mantiene la anáfora entre el primer verso y el quinto donde, como en el poema anterior, se lanza a describir el manicomio. Con la presencia de esta figura la intención de la poeta queda subrayada y elimina cualquier otra conclusión cognitiva que no sea la de acercar al público su paso por allí. En la traducción se pierde el juego de palabras entre ‘casa’ y ‘cassa’ italiano, con gran carga simbólica debido a las implicaturas que trae consigo en el original, reducción y pérdida inevitable por las asimetrías entre ambos códigos lingüísticos.

Se mantiene a lo largo de todo el poema muy ligada a la forma y estructura del original la rima entre los dos primeros versos, seguramente separados para hacer de la pausa métrica el énfasis del complemento que acompaña al sustantivo ‘caja’. Esto también le vale para conservar las implicaturas contenidas en ese «maldito» entre comas que, por un lado, se trata de la descripción de la orografía sagrada contrapuesta a la tradición bíblica, al ser un lugar bendecido por la mala fe de los infiernos y, a la vez, un reflejo de su odio como interjección para maldecirlo. No obstante, la traductora, en su intento de preservar la sonoridad del italiano, ha decidido usar el verbo ‘devenir’ como equivalente de ‘diventare’, subiendo el registro y provocando estímulos en el receptor inexistentes en el original y que no se justifican como una compensación de alguna pérdida entre los versos anteriores o posteriores.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 20)**

Il manicomio è una grande cassa
di risonanza
e il delirio diventa eco
l’anonimità misura,
il manicomio è il monte Sinai,
maledetto, su cui tu ricevi
le tavole di una legge
agli uomini sconosciuta.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG.128)**

El manicomio es una caja grande
de resonancias
donde el delirio se convierte en eco
el anonimato es su medida,
el manicomio es el maldito monte Sinaí,
en donde tú recibes
las tablas de una ley
que el hombre desconoce.

En la traducción de Arriaga y Talens, el texto resultante no traslada de forma simétrica ni las implicaturas-explicaturas, ni el sentido del original. En primer lugar, se pierde la rima de los dos primeros versos, de especial importancia. Es comprensible que la anteposición del adjetivo ‘grande’ no funcione en español, ya que como unidad fraseológica no encuentra hueco en nuestra lengua, pero podría haber optado por la contracción ‘gran’, que hubiera reducido en una sílaba la escansión respecto al original sin perder el juego de rimas, pues el trasvase de la rima hubiera servido para compensar, en parte, la pérdida entre ‘casa’ y ‘caja’.

Existe un error de falso sentido e incompreensión del TO en esta versión más actual del texto meriniano: para ambos traductores el anonimato es la medida del delirio como se induce de la aposición sin comas del texto en español, a diferencia de la enumeración de las características del manicomio del italiano. En el original, el anonimato es la unidad

de medida dentro de los muros del psiquiátrico, sentido no recogido en la versión traducida. Sucede lo mismo al pasar la interjección de maldición, sobre la que nos detuvimos unas líneas antes, en el quinto verso. La consecuencia interpretativa es que la doble implicatura y el desencadenamiento del proceso cognitivo que lleva al receptor a una posible comprensión personal del texto se reduzca a la descodificación forzada y unívoca. Al aparecer antepuesto al núcleo del complemento directo del verso se convierte en un enfatizador con implicaturas despectivas inexistentes en el original, a causa de esta reformulación incorrecta. Otra consecuencia, además de la repercusión en el plano semántico, es que el verso supera el alejandrino, mientras que en el original se trata de un mero endecasílabo.

Aciertan al traducir «su cui» por «en donde» y no solo por el adverbio de lugar, pues equilibran la estructura del original y las lenguas lo permiten. En el último verso «que el hombre desconoce», cambia el registro respecto al poema fuente y, sumado al completo del texto meta, este pierde parte de su fuerza literaria y poética, con el riesgo de la pérdida de relevancia por parte del lector.

- “Al cancello si aggrumano le vittime...”

En esta ocasión, la poeta reflexiona sobre el sentimiento de encarcelamiento durante sus ingresos en el manicomio y nos proyecta una imagen desgarradora en sus versos: los enfermos se van acumulando como el agua de un pantano frente a la presa que la contiene, mientras la vida pasa de largo a toda velocidad y ellos se encuentran congelados en el tiempo.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 22)

*Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell'ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso.*

El presente poema ocupa la tercera posición en la obra; por lo tanto, hemos seguido hasta ahora el orden de aparición en el original, lo que nos permite inducir de forma más evidente las intenciones de su autora. Hemos también comprobado que Alda Merini mantiene su intención comunicativa desde el *input* inicial del primer poema aquí analizado: la finalidad del texto es transmitir al lector una imagen completa del centro psiquiátrico, una imagen de horror, traumática. En estos tres poemas nos ha ido acompañando por distintas salas del manicomio, haciendo de sus versos una guía turística ante los ojos del lector.

Aquí nos acompaña hasta las verjas de la entrada, que quedan resaltadas y enfatizadas en el primer verso por su situación sintáctica. Al disponer el complemento circunstancial de lugar en primer lugar, mostrando al lector lo primero que vería al acercarse a ese sitio, queda implícita la importancia del lugar por encima las personas. El sujeto de la oración son las víctimas, quienes aparecen detrás del verbo, relegadas a un segundo plano en la escena, pese a que los versos sucesivos no son más que una etopeya de ellas. Estas víctimas del sistema sanitario se agrupan frente a la forja que los aprisiona, allí se encuentran aglomerados y desesperados como en una puerta de emergencia en un edificio en llamas, aferrados con la fuerza de la desesperación, con la belleza de la pureza, la perfección.

El hierro es la metonimia de los barrotes con los que la poeta deja al proceso inferencial del lector recuperar la idea del manicomio como una prisión, una vez más. El hierro también está presente en la materia prima con la que se construye un tren¹²², ese tren que enlaza por contraposición y que pasa ante los ojos de los enfermos sin detenerse en su estación, sin pararse a recoger pasajeros. Esta imagen poética lleva implícita la idea de perder oportunidades, desperdiciar el tiempo, la vida... un tiempo que avanza mientras ellos se encuentran detenidos, igual de imposibles que el hierro de la verja que les coarta la libertad. El saber la dirección que tomar, ver que ese tren blande el tiempo y la vida que pasa le hace brillar con luz propia, iluminarse su propio camino, despierta en ella la envidia y la ofensa al compararse con él y verse vencida. Pero también vemos la imagen de estupefacción ante el sonido del tren, la sensación adictiva de sorpresa al verlo pasar

¹²² Hay que tener en cuenta que desde el centro Paolo Pini, todavía hoy, se puede ver y escuchar la red de transporte pública milanesa por la cercanía del ex psiquiátrico a la estación de metro y trenes de Affori, visible desde algunas partes del complejo sanitario.

como para un niño; ellos, considerados por la sociedad (como apuntaba Foucault) infantes, permanecían perennes y acongojados ante esa imagen imponente ante sus ojos.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 22)**

Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell'ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 23)**

En la verja se apilan las víctimas
desnudos rostros perfectos
encerrados en la ignorancia,
manos paradójicas
aferradas a un hierro,
y afuera el tren que pasa
soleado ligero,
un fragor de luz propia
sobre mi margen dolido.

La traducción consigue mantener las implicaturas del TO. Clariond demuestra una preferencia o tendencia por el heptasílabo, aunque no encuadra todo el poema en este verso. La versión traducida sigue un patrón de rimas AB alternas, dando al texto una fuerza rítmica superior a la del original.

En el segundo verso elimina la conjunción que enlaza los adjetivos con el sustantivo, resultando un asíndeton poco funcional en español que provoca mayor esfuerzo para la comprensión del original y despierta implicaturas que recuerdan que estamos frente a un texto traducido. Esto puede desencadenar una pérdida de la relevancia del texto meta en el receptor quien, confiado en la transparencia entre ambas lenguas, puede abandonar la lectura para apoyarse en el original que aparece en espejo en la edición que estamos trabajando. En el resto del poema consigue recuperar las implicaturas y explicaturas de lo impreciso del tercer verso, donde Alda Merini no aclara si están encerrados y pasan a ser ignorados, si están encerrados por la ignorancia que se le presupone al enfermo mental o si el ingreso se debe a la ignorancia de las mentes que los juzgan y diagnostican. Otro acierto de traducción destacable se da en «un fragor de luz propia», pues mantiene la imagen del sonido del tren a su paso y la estela de su faro batallando contra el paisaje que atraviesa, irrumpiendo con su estruendo en la envidia de la autora encarcelada.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 22)**

Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell'ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso.

**TESTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 129)**

En la cancela se amontonan las víctimas
rostros desnudos y perfectos
encerrados en la ignorancia,
paradójicas manos
que agarran los hierros,
y fuera el tren que pasa
ligero, y reluciente,
un claror de luz propia
sobre mi margen ofendido.

En general, la traducción de Arriaga y Talens se encuentra más ligada a la forma estructural del texto fuente, aunque cuenta con más errores de traducción que la versión anterior. En el intento de conservar el sonido del original, o puede que, por contaminación lingüística, hacen de la palabra 'cancela' el equivalente de 'cancello'. Efectivamente, ambas palabras derivan del latín y comparten la raíz; sin embargo, los matices de ambas son distintos:

1. Cancellò:
 - 1.Struttura costituita di una o più ante di elementi di legno o di metallo variamente collegati fra loro a formare un disegno di pieni e di vuoti, disposta a chiusura di un varco in una recinzione o anche di una apertura in un edificio¹²³.
2. Cancela:
 - 1.Verja pequeña que se pone en el umbral de algunas casas para reservar el portal o zaguán del libre acceso del público.
 - 2.En Andalucía, verja, comúnmente de hierro y muy labrada, que en muchas casas sustituye a la puerta divisoria del portal y el recibimiento o pieza que antecede al patio, de modo que las macetas y otros adornos de este se vean desde la calle¹²⁴.

En italiano el término es más genérico, tratándose del cierre de un recinto formado por barrotes de una estructura o un edificio. Por el contrario, en español, la cancela es una puerta de hierro, con barrotes, instaladas en la entrada de algunas casas con doble puerta para impedir el ingreso en el espacio que hay entre ambas dejando ver desde fuera el interior, pero no se utiliza para la puerta de un recinto con exteriores. Además, como

¹²³ *Diccionario Treccani*, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/cancellò1/> [Fecha de consulta: 05/07/2019].

¹²⁴ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en línea. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=73eRA4f> [Fecha de consulta: 05/07/2019].

indica el *DRAE*, es una palabra de uso regional; por tanto, su uso no solo no reproduce el sentido del original, sino que lleva implícita una serie de imágenes para un lector cercano a este uso diatópico (que a su vez proyecta una imagen quizá errónea por la concepción cultural ante el equivalente que domestica el texto) o un desconocimiento o choque para aquel que no esté familiarizado. Puede ser que los orígenes sevillanos y gaditanos de los traductores hayan sido la causa de esta reformulación limitada del término.

La transposición del adjetivo ‘agarrado’ por el sintagma verbal «que agarran» altera ligeramente la genialidad del original, donde se recurre al asíndeton para describir la situación y que aquí se rompe, al igual que en el verso «ligero y reluciente». Es un rasgo característico de Merini la yuxtaposición de adjetivos sin conjunciones; al añadir las estamos sobretraduciendo el poema. En el TO insiste en el cuantitativo relacionado con el hierro que tocan mediante el numeral ‘uno’. En el texto traducido, este hierro pasa a ser en plural, se vuelve un contrasentido, pues la carga del determinante indefinido induce al nexos que une esa imagen para contraponerla con la del metal del tren.

Ya hemos visto en los ejemplos anteriores que ambos traductores repiten unos patrones de conducta hacia la explicitación de referentes, imponiendo su interpretación personal al reformular en lengua española. Cuando atribuye al tren los adjetivos «ligero y reluciente» está explicitando la imagen poética del original, llevando el verso a una descripción común. Es evidente que la autora se refiere al reflejo del sol que deslumbra sobre el metal, pero recurre al adjetivo ‘*assolato*’ para despertar en el lector un proceso interpretativo que lo lleve hasta la conclusión de la idea sobre la que gira. La función poética del TO queda reducida, en términos literarios, en el TM. En el penúltimo verso tenemos un falso sentido y una subtraducción. En el verso meriniano la maestría la encontramos en la unión del sonido estridente y la luz de los faros del tren fusionados en uno, atribuyéndolos como adjetivos inseparables en el poema. El «claror» es un sustantivo que conceptualmente va ligado a la luz, de ahí la primera pérdida que mencionamos; en segundo lugar, se pierde el ruido repentino, ensordecedor y sobresaltante del tren.

7.2.2. EL CONFESIONARIO EMOCIONAL

Alda Merini recurre a las metáforas, se refugia en las letras y se construye su propia familia y círculo de amigos a través de su don literario para afrontar la cruda realidad del día a día en el manicomio. Utiliza la poesía como un confesionario, una exposición de su intimidad ante un público que hace de párroco en su búsqueda mística. Las semillas del abandono familiar florecen en poemas de una sensibilidad sin parangón. El manicomio es un reloj de arena en el que el agua del aislamiento ha calado y detenido el tiempo, es una vida desperdiciada en horas vacías. En él, los enfermos son como animales salvajes encerrados en las jaulas de un zoo, donde reciben los cuidados y están a salvo de los peligros de la selva de la civilización; pero están fuera de su contexto, aislados contra su voluntad, tramando escapatorias con las que recuperar el control de sus horas, los bienes perdidos por consentimiento informado que ellos no han firmado. En estos poemas, la poeta nos habla de su llegada al Paolo Pini, sus miedos, sus inquietudes o su impotencia en las horas nocturnas que el sueño no alcanzaba a cubrir.

○ “Tangenziale dell’ovest”

Alda Merini interactúa con la carretera que une el manicomio con su hija. Describe los paisajes que se van colando a través de su ventana, imágenes que evocan al deterioro y la ruina para reflejar la debilidad de su estado anímico, la felicidad en el viaje de ida y la tristeza al rehacer el camino, porque significaba regresar al manicomio. Así exponía en una entrevista para el proyecto Porta Celeste (2011), cuyo archivo online está disponible en su canal de YouTube¹²⁵ y donde recoge una de las últimas entrevistas concedidas por la milanese. Tras recitar el poema, compartía con el entrevistador el mensaje que hay detrás de sus versos, de los que nos servimos para la interpretación del mismo:

¹²⁵ El proyecto artístico Porta Celeste (2011) de Marco Pellizzola y Fabio Zanzotto que consistía en la creación de una obra física y una virtual. Como parte de esta segunda, en el portal web www.gruppoa.org pusieron a disposición enlaces a un canal de YouTube vinculado donde ofrecían entrevistas a diversas entidades intelectuales. Entre ellas, se encuentra disponible una entrevista a Alda Merini en el 2009, meses antes de su muerte.

Credo que sia [Tangenziale dell'ovest] la poesia tragica più bella che abbia scritto. [...] Perché ogni domenica, per colpa degli assistenti sociali, dovevamo andare a trovare la Barbara su questa tangenziale. Mio marito, che lavorava tutte le settimane, si atormentava perché diceva “la domenica...”, però si andava, si vedeva la Barbara e si tornava indietro¹²⁶.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 58-60)

Tangenziale dell'ovest

*Tangenziale dell'ovest,
scendi dai tuoi certici profondi,
squarta questi ponti di rovina,
allunga il passo e rimuovi
le antiche macerie della Porta,
sicché si tendano gli ampi valloni
e la campagna si schiuda.
Tangenziale dell'ovest,
queste acque amare debbono morire,
non vi veleggia alcuno, né lontano
senti il rimbombo del risanamento,
butta questi ponti di squarcio
dove pittori isolati
muoiono un mutamento;
qui la nuda ringhiera che ti afferra
è una parabola d'oriente
accecata dal masochismo,
qui non pullula alcuna scienza,
ma muore tutto putrefatto conciso
con una lama di crimine azzurro
con un bisturi folle
che fa di questi paraggi
la continuazione dell'ovest,
dove germina Villa Fiorita¹²⁷*

En esta ocasión, Alda Merini manifiesta que su intención comunicativa no está dirigida al lector directamente, sino a la carretera de circunvalación oeste (A50) de Milán, que pasa a personificar para poder interactuar con ella. El primer verso es el reclamo de la atención de su interlocutora, un vocativo seguido de coma aparta al público a un segundo plano para que testimonien lo que ella tiene que decirle a esta periférica.

¹²⁶ Davanzo, Eric (Dirección y montaje). Porta Celeste, Alda Merini, ‘Una giornata particolare’, estate 2009, online. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DJZAgFYLGbo> [Fecha de consulta: 25/11/2019].

¹²⁷ Manicomio milanese. (Nota al pie en el original).

A lo largo de los versos, la poeta le exige un listado de favores, le suplica enumerando ideas y reduciendo así el número de conjunciones; aquí el asíndeton es la figura retórica predominante. A través de las primeras líneas, deja implícita la falta de piedad del camino que la lleva de regreso al manicomio, la travesía de asfalto que la aleja de su familia para someterla a su encierro. Un desnivel del terreno que nos permite inferir el descenso a los infiernos que supone para ella regresar al sanatorio, el blandir de la línea discontinua que va quedando atrás y que, como una cremallera que desabrocha en su avanzar, va mostrando los valles infinitos que están ante la vista —«sicché si tendano gli ampi valloni / e la campagna si schiuda»—. Una carretera a la que le ruega ‘*squartare*’ los puentes de ruina sobre los que se apoya. La estructura ‘de + material’ crea un estímulo cognitivo en el receptor quien, durante el proceso inferencial, llega a la conclusión de que estos puentes se han edificado sobre y con las ruinas, los vestigios de un pasado destruido que han pasado a tener una segunda oportunidad y que ella quiere derribar como en una partida de bolos. Las ruinas «rovine» enlazan con los escombros «macerie» de la Puerta, sinónimos que explicitan dos realidades contrapuestas: las ruinas pueden tener connotaciones positivas, se pueden extraer hipótesis positivas sobre la figura. Las ruinas son símbolo de la destrucción, la pérdida, pero también de la conservación, los restos de otras épocas, el tesoro conservado en el tiempo de antiguas civilizaciones para nuestro disfrute hoy. Los escombros, sin embargo, son solo residuos de lo que antaño se elevaba en un edificio, son basura que hay que retirar. No lleva implícita una belleza museística como las ruinas y por ello hay que eliminarlas del paisaje, eliminar el pasado como cardos alzados al viento por arrancar para preservar lo idílico del valle.

Recupera el *input* de la intención comunicativa mediante la anáfora en el verso octavo, cuando reitera el vocativo del verso inicial, efecto con el que el lector consigue inferir las implicaturas de la autora: su súplica, la búsqueda de la piedad en la carretera personificada que protagoniza el paisaje; deja implícita de igual modo su insistencia e impaciencia. Vuelve en el poema la imagen recurrente de las aguas, personificadas a su vez y con cuya vida exige acabar, haciendo de esta circunvalación un sicario. Las aguas de su destino no la llevan a ningún sitio, en ellas no hay un viento que la ayude a navegar, una imagen cargada de implicaturas sobre la falta de libertad, la libertad que siempre se le atribuye al viento, esa que no la impulsa y ha anclado su embarcación en mitad de la nada, sin tierra firme sobre la que pisar. Son unas aguas de nuevo putrefactas, como en poemas anteriores, pero la autora aporta implicaturas mediante una metáfora que actúa como pista comunicativa para que el lector llegue autónomamente, mediante el proceso

inferencial, a dicha conclusión: el «rimbombo del risanamiento» no se escucha ni a lo lejos, las depuradoras no forman parte de su realidad, el rugir de sus motores en marcha no irrumpe el panorama. La metonimia reduce las hipótesis posibles: su condición mental, como el agua que describe, no se desintoxica y potabiliza en la depuradora del manicomio.

Mediante la anáfora «questi ponti di» recupera parte del mensaje inicial, vuelve a reforzar la idea de su sed de destrucción hacia los puentes para detener la marcha hacia el destino inevitable del encierro, cada vez más cerca a medida que avanza la lectura. Los puentes que pretende derribar ahora no son una estructura de ruinas sino de hendiduras, de grietas. Esta imagen es una pista que lleva al lector a inferir su fragilidad, la fiereza con la que pretende atravesarlos como si fueran un lienzo y ella estuviera armada con una navaja. Dichos puentes son morada de artistas moribundos y aislados, sin techo, en busca de cobijo mientras su creatividad «muta». El lector puede recuperar de esta imagen una información muy valiosa sobre la biografía de la poeta y es que, durante los años de manicomio y terapia, Alda Merini cesó su creación literaria; el manicomio anuló su capacidad de crear. La locura puede servir como fuente de inspiración de regreso a la estabilidad, pero no bajo su efecto. Una hipótesis y conclusión accesible solo para quien se enfrente al texto con conocimientos sobre la vida de la autora, de lo contrario estas implicaturas pasarían inadvertidas o llevarían a conclusiones distintas. De igual modo, no es descartable la posibilidad de que la poeta deje entrever la finalidad posterior al cierre del Paolo Pini con la aprobación de la ley Basaglia, cuando la estructura del psiquiátrico inauguró y da cobijo al Museo d'arte Paolo Pini, sin importar que este evento tuviera lugar en una fecha posterior a la publicación en 1984 de *La Terra Santa*.

La fuerza del adverbio de lugar «qui» tiene un efecto cognitivo reseñable porque recupera el contexto y la intención comunicativa; además sirve como pista-ayuda al lector para descartar hipótesis mientras infiere las implicaturas y explicaturas de la emisora del poema. Lo que viene a continuación sucede allí y no en otro lugar, recupera la atención del receptor, divide el poema en dos partes: en primer lugar, la descripción del paisaje que traza la circunvalación y el segundo, ya en las cercanías del manicomio, donde pasa a detallar que hay en su interior. Esta segunda, parte con la misma figura retórica de la primera, una anáfora que enfatiza y acentúa los efectos de 'qui' y que además sirve de base para el ritmo del poema, marca los acentos en la lectura. Ahí donde se encuentra, la «ringhiera che ti afferra» es una metáfora preciosa para describir el abrazo y el cobijo de los guardarrailes de la carretera por la que circula y que le recuerda las verjas del

manicomio, símbolo del encierro que repite a lo largo de todo el poemario. Explicita que su camino está lleno de curvas, no es una recta, no es un destino fácil ni agradable, una meta que el masoquismo la empuja a alcanzar. Este masoquismo desata otra cadena de implicaturas accesibles solo con el conocimiento de los años de terapia de Alda Merini, y es que, del total del cómputo de su condena sanitaria, algunos de ellos los pasó dentro del centro psiquiátrico de forma voluntaria.

En el manicomio no hay paso a la razón, a la ciencia, ahí reina la crueldad. Es allí donde llega la muerte con su descomposición a manos del filo metálico, una sinécdoque que Merini desambigua en el verso sucesivo, «un bisturi folle» que invierte los roles del manicomio, un bisturí en manos de quien se le presupone conocedor de un conocimiento y lógica que aquí no tiene, un utensilio sanitario en manos de un demente a modo de paradoja que Merini deja implícita en estas líneas sobre su adversario. Ese mismo bisturí abre en canal el paisaje para que brote de su interior Villa Fiorita, el manicomio en el que fue ingresada. Para llegar a tal conclusión y relacionar la meta del trayecto con la vida real de la autora, que está describiendo un viaje de su realidad, es necesario que el lector se documente sobre la historia del psiquiátrico Villa Fiorita¹²⁸. El TO incluye una nota al pie para explicar que se trata de un manicomio milanés. Esta nota al pie es una pista de intención comunicativa clara, por su disposición gráfica en el texto. Con ella, el lector consigue desambiguar e inferir correctamente el mensaje; la poeta ayuda al lector a comprenderla.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 58-60)**

Tangenziale dell'ovest

Tangenziale dell'ovest,
scendi dai tuoi certici profondi,
squarta questi ponti di rovina,
allunga il passo e rimuovi
le antiche macerie della Porta,
sicché si tendano gli ampi valloni

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 59-61)**

Periférico oeste

Periférico oeste,
desciende de tus vértices profundos,
resquebraja estos puentes en ruinas,
alaga el paso y remueve
los viejos escombros de la Puerta,
para que se expandan amplios valles

¹²⁸ El centro psiquiátrico Paolo Pini, situado en la zona periférica de Affori (a la que Alda Merini dedica un poema dentro de *La Terra Santa*) fue construido en primer lugar como un centro privado de atención psiquiátrica en la histórica Villa Fiorita, de la que tomará el nombre. A principios del siglo XX, el ayuntamiento de Milán decide comprarlo y ampliarlo. Contaba con más de 300 camas para los internos. A mediados de los años 40, la estructura fue ampliada y renombrada en honor al psiquiatra Paolo Pini. El centro no cesó su función hasta 1999, fecha en la que pasó a ser la sede del Museo d'arte Paolo Pini.

e la campagna si schiuda.
 Tangenziale dell'ovest,
 queste acque amare debbono morire,
 non vi veleggia alcuno, né lontano
 senti il rimbombo del risanamento,
 butta questi ponti di squarcio
 dove pittori isolati
 muoiono un mutamento;
 qui la nuda ringhiera che ti afferra
 è una parabola d'oriente
 accecata dal masochismo,
 qui non pullula alcuna scienza,
 ma muore tutto putrefatto conciso
 con una lama di crimine azzurro
 con un bisturi folle
 che fa di questi paraggi
 la continuazione dell'ovest,
 dove germina Villa Fiorita¹²⁹

y se entreabra la campiña.
 Periférico oeste,
 estas aguas amargas deben morir,
 ahí nadie navega al viento, ni lejano
 se escucha el retumbo del saneamiento,
 deshazte de esos puentes del desgarró
 donde pintores apartados
 sufren una mutación;
 aquí la reja desnuda que te aferra
 es una parábola de oriente
 enceguedida por el masoquismo,
 aquí no pulula ciencia alguna,
 mas todo muere putrefacto conciso
 con una lama de azul crimen
 con un loco bisturí
 que hace de estos parajes
 la continuación del oeste,
 donde germina Villa Fiorita.¹³⁰

Mediante la traducción literal, Clariond consigue mantener el equilibrio entre lo implícito y lo explícito del original trasvasado al español. Este hecho no priva la traducción de la presencia de errores de reformulación. Una '*tangenziale*', dentro de la red de carreteras, consiste en aquellas pistas que rodean (como una tangente) un núcleo urbano y conecta dos puntos importantes o transitados, evitando al conductor el tráfico lento de la ciudad. La '*tangenziale dell'ovest*' de Milán atraviesa su periferia oeste, de ahí su nombre. Este tipo de carretera se denomina 'circunvalación' en español, no 'periférico' como opta la traductora. Periférico es aquello que pertenece a la periferia; si bien recoge el sentido, no es correcto ni preciso en el plano léxico. Esta '*tangenziale*' tiene un impacto y efecto distinto entre ambas culturas, pues la carretera milanesa es un punto de grandes concentraciones, un trayecto reconocido que forma parte del contexto cognitivo general del público italiano, quien escucha hablar de ella incluso en los informes sobre el tráfico del telediario matutino y quien en su proceso inferencial recuperará más implicaturas que el lector en español, pues esta circunvalación no le dirá nada y necesitará un esfuerzo mayor para procesar e inferir el contenido comunicativo oculto tras esta figura. El vocativo en la traducción se mantiene y con ello la cadena de inferencias del original.

¹²⁹ Manicomio milanese. (Nota al pie en el original).

¹³⁰ Nombre de un manicomio en Milán (Nota al pie de la traducción).

‘*Squartare*’ significa «Dividere, spaccare in quarti; per estens., dividere o spaccare in più pezzi, soprattutto una bestia macellata, per lavorarne e venderne le carni»¹³¹. La traducción del verso por «resquebraja estos puentes en ruinas» reduce notablemente la fiereza, lo carnal del original. La estructura de un puente se puede resquebrajar por el paso de los años o la inclemencia del tiempo, es una colocación natural relacionada con el derrumbe de un puente. Sin embargo, Alda Merini no le exige a la circunvalación que le dé una sacudida, sino que lo despiece, que lo descuartice, añade alevosía a su petición. Estas implicaturas y connotaciones del original desaparecen en la traducción. Si bien es una opción correcta, es quizá más suave como imagen. Se pierde lo explícito del odio que siente hacia su meta, su destino. Lo que sí consigue mantener es el asíndeton con el que la autora hace una lista de peticiones, la destrucción del puente, el alargar el paso de la carretera y la recogida de los escombros, el contraste que mencionábamos en el análisis del original entre las ruinas y los escombros. Conserva las pistas comunicativas escondidas tras las metáforas, arranca un proceso inferencial para recuperar los referentes que evade mediante estas figuras literarias.

La anáfora-vocativo también está presente en el texto, con ella el lector español mantiene su atención como espectador atento que forma hipótesis sobre el destino de la autora. El hipérbaton en «ahí nadie navega al viento, ni lejano / se escucha el retumbo del saneamiento» lo consigue mediante la traducción literal, preservando la metáfora, las implicaturas del verso italiano, dejando que sea el propio lector quien llegue a conclusiones para recuperar el mensaje entre líneas de ese par de versos. Consideramos también un acierto de traducción el trasvase de «deshazte de esos puentes del desgarró», ya que con la adjetivación mediante un sintagma adjetival ‘de+ sustantivo’ da prioridad a la función poética y recoge la potencia de ‘*squarciare*’, que consiste en la acción de rasgar atravesando algo afilado una superficie. Mantiene los referentes y las repeticiones del texto meriniano, como la anáfora en «aquí la reja desnuda que te aferra [...] aquí no pulula ciencia alguna».

El registro y la polisemia de la terminología italiana, por la cercanía de lenguas, no plantea problemas para Clariond a la hora de reescribir el poema. El verbo ‘pulular’ y ‘*pullulare*’ en español e italiano, respectivamente, comparten significados y matices, del mismo modo en que lo hacen ‘*lama*’ y ‘lama’, donde la polisemia juega un rol fundamental. Una ‘lama’ puede ser el cieno que se aposenta en una superficie acuosa, un

¹³¹ *Diccionario de la lengua italiana Treccani*, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/squartare/> [Fecha de consulta: 16/07/2019].

prado o una plancha de metal. Esta lama conecta todos los versos, es el epicentro del terremoto emocional en la mente del lector durante la lectura y es que su posición en el poema no parece ser arbitraria: «aquí no pulula ciencia alguna, / mas todo muere putrefacto conciso / con una lama de azul crimen / con un loco bisturí»; se observa que la descomposición y la hoja afilada del bisturí con la que enlaza el siguiente verso por unión semántica manifiesta la genialidad de Merini, es un sudoku semántico de implicaturas y explicaturas que Clariond consigue trasvasar, dejando manifiestas o no las mismas pistas del italiano. La traducción literal y la afinidad formal entre ambos idiomas ayuda a reducir la pérdida de la sonoridad y el ritmo en la traducción. En último lugar, al tratarse de una edición en espejo, han optado por incluir en el TM la nota al pie del original, *input* comunicativo explícito por parte de la poeta para dar soporte al proceso inferencial y que el receptor no llegue a conclusiones equivocadas, para que no se le escape la explicatura del final del poema, para que el lector sepa que ha llegado a casa.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 58-60)**

Tangenziale dell'ovest

Tangenziale dell'ovest,
scendi dai tuoi certici profondi,
squarta questi ponti di rovina,
allunga il passo e rimuovi
le antiche macerie della Porta,
sicché si tendano gli ampi valloni
e la campagna si schiuda.
Tangenziale dell'ovest,
queste acque amare debbono morire,
non vi veleggia alcuno, né lontano
senti il rimbombo del risanamento,
butta questi ponti di squarcio
dove pittori isolati
muoiono un mutamento;
qui la nuda ringhiera che ti afferra
è una parabola d'oriente
accecata dal masochismo,
qui non pullula alcuna scienza,
ma muore tutto putrefatto conciso
con una lama di crimine azzurro
con un bisturi folle
che fa di questi paraggi
la continuazione dell'ovest,
dove germina Villa Fiorita¹³²

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 148-149)**

Circunvalación del oeste

Circunvalación del oeste,
desciende de tus vértices profundos,
rasga estos puentes en ruinas,
alarga el paso y remueve
los antiguos escombros de la Puerta,
para que se extiendan los amplios valles
y la campiña pueda abrirse.
Circunvalación del oeste,
estas aguas amargas tienen que morir,
nadie las navega, ni a lo lejos
sientes como resuena el saneamiento,
derrumba esos puentes de perfil
donde los pintores aislados
mueren de éxtasis;
aquí la desnuda barandilla que te aferra
es una parábola de oriente
ciega de masoquismo,
aquí no pulula ciencia alguna,
sino que todo muere conciso y putrefacto
con una cuchilla de crimen azul,
con un bisturí loco
que convierte estos parajes
en la continuación del oeste
donde nace a Villa Fiorita.

¹³² Manicomio milanese. (Nota al pie en el original).

El primer error que encontrábamos en la traducción de Clariond lo corrigen Arriaga y Talens; la circunvalación del oeste milanesa aparece así para interactuar con una Alda Merini en una conversación pasada por el estudio del doblaje de la publicación del texto en el mercado español. En este intercambio interlingüístico, el receptor español recibe el mensaje de la poeta con alteraciones. Ahora vuelven a reducir la fiereza del original en «rasga estos puentes en ruinas», además de alterar su sentido. Según *el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, ‘rasgar’ consiste en hacer incisiones sobre una superficie o destrozarse con las manos algo de poca consistencia. Lo que pide por contrato de un sicario a la circunvalación, repetimos, es que descuartice ese puente y lo despiece hasta hacerlo desaparecer, no agrietarlo. Deja implícito no solo el odio, sino la complejidad para llevar a cabo su encargo. Estas connotaciones se pierden al recitar el verso traducido. Además, los puentes no están «en ruinas» en italiano, sino que están hechos de ruinas, se han reutilizado los materiales, se les ha dado una segunda oportunidad de vivir, la que ella considera que no tiene y la enfurece. El verso en español deja explícito un estado decadente que no forma parte del original; se infieren implicaturas que existen exclusivamente solo en la versión de estos traductores.

Con la traducción literal mantienen la relación de implicaturas entre ruinas y escombros, el juego con la inexactitud de matices en la sinonimia que pueden unir ambos vocablos, pero que no consiguen mantener «y que la campiña pueda abrirse». Merini deja entreabierto el panorama, permite ver solo a través del haz de luz de la ventana que se abre al paso del coche en el que circula. En la traducción se infiere la visión del campo abierto sin problemas, de par en par, cuando su intención explícita mediante la imagen que crea es la del paisaje que se descubre mientras suma kilómetros y que tímidamente se hace ver. Las anáforas del original, el asíndeton de los primeros versos, la hipérbole en «nadie las navega, ni a lo lejos / sientes como resuena el saneamiento» como sucedía en la versión de Clariond, se mantienen, pero reinan los falsos sentidos.

Los «ponti di squarcio» pasan a ser coquetos «puentes de perfil», omitiendo la metáfora y la asociación de ideas; por tanto, las implicaturas del original se esfuman: la autora hace de los jirones, que non son más que los restos de la crueldad de la navaja, el cuchillo que blande y destroza un soporte sobre el que la vida pasa, continua, el pilar para el avance, la conexión con el futuro. En la traducción, Arriaga y Talens hablan de la distribución física del puente mediante una pose para la fotografía de la retina de Merini. Debajo de estos puentes no habitan pintores que mueren por las mutilaciones, sino por el éxtasis. Los artistas como ella ven en el manicomio el fin de su creatividad, de su arte. La

imposibilidad de creación queda explícita, al igual que la tortura de los tratamientos a los que es sometida y que ‘mutilan’ su fisionomía. Habla de dolor no del culmen del placer. Es un contrasentido que lleva a la conclusión cognitiva opuesta a la finalidad de la intención comunicativa de la poeta.

Cuando anteponen, siguiendo al pie de la letra la estructura de la frase original, el adjetivo al sustantivo en «aquí la desnuda barandilla que te aferra» da una segunda pista comunicativa al grupo de lectores avanzado en literatura italiana, ya que le podría hacer recordar que se encuentra frente a una traducción también clara por la disposición de la maquetación de la edición con el original en nota al pie. Los traductores podrían haber seguido el orden común y correcto de la disposición natural del español, con el adjetivo sucediendo el sustantivo, pues no alteraría el cómputo silábico ni el ritmo al no haber encabalgamientos ni asociaciones irregulares entre las palabras. La ‘lama’ se reduce a una ‘cuchilla’ fruto de la interpretación, omitiendo las implicaturas y dejando explícita una de las conclusiones a las que llega el lector del TO, que es la del metal afilado. Omite la relación del término situado al centro de los versos con los que la polisemia de la palabra juega, elimina parte del esfuerzo cognitivo del proceso inferencial al poner de forma explícita lo implícito y baja el registro, con la respectiva pérdida del estilo poético.

En esta edición del poemario no se incluye la nota al pie de la autora ni en el TO ni en el TM, es decir, no hablamos de una omisión durante el proceso traslativo. Sin embargo, al no explicitar qué es Villa Fiorita se pierden todos los referentes autobiográficos y el acto comunicativo es más corto. A esto se suma que, en la traducción, el manicomio erguido «vuelve a nacer», no ‘germina’, imponiendo así su interpretación, sustituyendo el sentido del original sin justificación aparente con el que el lector llegaba a la hipótesis de que es un camino de regreso al llevar implícita información sobre la vida de la autora que contiene el original. Sabemos que la autora alternaba ingresos con breves regresos a casa y salidas del manicomio, pero este hecho biográfico no forma parte del poema; en la traducción de Arriaga y Talens queda implícito, el lector que tenga nociones sobre la autora puede llegar a formarse hipótesis sobre la traducción pistas carentes en el original. En conclusión, los traductores tienden a explicitar las implicaturas a lo largo del poema y fallan a la hora de reformular, quizá por incompreensión, la selección léxica y el imaginario de la poeta milanesa, creando un intercambio comunicativo distinto entre autor-lector en ambos contextos lingüísticos.

○ “Vicino al Giordano”

Los siguientes versos giran en torno a temáticas afectivas por parte de los enfermos. Las horas muertas en el manicomio, la frustración, la falta de afecto, el desprecio, la búsqueda constante de la aprobación de los demás o el abandono de la fe sirven como ejercicio de empatía en la comunicación poeta-lector.

• Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 30)

Vicino al Giordano

*Ore perdute invano
nei giardini del manicomio,
su e giù per quelle barriere
inferocite dai fiori,
persi tutti in un sogno
di realtà che fuggiva
buttata dietro le nostre spalle
da non so quale chimera.
E dopo un incontro
qualche malato sorride
alle false feste.
Tempo perduto in vorticosi pensieri,
assiepati dietro le sbarre
come rondini nude.
Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa.*

La visión del interno que aquí nos ofrece la autora alcanza altos valores estéticos. El enfermo mental se presenta como el follaje a los márgenes del río Jordán, pila bautismal de Jesús y lugar sagrado muy presente en el Antiguo y Nuevo Testamento. Un poema compuesto por una concatenación de metáforas y metonimias religiosas que dejan pistas comunicativas para el lector sobre la interpretación que ha de tomar, lo conduce hacia un contexto cognitivo concreto: la unión entre su experiencia personal con el peregrinar de los israelíes tras abandonar Egipto. El recurso religioso que se justifica en la fe de la propia autora como escudo y origen de su creación poética también encuentra

una explicación en el contexto cognitivo y cultural que comparte con sus patriotas: Italia es un país donde el peso de la fe cristiana, por la presencia del Vaticano, interfiere en todos los ámbitos de la vida. Por ello, el poema encierra una serie de implicaturas y explicaturas que pretende invitar a la reflexión sobre la fe y la relación de la vida de los seres bíblicos con la de los enfermos mentales, además de la contradicción de valores que ella misma ha experimentado en primera persona.

Haciendo hincapié en el desperdicio del paso del tiempo dentro del perímetro del psiquiátrico, como hace mención no solo en este poema, sino en diversos puntos a lo largo de toda la obra, Alda Merini hace del paralelismo el punto de simetría entre la primera mitad del poema y la segunda. La estructura “unidad de medida del tiempo + adjetivo *perdido* + in + CC” en «Ore perdute invano» y «Tempo perduto in vorticosi pensieri» repercute en la atención del lector, lo ayuda a no olvidar que el tiempo transcurría deprisa en términos numéricos, pero lento para ellos, dejando así explícita su ansia y frustración por no aprovechar la vida, invitando al lector a aprovechar su libertad.

El enfermo mental se encuentra encerrado entre las rejas del manicomio, una jaula con jardín en la que pasean de un lado hacia otro, vagando sin rumbo, dando vueltas sobre los circuitos que trazan con sus pies una y otra vez. Es un ir y venir en pensamientos vacíos mientras son contemplados cuales animales en un zoológico. Como tales, están enjaulados entre unas rejas dotadas en el verso con rasgos humanos con los que enfurecerse al saberse enroscadas por unas flores que aportan color y simbolizan la vida, el crecimiento, una primavera para iluminar con su belleza el hastío monocromático del hierro. La personificación y la contraposición entre lo frío e inerte con el color y la belleza de la frontera inquebrantable por los pacientes trae consigo explicaturas sobre lo relativo del tiempo, además de un mensaje esperanzador que va muy en la línea con la visión de la autora sobre el manicomio: incluso dentro de las profundidades de lo inanimado puede crecer algo bueno.

Todos los enfermos se encuentran perdidos en «un sogno / di realtà che fuggiva», una realidad que se les escurría entre las manos y se iba acumulando en sus espaldas, el peso de querer vivir la verdad como el resto de la sociedad que para ellos no resultaba ser más que una quimera, algo inalcanzable. El sueño y la realidad, concebidos comúnmente como antónimos, aquí pasan a fusionarse para convertirse en meta, una antítesis poética posible gracias a la dualidad y polisemia de ‘sueño’. Y en este deambular errabundo un

enfermo cualquiera —podría ser ella misma— halla la felicidad en una pequeña muestra de empatía o afecto fingida por el desconocido que encuentran. Quedan implícitas las necesidades afectivas de los enfermos, sedientos de cariño al no recibir más atención que la de las punitivas del personal sanitario y los rostros vueltos de quienes encuentran a su paso. Sin embargo, no reclaman a ese desconocido, quien podría ser el mismo lector, más empatía que las aliteradas «false feste», una pista comunicativa que el receptor puede interpretar como una apelación por la visibilidad y un cambio de actitud hacia el enfermo mental.

Reaparece la idea de los barrotes y la aglomeración tras ellos en «assiepati dietro le sbarre», aunque esta vez tanto ella como sus compañeros de jaula aparecen transmutados mediante un símil con golondrinas desnudas. Por un lado, la imagen de la golondrina alberga connotaciones religiosas que el receptor puede interceptar sin gran dificultad. La golondrina, símbolo del vuelo libre, no es ni un ave de grandes proporciones ni rapaz, es un animal dócil que anida cerca del hombre, que tinta con su movimiento migratorio los atardeceres contemplados desde el jardín. El lector llega a la conclusión interpretativa de que el alma libre que vive dentro de los enfermos es prisionera de una institución que les corta las alas, que los despluma mediante sus tratamientos. Retoma aquí el concepto de la desnudez, muy presente en *L'altra verità. Diario di una diversa* (1987); una idea de peso en su vida personal que la llevó incluso a posar desnuda para una muestra con gran repercusión mediática. Descartamos así cualquier arbitrariedad en la elección de la imagen y subrayamos las pistas comunicativas escondidas detrás de este símil, que sirven incluso de paratexto con otras obras literarias y plásticas de Merini.

La imagen de las golondrinas sirve también como puente de unión con el final del poema, donde se concentran todos los referentes bíblicos. Las golondrinas liberaron a Jesús de la corona de espinas, lo destronaron de su tortura y lo liberaron del dolor punzante de su penitencia. La anáfora en «Allora abbiamo ascoltato sermoni / abbiamo moltiplicato i pesci» recuerda que su discurso creativo es la narración en primera persona de su experiencia personal y explicita la importancia por cumplir con sus obligaciones de buena cristiana; reivindica su papel principal a lo largo de la historia, su entrega a la fe y la bendición divina que les permite obrar milagros, como al Mesías. El río Jordán da nombre al poema y se trata de uno de los lugares más sagrados en el Antiguo y Nuevo Testamento. Es el escenario de dos hechos bíblicos importantes y desencadena un proceso inferencial con su doble lectura, posible gracias a la temática e hilo discursivo del

poemario completo que nos vale como contexto cognitivo para su interpretación, así como las del poema en concreto. El río Jordán abrió sus aguas a Josué en el peregrinar del pueblo israelita a la Tierra Prometida y más tarde fueron sus aguas las que bautizaron a Jesús, hijo de Dios. Los enfermos que atravesaron sus aguas para llegar al manicomio buscaron el amor de Cristo en su cauce. En la paradoja de estos versos Jesús no hizo aparición, el bautismo, como celebración de la entrega de la identidad ante Dios, a ellos no les donaba un nombre. Por el contrario, recibían del sacramento el anonimato, la no identidad, el no reconocimiento. Ellos que buscaban consuelo en la fe se vieron arrancados del paso del mundo como la mala hierba, la oveja negra de una masa social uniforme que corta de raíz lo distinto, lo que no considera bello. Deja entonces abierta la interpretación de su opinión crítica de la Iglesia y la fe, abre el proceso inferencial para que sea el mismo lector quien extraiga conclusiones contextuales y cognitivas en función de su experiencia personal, pero recordando al usar la primera persona del singular en la anáfora que ella misma ha sentido ese sentimiento de impertinencia y que la vida no es más que una contradicción de valores donde no se puede dar por supuesto la comprensión o el afecto ni de quien la historia describía como carente de prejuicios.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 30)**

Vicino al Giordano

Ore perdute invano
nei giardini del manicomio,
su e giù per quelle barriere
inferocite dai fiori,
persi tutti in un sogno
di realtà che fuggiva
buttata dietro le nostre spalle
da non so quale chimera.
E dopo un incontro
qualche malato sorride
alle false feste.

Tempo perduto in vorticosi pensieri,
assiepati dietro le sbarre
come rondini nude.

Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 31)**

Junto al Jordán

Horas en vano perdidas
en los jardines del manicomio,
arriba y debajo de las rejas
enfurecidas por las flores,
perdidos todos en un sueño
de realidad que huía,
arrojada a nuestras espaldas
por qué sé yo qué quimera.
Y después de un encuentro
algún enfermo sonríe
en las fatuas fiestas.

Tiempo perdido en vertiginosos pensamientos,
amontonados tras las rejas
como golondrinas desnudas.

Entonces escuchamos los sermones,
multiplicamos los peces,
allá abajo junto al Jordán,

ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa.

pero Cristo no estaba:
nos había arrancado del mundo
como hierbajos de oprobio.

La traducción de Clariond está marcada por una tendencia a la traducción literal, es esta su estrategia de traducción. *Grosso modo*, podemos lanzarnos a afirmar que la traducción cumple con las expectativas interpretativas del original, aunque podemos destacar algunas imprecisiones en la reformulación que llevan al lector a conclusiones cognitivas con distintos matices del texto meriniano.

Las «horas en vano perdidas» transmiten las connotaciones del verso fuente, pero al dislocar el complemento circunstancial de modo y anteponerlo al verbo, cerca del sujeto de la oración, la traducción queda cargada de una fuerza poética mayor que compensa la pérdida de la rima con el segundo verso, que hubiera sido posible manteniendo el orden común de la frase.

En italiano, *'andare su e giù'* significa vagar sin rumbo, “ir de un lado para otro”, indica un caminar sin descanso. Alda Merini deja implícito con ello el estado de nerviosismo ante el aburrimiento, mientras que la traductora no mantiene esa pista interpretativa; al recurrir a la traducción literal parece dejar ver que los enfermos intentan escalar las rejas, no que estas son su perímetro de seguridad. Además, en el original la autora recurre a sinónimos para evitar la redundancia; traduce por el mismo equivalente en español «le barriere» que «le sbarre», reduciendo las connotaciones y las implicaturas que diferencian ambos términos. La verja en la primera ocasión se presenta como un obstáculo, una limitación, mientras que los barrotes proyectan la imagen de una jaula como con la que encerramos a un animal. Se trata entonces de un error de subtraducción y de omisión en términos semánticos del juego de sonidos entre ‘barriere’ y ‘s-barr-e’.

La reformulación en «arrojada a nuestras espaldas» conserva las implicaturas del verbo *'buttare'*, sin embargo, las explicaturas que pueden darse en el lector en la LM pueden ser ligeramente distintas a las del italiano, ya que la ambigüedad del verso español lleva implícita la interpretación de que les están tirando por la borda el tiempo sin hacérselo saber. En otras palabras, la realidad les está robando el tiempo a escondidas siendo ellos conscientes en todo momento y por eso cargan con el peso sobre los hombros de la quimera de ponerle solución a su problema. La cercanía entre las lenguas que permite conservar los sonidos y sílabas de «le spalle» quizás haya sido la causa del equívoco, pues se trata de un falso amigo entre ambos códigos lingüísticos, ya que no es

la espalda sino los hombros, lugar de la anatomía humana recurrente en la fraseología de la lengua para referir a cargar con un peso, una aflicción. Esta unidad fraseológica o concepción es compartida por ambos idiomas y no plantea complejidad semántica a la hora de reescribir manteniendo las hipótesis y expectativas del texto fuente.

Premia la conservación en el traslado de la aliteración de «false feste» con «fatuas fiestas». El lector recoge las hipótesis y las implicaturas del recibimiento exaltante, el saludo enérgico de aquel desconocido que el enfermo encuentra. Sin embargo, las diferencias entre ‘falso’ y ‘fatuo’ acunan distintas implicaciones por lo que la interpretación entre ambos públicos será ligeramente distinta en la proporción que lo son las implicaturas en ambas versiones.

Falso¹³³: 1. adj. Fingido o simulado. 2. adj. Incierto y contrario a la verdad. 3. adj.

Dicho de una persona: Que miente o que no manifiesta lo que realmente.

Fatuo¹³⁴: 1. adj. Lleno de presunción o vanidad infundada y ridícula. 2. Falto de razón o de entendimiento.

El lector puede llegar a la conclusión de que el saludo del desconocido nace de su altanería o su propia locura, cuando realmente la hipótesis de la que parte el original es la de la búsqueda del afecto por aquellos que no se encuentran internos con ella. Consigue Clariond recuperar la función poética y el estilo de Merini en «por qué se yo qué quimera», donde reproduce, por un lado, el énfasis de la incertidumbre y el desconocimiento del origen o causa de todo lo que sucede a su alrededor entre los muros del manicomio y la presencia de la primera persona para recordar al lector su narración en primera persona.

La traductora comete un error de falso sentido en «Tiempo perdido en vertiginosos pensamientos», ya que confunde el adjetivo ‘*vorticoso*’ con ‘vertiginoso’. En italiano, ‘*vorticoso*’ es algo «che forma dei vortici, pieno di vortici¹³⁵»; es decir, los suyos son pensamientos que forman remolinos, que en español tiene un equivalente formalmente mellizo, ‘vertiginoso’. Esto cambia completamente el sentido del texto traducido, ya que pensamientos vertiginosos son aquellos que aterrorizan a los enfermos, mientras que los

¹³³ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=HZC1ih6> [Fecha de consulta:08/07/2019].

¹³⁴ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=HgF9yb0> [Fecha de consulta 08/07/2019].

¹³⁵ *Vocabolario de la lingua italiana Treccani*, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/vorticoso/> [Fecha de consulta: 25/11/2019].

pensamientos que se arremolinan, por el contrario, son aquellos que los arrastran sin escapatoria y son cíclicos. La alegoría comprendida en la traca final de metáforas religiosas del TO mantiene en el TM la cadena de implicaturas y explicaturas; irrumpen en el contexto cognitivo del receptor de igual manera para servir de mecha a un proceso inferencial cuya conclusión le hará cuestionarse sobre su periodo histórico, los valores de una fe que es posible gracias una vez más a la mayoría cristiana en ambas culturas.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 30)**

Vicino al Giordano

Ore perdute invano
nei giardini del manicomio,
su e giù per quelle barriere
inferocite dai fiori,
persi tutti in un sogno
di realtà che fuggiva
buttata dietro le nostre spalle
da non so quale chimera.
E dopo un incontro
qualche malato sorride
alle false feste.
Tempo perduto in vorticosi pensieri,
assiepati dietro le sbarre
come rondini nude.
Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 133-134)**

Cerca del Jordán

Horas vanas perdidas
en los jardines del manicomio,
arriba y abajo por aquellas rejas
que las flores hacían más feroces,
perdidos todos en un sueño
de la fugitiva realidad
que no sé qué quimera
nos echó a las espaldas.
Y luego de un encuentro
algún loco sonríe
a las¹³⁶ falsos saludos.
Tiempo perdido en ideas de vértigo,
agolpados tras las verjas
como desnudas golondrinas.
En aquel entonces escuchábamos sermones,
multiplicábamos los peces,
allí abajo en el Jordán,
pero Cristo no estaba:
del mundo nos había extirpado
como una inmundia hierba mala.

La segunda traducción se aleja un poco más de la interpretación del original. En ella encontramos reformulaciones que transmiten implicaturas desviadas del texto de partida. Ya en el primer verso los traductores comenten un error de sobretraducción cuando adjudican a las horas el adjetivo 'vanas' con las conclusiones interpretativas que llevan con ello. En el verso italiano las horas se pierden "en vano", en otras palabras, las horas no tienen ninguna cualidad; 'invano' no es más que el complemento circunstancial de modo, la forma en la que los enfermos las 'pierden', que es el verbo principal de la oración. Es posible que los traductores buscaran mantener el número de sílabas del

¹³⁶ Errata en el original.

original, o simplemente dotar al verso de belleza en la reformulación; sin embargo, la alteración poco significativa de las ideas que transmiten dota de una función poética del lenguaje superior a la presente en el TO.

Como en el caso anterior, «su e giù» plantea problemas de traducción, aunque recupere parte de la significación de lo aleatorio en el caminar de la descripción al utilizar la preposición ‘por’, que no implica un lugar preciso, más bien una zona limitada sin gran exactitud. Mantenemos que la mejor traducción sería “de un lado para otro” o “para arriba y para abajo”, si nos queremos mantener ligados a la forma italiana, ya que las lenguas lo permiten y mantenemos las explicaturas del caminar nervioso, desesperado, que la autora intenta proyectar en el imaginario del receptor.

Otro error de subtraducción lo encontramos en la reducción de significantes, interpretaciones e hipótesis respecto al texto fuente en «que las flores hacían más feroces». Ya hemos destacado en alguna ocasión que los traductores imponen en sus reformulaciones de la obra de Merini la interpretación de su lectura de forma pronunciada. Aquí vuelve a suceder, pues subrayábamos en el comentario del original que se daba la ambigüedad y la imprecisión al interpretar que las rejas se enfurecían al compararse con las flores o que las flores hacían de las rejas una figura más feroz. En la traducción de Arriaga y Talens, el lector no se encuentra frente a esta dicotomía, reduciendo las explicaturas que detallamos. Reduce también esa generalidad al reducir a una oración simple, sustituyendo la subordinada por un adjetivo antepuesto al sustantivo y, a diferencia del original, determinado en «de la fugitiva».

En el poema de Merini, el hipérbaton en los versos «buttata dietro le nostre spalle / da non so quale chimera», con todas las pistas comunicativas que él implica como recurso literario, no se conserva en español. El hipérbaton trae consigo implicaturas evidentes, busca atraer la atención del lector ante la ruptura del orden lógico de la frase, centra su atención mediante la diversidad. Hilando fino, esto guarda una cierta relación con el estilo de vida y la forma en la que la *poetessa dei Navigli* disfrutó de la fama televisiva, una diversidad que era la fuente de su dolor, pero también su inspiración. El TM invierte el orden de aparición de los versos, omite el hipérbaton e impone de nuevo su interpretación de la quimera que alguien le «echó a las espaldas», que pese a no ser correcto por la misma causa que exponíamos en el análisis de la versión de Clariond, sí es cierto que recupera las implicaturas de la carga psicológica y angustia de soportar algo que le impide ir erguida.

Las «false feste» también reducen las implicaturas del original, pues un «falso saludo» reduce la carga de la forma en la que interactúan el enfermo y el desconocido. ‘Hacerle fiestas a alguien’ es recibirlo con exaltación, con alegría, un intercambio afectuoso y exagerado. Por el contrario, el ‘saludo’ aquí pasa a ser neutral, reduciendo las posibilidades a un hola y eliminando las explicaturas de la falsedad que lo describe. Un saludo que, en términos pragmáticos, es una fórmula de cortesía que puede ser un *input* o pista de intención comunicativa. La alegría o el cariño con el que se efectúa sí que da lugar a la falsedad, el saludo en sí no. El verso queda carente de sentido lógico. También se omite la aliteración del italiano y con ella las sensaciones y deleite auditivo intencionado de su autora.

En la traducción, se reemplaza por transposición la construcción sustantivo + adjetivo de los «vorticosi pensieri» por un “sustantivo + de + sustantivo” con función de complemento. Los pensamientos pasan a ser ideas, alterando el sentido del original con las explicaturas que trae consigo el cambio léxico. Un pensamiento puede contener una idea, pero también una reflexión, un recuerdo... pensar es el acto de estudiar mentalmente una situación sin importar la línea temporal; una idea lleva implícita ingenio, una propuesta, un plan. Una «idea de vértigo» lleva consigo hipótesis en el receptor cuyas conclusiones no serán otras que la del tiempo invertido para nada en planes arriesgados, planes como saltar las rejas del manicomio, conclusión que puede surgir tras la lectura del verso sucesivo. Esta interpretación, en cualquier caso, se trata de un claro falso sentido por los mismos motivos que comentábamos en la traducción de Clariond: los traductores confunden el vértigo con ‘vorticoso’, trasladando un mensaje tergiversado de los pensamientos que ocupan el tiempo de los enfermos. Se pierde de igual manera los matices literarios de ‘*allora*’ al haber sido traducido por ‘en aquel entonces’, con un registro más coloquial y alargando sobremanera el verso, rompiendo el ritmo del original, suprimiendo las pistas comunicativas ocultas tras el adverbio de tiempo italiano que remonta la narración a un punto lejano del pasado.

Por último, Arriaga y Talens cierran su versión del poema con un error de sobretraducción, una vez más, por una incorrecta comprensión y reformulación. Conservan el símil, pero erran al hacer de la «*erbaccia obbrobriosa*» una «inmunda hierba mala». No solo las implicaturas, el registro, la interpretación y el estilo se ven afectados, sino también la imagen del enfermo mental que Merini quiere transmitir con sus palabras adquiere matices distintos. La ‘*erbaccia*’ son hierbajos, aquellas plantas que nacen por el descuido del agricultor, esa que no tiene función nutricional alguna y que irrumpe en los

paisajes, que se hace ocupa del terreno porque crece salvaje. Las malas hierbas son aquellas que contaminan la producción agrícola o que impiden el crecimiento de plantas a su alrededor. Al utilizar el adjetivo ‘mala’, los traductores dan al lector una serie de implicaturas durante el proceso inferencial en la lectura del poema que tergiversa la imagen del demente en la sociedad que Alda Merini quiere transmitir. Como decimos, son hierbas sin valor estético, salvajes, resistentes, inútiles, molestas. Esa interpretación y conclusión se pierde por completo en la traducción. A ello se le suma la no equivalencia entre ‘*obbrobriosa*’ e ‘*inmunda*’: oprobio es aquello que causa vergüenza, deshora o deshonor; inmundo es algo asqueroso y sucio. El término empleado por ambos traductores baña con unos matices despreciativos la figura del alienado, mientras que la autora pretendía inducir al lector a ver el sentimiento de deshonor y depravación que la sociedad pone en ellos.

○ “Il nostro trionfo”

En “Il nostro trionfo”, la milanese nos habla de la pureza del enfermo mental. La locura se personifica en unos pies con los que ascender laderas para acercarse al paraíso celestial y contemplar paisajes en los que pese a todo florece la vida, sin importar las sombras al caer la tarde de su equilibrio. El invierno frente a la primavera y el sol contra la sombra son las alas con las que sobrevolar una Humanidad que conocen mejor que nadie.

• Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 42-44)

Il nostro trionfo

*Il piede della follia
è macchiato di azzurro,
con esso abbiamo migrato
sui monti dell'ascensione,
il piede della follia
non ha nulla di divino
ma la mente ci porta
lungo le ascese bianche
dove fiotta la neve
cresce il sambuco,
geme l'agnello;
abbiamo attraversato ponti*

*esaminato misure,
e quando l'ombra cupa
del delirio incombeva
sulla nuca profonda
noi chinavamo il capo
come sotto una legge,
e la legge mosaica
noi l'abbiamo composta
ricavando spezzoni
dagli altipiani chiusi;
ecco, il nostro trionfo
viene giù dalle montagne
come larga cascata;
noi siamo restati
angeli uguali a quelli
che in un giorno d'aurora
hanno messo le ali.*

Con *La Terra Santa* (1984), Alda Merini nos transforma en compañeros de peregrinaje desde el equilibrio hasta el delirio, una senda cuyo destino es la tierra prometida a los dementes, el manicomio. En opinión de la autora, para alcanzarla, no tenemos más herramienta que nuestros pies, los pies de la locura que pasa a personificar para hacerlos protagonistas de los primeros versos del poema. Es esta una descripción pormenorizada en la que la autora deja explícito el peso de la figura recurriendo a la anáfora entre el primer y quinto verso, lo que otorga al poema un ritmo marcado. Es un pie marcado de azul, color con el que el receptor puede llegar a distintas conclusiones y que abre un abanico de implicaturas y explicaturas: azul como el cielo límpido sobre sus cabezas, pero que en su caminar invertido por la realidad lo tienen a sus pies; el azul de la realeza, el linaje puro de una estirpe única; el azul asignado a la Virgen María, símbolo de pureza, amor, maternidad afligida, una madre a quien la autoridad le usurpó a su Hijo, al igual que lo hicieron con las cuatro hijas de la poeta. Alcanzar estas implicaturas dentro del verso requiere, por parte del lector, una amplia contextualización de la vida de la autora; de lo contrario, estas pasarán inadvertidas al estar encubiertas en la simplicidad de su estilo.

Esos pies los llevan a migrar hacia las montañas, a donde parece gustarles retirarse para enfrentar su realidad y reflexionar, pues los altos relieves son recurrentes en su imaginario. Estos «monti dell'ascensione» nos sirven también como pista comunicativa en nuestro proceso inferencial del poema, para recuperar implicaturas del azul presente en el segundo verso. La ascensión de María es un momento clave para el catolicismo.

Representa su divinidad, el reencuentro con el Padre, tan cuestionada y negada por algunas vertientes del catolicismo, así como sucede con los vestigios de humanidad en el alienado.

El pie de la locura los lleva a la cima, donde en lugar de encontrar su propio Olimpo o acercarse a los dioses, se encuentran con la nada. Una ausencia que completan con los paraísos imaginarios, donde los azulejos, sábanas y mármol del manicomio se convierten en colinas cubiertas por la nieve, fría e impoluta; donde brota el sauco con sus flores, donde el cordero de Dios gime en compañía de ese flujo migratorio. La poeta recurre al asíndeton en ese par de versos, describe ese paisaje idílico con una lista sin nexos discursivos y marcando fuertemente el ritmo del poema con las pausas métricas reforzadas con comas «dove fiotta la neve / cresce il sambuco / geme l'agnello». Una lista de metáforas que conforman la alegoría religiosa de ese caminar sobrepasando obstáculos hasta que llega el momento de sucumbir a los síntomas de su patología. La calma del cielo abierto se cubre por las sombras de la opacidad nubosa del delirio, imágenes cargadas de implicaturas sobre la imposibilidad de reacción ante los síntomas manifiestos.

Cuando el delirio hacía aparición, cual pastor en la montaña que recoge sus ovejas, una ley mosaica impone su voluntad ante la que ellos bajan la cabeza y consienten, se hunden en la tristeza que anega su mente. La mente es el lugar donde se desencadena la tempestad de la sinrazón, como deja explícito al utilizar sinónimos muy próximos para aclararlo: «sulla nuca profonda / noi chinavamo il capo / come sotto una legge». El símil de esta ley regula su estado de ánimo y nos ayuda a identificar la presencia de esta metáfora religiosa, ya que la comparación mediante el adverbio '*como*' nos da la clave para saber que está comparando el elemento explícito con el referente metafórico. Estas tablas mosaicas las carga de implicaturas de su origen en el camino de la experiencia «noi l'abbiamo composta / ricavando spezzoni /dagli altipiani chiusi», nacen de su contexto cognitivo y el lector ha de empatizar con ellos, conocer el trayecto para lograr recuperar su contenido, ponerse en su lugar y comprender la desazón de su condición mental.

Pasa después a atraer la concentración del lector sobre la idea principal del poema, para reducir las hipótesis y satisfacer el principio de relevancia. El marcador discursivo '*ecco*' sirve de pista comunicativa fundamental y de *input*. Tras él viene la información que la autora quiere transmitir al lector, la idea principal oculta en el envoltorio de metáforas y figuras retóricas. El triunfo de su existencia nace de esas montañas, donde la nieve se derrite para crear torrentes de agua que se precipitan al vacío como cascadas, el vacío de la oscuridad de los sentidos. El delirio les otorga la fuerza de la corriente

abrazando la gravedad que combatir con las alas de ángeles que estrenan en ese día de aurora, otra metáfora religiosa con la que se cierra el poema y que está cargada no solo de belleza, sino también de implicaturas. El ángel es la inocencia pueril, la ausencia de cualquier atisbo sexual, la desnudez. Son conceptos que giran en torno a la obra completa de Alda Merini y que se resumen en la imagen de los mensajeros de Dios. Cuando caen al vacío, el enfermo no choca con el suelo, abre sus alas y alza el vuelo, se salva del trágico final. Su condición les devuelve la infancia, a la ausencia incuestionable de vestimenta. A lo largo de estos versos el lector se acerca a la condición ermitaña del manicomio, bebe de las fuentes de su enfermedad para comprender mejor dónde está la clave de esa forma de vida no elegida, lanzando hipótesis, cambiando su contexto cognitivo al insertar la experiencia personal de la poeta, acercando la iconografía religiosa y la experiencia de la fe con las implicaturas de sus recursos poéticos. Así el lector encuentra analogías en ambos modos de vivir: uno, símbolo de los valores que deben considerarse para una sociedad justa, el otro, más desfavorecido, cuestionable y condenable al destierro.

▪ Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG.42-44)**

Il nostro trionfo

Il piede della follia
è macchiato di azzurro,
con esso abbiamo migrato
sui monti dell'ascensione,
il piede della follia
non ha nulla di divino
ma la mente ci porta
lungo le ascese bianche
dove fiotta la neve
cresce il sambuco,
geme l'agnello;
abbiamo attraversato ponti
esaminato misure,
e quando l'ombra cupa
del delirio incombeva
sulla nuca profonda
noi chinavamo il capo
come sotto una legge,
e la legge mosaica
noi l'abbiamo composta
ricavando spezzoni

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 43-45)**

Nuestro triunfo

El pie de la locura
está manchado de azul,
con él habíamos emigrado
por los montes de la ascensión,
el pie de la locura
nada tiene de divino
pero la mente nos lleva
a través de blancas laderas
donde solloza la nieve
crece el sabugo,
gime el cordero;
atavesamos puentes,
examinamos medidas,
y cuando la sombra tenebrosa
del delirio amenazaba
sobre la nuca profunda
inclinábamos la cabeza
como bajo una ley,
y la ley mosaica
nosotros la construimos
recabando trozos

dagli altipiani chiusi;
 ecco, il nostro trionfo
 viene giù dalle montagne
 come larga cascata;
 noi siamo restati
 angeli uguali a quelli
 che in un giorno d'aurora
 hanno messo le ali.

desde los altiplanos cerrados;
 pues bien, nuestro triunfo
 nos llega de las montañas
 como una ancha cascada;
 permanecemos
 como aquellos ángeles
 que en un día de aurora
 se precipitaron.

En la traducción de Clariond el lector recupera parcialmente las implicaturas del original por los motivos que pasamos a enumerar. Si bien mantiene la personificación del «pie de la locura», acaparando la atención de los primeros versos, encontramos un falso sentido gramatical que altera la cronología discursiva del poema en «con él habíamos emigrado», posiblemente causado por la contaminación lingüística («abbiamo migrato») de la conjugación verbal. En italiano, la diferencia entre pretérito perfecto simple y compuesto no es equivalente al uso del español, aunque formalmente las formas sean muy parecidas. Seguramente, la traductora se haya dejado llevar por la similitud de las lenguas para apoyarse en el trasvase de la fonostilística del texto meriniano; sin embargo, las connotaciones distintas entre ambos tiempos implican un distanciamiento temporal superior si lo comparamos con el original y respecto al lector, lo que no impide que la migración quede trasladada a la perfección al usar la preposición 'por' en lugar de 'sui', salvando el sentido del original sin alargar el verso.

Añade a la traducción una personificación que no existe en el original al hacer «sollozar» a la nieve, una adición que podría tener cabida en el conjunto del texto traducido y que mantiene la belleza de la alegoría-descripción del paisaje original. Se trata este de un acierto de traducción que aporta implicaturas estilísticas propias, pero que compensa la descripción potente de la acción de la nieve del original, donde sale a borbotones. En la traducción consigue preservar las figuras retóricas y, con ellas, todas las pistas comunicativas allí encerradas.

Solo en los últimos versos de la traducción el texto se tambalea respecto al texto fuente. Los enfermos, en su caminar peregrino, van recabando «trozos», término en español que mantiene las implicaturas cruentas del original, pero no lo hacen «desde los altiplanos cerrados» como escribe Clariond. Los versos italianos describen el origen de los fragmentos con los que tallan sus tablas legislativas, no marca el sentido de procedencia y el trayecto como en español.

Decíamos que el *input* comunicativo más marcado en el poema lo situábamos en ‘*Ecco*’. En la lectura en italiano, la autora deja implícita de esta forma que está acompañando al lector en la reflexión y que, mientras escribe el poema, ella misma es consciente también del origen de ese triunfo del que se enorgullece; llega a la conclusión de la mano del lector, transmite espontaneidad, aleatoriedad. Queda explícita, para quienes consumen gran parte del material audiovisual sobre la poeta, su forma de escribir poesía, dictada al teléfono en muchas ocasiones, sin premeditación, de un solo golpe. ‘*Ecco*’ consigue evidenciar su praxis, su *modus operandi*. Esto no lo consigue trasvasar Clariond al usar el marcador discursivo «pues bien». Se queda atrás lo imprevisto del nacimiento de este poema, la sensación de una lluvia de ideas como interacción entre el autor y el lector, aunque es cierto que mantiene el grado de oralidad.

Por último, los ángeles del original se nos presentan en el texto como seres suicidas, no como aquellos bebés con las alas al viento. Impone Clariond su interpretación sobre el texto, reduciendo las explicaturas que señalábamos unas líneas más arriba. Se omite la figura del abrir las alas, símbolo de la libertad, de la salvación, de la visión desde arriba de lo que sucede abajo, escudo contra el precipicio de la locura.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 42-44)**

Il nostro trionfo

Il piede della follia
è macchiato di azzurro,
con esso abbiamo migrato
sui monti dell’ascensione,
il piede della follia
non ha nulla di divino
ma la mente ci porta
lungo le ascese bianche
dove fiotta la neve
cresce il sambuco,
geme l’agnello;
abbiamo attraversato ponti
esaminato misure,
e quando l’ombra cupa
del delirio incombeva
sulla nuca profonda
noi chinavamo il capo
come sotto una legge,
e la legge mosaica
noi l’abbiamo composta
ricavando spezzoni

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 140-141)**

Nuestro triunfo

El pie de la locura
está manchado de azul,
con él hemos migrado
a las cimas de la ascensión,
el pie de la locura
no tiene nada de divino,
mas la mente nos conduce
hacia las blancas alturas
donde cae la nieve
crece el sauce
el cordero bala;
hemos atravesado puentes
examinado medidas,
y cuando la sombra oscura
del delirio descendía
sobre nuestra nuca profunda
inclinábamos la cabeza
bajo el peso de una ley,
y la ley de Moisés
la compusimos
recogiendo jirones

dagli altipiani chiusi;
 ecco, il nostro trionfo
 viene giù dalle montagne
 come larga cascata;
 noi siamo restati
 angeli uguali a quelli
 che in un giorno d'aurora
 hanno messo le ali.

de altiplanos clausurados;
 he aquí nuestro triunfo,
 desciende de los montes
 como larga cascada;
 hemos permanecido
 ángeles iguales a los que
 en un día de aurora,
 les pusieron las alas.

A la hora de traducir, Arriaga y Talens se han dejado arrastrar por errores de contaminación lingüística cuyo peligro avisábamos en el marco teórico de este estudio. Es cierto que en el caso de «con él hemos emigrado» no se altera en exceso las implicaturas del original ni la interpretación del verso; no obstante, el uso del pretérito perfecto compuesto en italiano no es equivalente al uso del pretérito perfecto simple español, sobre todo en las zonas del norte de Italia donde el *passato remoto* queda prácticamente almacenado en el baúl de la literatura escrita. Es un error común traducir el *passato prossimo* italiano por el pretérito perfecto compuesto debido a su proximidad formal porque el uso entre ambos tiempos es diverso.

Unos versos más abajo traducen «mas la mente nos conduce». De esta conjunción adversativa en español se infieren una serie de implicaturas relacionadas con el registro del autor. Su uso es muy restringido y se remonta sobre todo a épocas y movimientos literarios pasados. Teniendo en cuenta el contexto del poema, es decir, la edición en la que se nos presenta el original como nota al pie de la traducción y ante la extrañeza del verso español, el lector meta recibe pistas comunicativas que le recuerdan que se trata de una traducción, lo que puede repercutir en una caída de la relevancia y el abandono de la lectura de la traducción por el original en italiano. En el verso sucesivo, ‘sui’ pasa a ser ‘hacia’, cambiando el significado del original. Alda Merini nos describe el sendero de su viaje ‘a través de’ las altas cimas nevadas; en la traducción el lector interpreta que se dirigen hacia ahí, el camino se vuelve la meta y el verso, un falso sentido. Sin embargo, acierta al anteponer el adjetivo blancas a las alturas, porque la colocación no funciona en español en el orden inverso.

En esas montañas «donde cae la nieve / crece el sauce» se omite el valor poético de la imagen creada por Merini y cometen un error de falso sentido. La nieve cae sin la fuerza del original, donde lo hace con fuerza, arremolinándose a un ritmo alto. Se pierde la carga literaria y parte del sentido; reducen ante el lector del TM la energía y las ganas de vivir

que quedaban explícitas en esa imagen. Tampoco consiguen trasladar las implicaturas que se infieren en el sabugo que crece. En primer lugar, la reformulación contiene un error notable de escritura: con bastante probabilidad, los traductores han confundido el sauco, arbusto del que florece el sabugo, con el sauce por su similitud. Además de omitir las implicaturas relacionadas con el fruto de estas flores, ingrediente del que se hacen distintas bebidas y siropes en Italia, se añaden otros completamente nuevos. El sauce es sinónimo de tristeza y llanto, sus ramas caen hacia el suelo, como la nieve. En el texto original el binomio de versos representa justo lo contrario: a la nieve que cae con dureza le viene al encuentro, alzándose en su brotar el sauco en flor. Se trata de un contraste, una batalla entre el frío mortuorio y la belleza del vivir que no queda explícita en la versión de Arriaga y Talens. El cordero de la escena gime porque le otorga la capacidad de emitir sonidos humanos. El cordero es la representación de Cristo; en la traducción, estas implicaturas se pierden porque el cordero ‘bala’, término real con el que se denomina el sistema de comunicación de este animal, omitiendo así la personificación y no dando pie al proceso inferencial cuya conclusión sea la relación cordero-hijo de Dios, rompiendo la metáfora.

Otro error de contaminación lingüística se da en ‘*Attraversare*’, cuyo significado puede ser ‘atravesar’, pero también ‘cruzar’. Los peatones o el tráfico atraviesan un puente, mientras que el río lo cruza, porque penetra en su estructura, la taladra al pasar. Se reducen por igual los atributos del delirio, compañero abusón de colegio que los «incombeva», los rondaba con tono amenazador y les hacía ver que estaban en peligro, que los enfermos le debían sumisión. En la traducción el delirio desciende, se va abriendo paso como el agua en una barca agrietada. El traslado del sentido es parcial, porque transmite la idea de la posesión gradual de los síntomas de su enfermedad desde la cabeza a los pies, conquistando todo el cuerpo, pero se pierde el tono amenazante del original, donde el delirio es nube negra que avisa de la tormenta.

A este error se suma el del falso amigo ‘largo’ entre el italiano y español. ‘Largo’ como unidad de medida se refiere al ancho de un objeto, mientras que el ‘largo’ español en la lengua de Dante es ‘*lungo*’. Los traductores no han podido evitar caer en esta trampa lingüística y no trasladan las implicaturas que el lector recupera en el TO, donde el ancho de la cascada deja explícito lo caudaloso de su triunfo, del poder que albergan en su interior, no la altanería que acentúa la caída a los infiernos de la ruptura emocional. La ley mosaica vive un cambio de categoría gramatical y construye la oración con la

estructura ‘de + sustantivo’ explicitando la pertinencia, no las características de estas leyes, que poco importa su autoría, sino a que son leyes que cumplen y que dictan lo correcto o incorrecto de nuestras acciones.

En contraposición a estos errores, cabe destacar los aciertos de traducción en «recogiendo jirones» y, sobre todo, a la hora de trasvasar el contenido inferencial de ‘*Ecco*’ en «he aquí nuestro triunfo». Observamos también que se consiguen trasvasar el resto de los referentes religiosos y que el cierre del poema, a diferencia de Clariond, mantiene la belleza estilística y el contenido angelical nacido del puño y letra de Merini.

○ “Quando sono entrata”

Sin extenderse demasiado, Alda Merini nos habla del momento de su llegada al psiquiátrico en el que es consciente en todo momento del tormento que le espera y la destrucción inminente de su vida.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 56)

*Quando sono entrata
tre occhi mi hanno raccolto
dentro le loro sfere,
tre occhi duri impazziti
di malate dementi:
allora io ho perso i sensi
ho capito che quel lago
azzurro era uno stagno
melmoso di triti rifiuti
in cui sarei affogata.*

La intención comunicativa de la poeta queda manifiesta en la sencillez de su comienzo. Sin grandes pretextos, nos transporta al momento en el que la ingresan por primera vez en el manicomio, el comienzo de la que será su vida por más de una década. Crea suspense y estupefacción al no atribuir a sus dueños, en los primeros tres versos, esas pupilas que le dan la bienvenida, que la acogen en la cueva de la cuenca de sus ojos. Tres ojos que pertenecen a tres personas, así puede el lector inferir gracias a las pistas

comunicativas tras la anáfora en el segundo y cuarto verso. Una anáfora que sirve de explicación, que llena de énfasis la presencia de tres personas y que oculta una metáfora tras de sí: con un único ojo, los enfermos se convierten en cíclopes, gigantes que habitan en cuevas, Polisemos que la tendrán encerrada en la caverna del psiquiátrico. Refuerza e insiste en la locura de los gigantes que la intimidan relacionando mediante sinonimia la descripción del estado mental de los ojos «impazitti di malate dementi» de sus adversarios. Los ojos son el espejo del alma y la suya es un alma enloquecida, perturbada. Son importantes las explicaturas del sustantivo femenino ‘malate’, de donde el lector recupera durante el proceso inferencial información sobre el contexto sanitario de la Italia del siglo XX, cuando el manicomio se encontraba dividido en dos alas en función del sexo del paciente y la interacción entre personas de distinto sexo era limitada.

Fue justo ahí, en ese preciso momento, al entrar, como explicita Merini con el uso del adverbio ‘allora’, cuando se derrumba y sus sentidos la abandonan. Es un verso donde las implicaturas se consiguen inferir parcialmente; el lector que se encuentre por primera vez ante el poema recupera la idea del desplome, de la pérdida del conocimiento y de la fuerza. Sin embargo, gracias a la intertextualidad en la obra de Merini, quienes hayan leído el *Diario de una diversa* (1987) consiguen recuperar el total de la información de ese mensaje. Ahí narra el caos con la llegada de la noche al manicomio y cómo el miedo se apoderó de ella: «Un po' per l'effetto delle medicine e un po' per il grave shock che avevo subito, rimasi in istato di coma per tre giorni e avvertivo solo qualche voce, ma la paura era scomparsa e mi sentivo rassegnata alla morte» (Merini, 2017: 15).

Enlazada a la pérdida de los sentidos, la autora en ese momento toma consciencia del lugar donde la ha desterrado su marido, ahí donde abandonada a su suerte no encuentra las aguas cristalinas y calmas sobre las que flotar, sino que recurre a un símil para dibujar sobre la imagen idílica las aguas corruptas y el fango de residuos sociales —queda implícita la imagen del enfermo mental como despojo de la sociedad, la basura tras el uso de una vida de raciocinio— en el que acabaría por morir, asfixiada por el sistema que lo permitía. Son conclusiones e hipótesis interpretativas que fundamentamos no solo en la interpretación del contenido comunicativo de los versos, sino también en la narración explícita y anecdótica de la poeta en su *Diario* (Merini, 2017: 14):

Ma allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all'uomo e che l'uomo poteva prendere delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire. Fui quindi internata a mia insaputa, e io nemmeno sapevo dell'esistenza degli ospedali psichiatrici perché non li avevo mai veduti, ma quando mi ci trovai nel mezzo credo che impazzii sul momento stesso in quanto mi resi conto di essere entrata in un labirinto dal quale avrei fatto molta fatica ad uscire.

- **Análisis del texto traducido:**

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 56)**

Quando sono entrata
tre occhi mi hanno raccolto
dentro le loro sfere,
tre occhi duri impazziti
di malate dementi:
allora io ho perso i sensi
ho capito che quel lago
azzurro era uno stagno
melmoso di triti rifiuti
in cui sarei affogata.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 57)**

Al entrar
tres ojos me recogieron
en sus esferas,
tres ojos duros enloquecidos
de enfermas mentales:
entonces perdí los sentidos
y comprendí que aquel lago
azul era un estanque
cenagoso de desechos triturados
en el cual yo me ahogaría.

De la traducción de Clariond podemos llegar a la conclusión de que consigue mantener y transmitir tanto la forma como el sentido del original, con todos sus matices. Al hacer una traducción literal ha conseguido recuperar las implicaturas y explicaturas del poema meriniano. No explicita ahí donde la autora ha preferido dejar implícito y viceversa. El lector siente la misma sensación de extrañeza e incertidumbre, despierta su interés y necesita de un esfuerzo cognitivo análogo al del lector de la versión en italiano; este puede llegar a las mismas conclusiones al leer las rimas de Clariond, ya que los límites del proceso inferencial los pone la documentación sobre la vida de la autora, la contextualización de la narración en verso gracias a la lectura de obras paralelas de Merini. La única excepción que podemos mencionar es la adición de la conjunción 'y' en «y comprendí que aquel lago», con la que se elimina el asíndeton de la descripción, pero que no altera el trasvase del mensaje. Sin embargo, mantiene el símil del lago-ciénaga, el encabalgamiento entre versos de «y comprendí que aquel lago / azul era un estanque».

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 56)**

Quando sono entrata
tre occhi mi hanno raccolto
dentro le loro sfere,
tre occhi duri impazziti
di malate dementi:
allora io ho perso i sensi
ho capito che quel lago
azzurro era uno stagno
melmoso di triti rifiuti
in cui sarei affogata.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 147)**

Cuando entré
tres ojos me atraparon
dentro de sus pupilas,
tres duros ojos enloquecidos
de tres locos enfermos:
perdí entonces la conciencia
comprendí que aquel lago
azul era una ciénaga
fangosa de despojos
y que en ella yo me habría ahogado.

En la versión de Arriaga y Talens no se mantiene esa corrección-adequación lograda por Clariond. Los traductores vuelven a explicitar su interpretación personal de la obra. Los ojos no la «atrapan en sus pupilas», sino que la recogen en sus cuencas. Dejan explícito lo que en el texto italiano da lugar a un proceso inferencial con implicaturas, el sentimiento de prisión una vez dado un paso el frente y el cierre de la salida tras ella. Se omiten las implicaturas del cobijo de la cuenca del ojo. Atrapar en la pupila lleva connotaciones incluso afectivas pues, al fijar la mirada en alguien, se consigue retener su imagen en la retina. El resultado es una contradicción de sentido con los versos sucesivos, pues esos ojos están poseídos, enloquecidos, no tienen el control de la mirada. Mirar fijamente implica reflexión, intencionalidad. Esos tres ojos, en cambio, estaban fuera de sí.

Provoca implicaturas fuertes durante el proceso inferencial de la lectura al añadir el cuantificador ‘tres’ en una tercera ocasión «de tres locos enfermos». En esta versión surgen pistas comunicativas sobre la importancia del número de personas a las que les corresponden esos ojos que la observan. Una redundancia en tres anáforas que desvía la atención hacia esa información en lugar de dirigir el proceso inferencial hacia el miedo que sintió y que la hizo desmayarse.

La explicatura del género de esas personas que le dan la bienvenida se pierde en la traducción, donde las enfermas pasan a ser locos, masculino genérico, no dejando en el lector las pistas comunicativas de las que inferir la organización institucional del manicomio. A ello le sumamos las connotaciones despectivas del vocablo ‘loco’, que además resulta un verso redundante pues el loco, como es lógico, está enfermo. Alda Merini juega siempre con la diferencia entre loco (*pazzo*), enfermo (*malato*), demente (*demente*), etc. para ofrecer al público distintas dotes del alienado. Al trasvasar su obra es

de obligado cumplimiento prestar atención al uso y las implicaturas que en la interacción nos pretende transmitir, no se pueden intercambiar como sinónimos.

También explicitan más que la autora cuando la pérdida de los sentidos pasa a ser una pérdida «de consciencia» con un lenguaje menos metafórico y más literal, reduciendo así las posibilidades interpretativas y el esfuerzo cognitivo del proceso inferencial. En la descripción final, en el texto original la poeta juega con la ruptura de las expectativas del lector al atribuir al estanque, cuyas aguas suelen ser cristalinas y límpidas, unas aguas putrefactas, como hiciera con las del río Jordán en otros poemas. Esta contraposición se pierde en la traducción, pues la contraposición entre el lago y el estanque del TO pasan a ser una ciénaga fangosa. No hay contraste entre el estanque y el fango; el lector se encuentra de repente con la ciénaga pestilente a la que ella quería llegar desdibujando el paisaje idílico, el consuelo sanitario que esperaba encontrar y resultó ser una sala de torturas. Una vez más, vuelven a empobrecer el poema en términos de estilo literario a consecuencia de la redundancia. Una ciénaga ya comprende el fango de sus fondos, de ahí el color de sus aguas. El lodo que mancha el estanque en italiano mantiene una coherencia por la contraposición de imágenes, da pistas de su cambio al visionar el mundo; en la traducción esto es imposible de inferir.

Por último, encontramos un error sintáctico y lingüístico: en italiano, una hipótesis de futuro en el pasado rige el condicional compuesto, mientras que en español la expresión de posibilidad se hace mediante el condicional simple. Esta es una de las estructuras gramaticales y concordancia más complicadas de adquirir para un hispanohablante durante el proceso de aprendizaje de la lengua italiana. Alda Merini narra su llegada, una historia en el pasado donde llegó a la conclusión, en ese momento, de que acabaría por morir allí, una acción futura dentro del pasado respecto a la escritura del poema en el presente. Es así como ella escribe «in cui sarei affogata». Arriaga y Talens calcan la estructura italiana, hacen una traducción literal y la reformulan de la siguiente manera: «y que en ella yo me habría ahogado», alterando la interpretación. En español, el poema se cierra con un condicional inconcluso, crea suspense, falta a las normas de cohesión y coherencia. No se está expresando una hipótesis, una predicción, sino la condición sin acabar de algo. Llenan de implicaturas el final del poema llevando al lector avanzado a recordar que se encuentra delante de una traducción por la sensación de extrañeza y que, al no satisfacer sus máximas, la relevancia del poema podría perderse. Un error de traducción de gran peso que se podría haber salvado usando el condicional simple: «y que en ella yo me ahogaría».

En todo el poema, se trasladan demasiadas explicaturas, pistas comunicativas e implicaturas que manchan el proceso inferencial y que llevan a conclusiones cognitivas que no existen en el original, que atentan contra el mensaje, el sentido y la forma estilística de Alda Merini.

- “La luna s’apre nei giardini del manicomio,”

Todo el poema gira en torno a la idea de la desesperación y la reflexión dolorosa que la noche traía consigo en los jardines del manicomio ante los ojos impasibles de una luna, espectadora de ese circo de los horrores y que en su *Diario* describía de la siguiente manera: «Ma la luna, oh quella luna corrotta che gravava sopra di noi la sera!, quella, sì, era una luna pesante. Pareva diversa alla luna che avevamo conosciuto nel mondo; una lunga sghemba, irrisoria, che pareva volesse continuare a schernirci anche nel celo.» (Merini, 2017: 60).

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 62)

*La luna s’apre nei giardini del manicomio,
qualche malato sospira,
mano nella tasca nuda.
La luna chiede tormento
e chiede sangue ai reclusi:
ho visto un malato
morire dissanguato
sotto la luna accesa.*

Llega la noche y con ella la luna llena se abre camino, al igual que el paisaje atravesado por la carretera en “Tangenziale dell’ovest”. Alda Merini regala a la luna la condición humana que le permite tener el control sobre su entrada y salida en el cielo. La luna se abre paso, abre sus puertas a los jardines del manicomio, jardines que rodean la estructura y que sustentan las historias de los reclusos que pasean bajo la lámpara astronómica. Cae la noche y la luna atrae el lamento de los reclusos como el aullar de los lobos, suspiros de llanto y frustración en la intimidad del confesionario lunar. El asíndeton vuelve a ser el recurso literario elegido por la autora para describir el panorama, la yuxtaposición de elementos otorga velocidad de lectura y un ritmo muy marcado por la

pausa final de verso reforzada con comas. En esa escena deja implícita la realidad de los pacientes que viven ingresados en el manicomio: un bolsillo desnudo, sin el abrigo del dinero y las posesiones, un bolsillo del cual el lector infiere la pobreza del alienado, desprovisto de monedas, sin más bienes que su uniforme. Aquí se encuentra implícita una realidad contextual de los enfermos en esta época histórica al entrar en el manicomio y es que perdían automáticamente la propiedad de sus inmuebles y no se les permitía el manejo del dinero. Quedaban así desprovistos de la herramienta básica para tener una identidad en una sociedad consumista, pasaban a ser esclavos del sistema sanitario. Estas conclusiones dependen del contexto cognitivo que el lector posea previamente a la lectura, pero, en cualquier caso, la inferencia de la imagen lleva al lector a la conclusión de las implicaturas del original sobre la falta de recursos y enseres dentro del psiquiátrico.

Los pacientes son reclusos, viven prisioneros en ese lugar cuyas rejas nombra de continuo. En la elección del vocablo deja explícita su visión del ingreso, su falta de libertad, la reducción de su condición humana hasta el aislamiento por la peligrosidad del delincuente de la razón. Es en esa cárcel donde la luna reclama el pago de la luz y la confesión «chiede tormento». La noche, el momento previo a dormir, nos lleva a la reflexión; son instantes en los que nos proponemos mejoras o nos recreamos en el sufrimiento. Sin distracciones, la noche nos obliga a la retrospección. En esos momentos, los enfermos no consiguen resistir y se quiebran, así deja implícito en alegoría de los últimos versos donde el dolor de la frustración se torna hemorragia letal ante una luna llena, conclusión del contenido implícito en la metáfora «luna accesa» que rellena el paisaje con su crueldad impasible.

▪ Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 62)**

La luna s'apre nei giardini del manicomio,
qualche malato sospira,
mano nella tasca nuda.
La luna chiede tormento
e chiede sangue ai reclusi:
ho visto un malato
morire dissanguato
sotto la luna accesa.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 63)**

La luna se abre en los jardines del manicomio,
algún enfermo suspira,
la mano en el bolsillo desnudo.
La luna pide tormento
y pide sangre a los internos:
he visto un enfermo
morir desangrado
bajo la luna encendida.

Jeannette Clariond, traduciendo palabra por palabra, ha conseguido traspasar casi al completo las implicaturas y las explicaturas del original, escondidas en las anáforas en el primer y cuarto verso con la luna, el asíndeton, las metáforas del bolsillo desnudo y el desangrar del enfermo.

En la traducción se altera el proceso inferencial con las conclusiones interpretativas del lector de la relación manicomio-prisión al traducir ‘recluso’ por ‘interno’. Recurre a la polisemia de las palabras para recrear la asociación; sin embargo, en el proceso inferencial el lector cuenta con más posibilidades de interpretación y necesita recurrir a un esfuerzo cognitivo mayor para recuperar las implicaturas del texto original. Un preso y una persona ingresada en un hospital pueden describirse como internos, de igual forma que lo pueden ser los miembros del personal sanitario. En el texto original el manicomio queda expuesto como una prisión de forma explícita, no implícita.

Al trasladar las estructuras idénticas del original ha podido mantener las connotaciones. En esta ocasión, la cercanía de las lenguas le ha permitido enfrentarse al texto sin problemas de traducción, se consigue trasvasar, sin explicitar más que el original, el sentido, manteniendo incluso el ritmo y los efectos fonostilísticos de Merini, llevando al lector a conclusiones sobre el estado de los internos análogas a las del original.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 62)**

La luna s'apre nei giardini del manicomio,
qualche malato sospira,
mano nella tasca nuda.
La luna chiede tormento
e chiede sangue ai reclusi:
ho visto un malato
morire dissanguato
sotto la luna accesa.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 150)**

La luna se abre en los jardines del manicomio,
suspira algún enfermo,
con las manos en los bolsillos vacíos.
La luna exige tormento
y exige sangre a los reclusos:
he visto a un enfermo
morir desangrado
bajo la luna ardiente.

En el extremo opuesto de la versión traducida de Clariond, aquí encontramos algunas imprecisiones interpretativas que tergiversan la barrera entre lo implícito y lo explícito en la obra de la poeta milanesa. Los traductores mantienen la anáfora con la luna. No obstante, ya en el segundo verso alteran el orden de los elementos oracionales respecto al original. Al desplazar el verbo y anteponerlo al sujeto (algún enfermo), el lector en español infiere que el contenido del primer verso es una frase dicha entre suspiros por un enfermo, es decir, como si el enfermo en cuestión suspirase que «La luna

se abre en los jardines del manicomio» y no que se trata de una descripción general de la escena. Son explicaturas que alteran el sentido del original y que portan a conclusiones erróneas. En la misma descripción omiten el asíndeton del texto italiano y añaden la preposición ‘con’ seguida del artículo determinante femenino plural ‘las’, eliminando los rasgos estilísticos de Alda Merini y rompiendo el efecto rítmico que la síntesis del original. Queda explícito el referente del verso meriniano y, en consecuencia, el proceso inferencial se reduce a una única hipótesis posible en la traducción cuando omiten la metáfora con los «bolsillos vacíos»; el desnudo de la pobreza se convierte en la imagen real, descriptiva y sin arpegios literarios en la versión traducida.

Cambian las implicaturas por las distintas connotaciones entre el verbo ‘*chiedere*’ (pedir, preguntar) y el verbo ‘exigir’. Exigir consiste en pedir con empeño, impaciencia y de forma autoritaria algo. El lector del TM ofrece hipótesis sobre la brevedad de los plazos de esta luna sanguinaria, símbolo del fin y la muerte como en la poesía lorquiana, que impone a los enfermos. En el texto italiano se infiere una luna tranquila mientras pide solo lo que le pertenece. En la traducción de Arriaga y Talens estas implicaturas añaden de forma injustificada un hipérbaton, pues «exigir tormento» es un superlativo de dolor y angustia. Por último, describen la luna con atributos del sol: «bajo la luna ardiente» confiere connotaciones distintas al broche del poema. El sol brilla con su luz propia, emite calor porque su luminosidad brota del fuego que arde. Lo ardiente comporta pasión, intensidad. La luna brilla por ser el espejo del sol, su luz no irradia calor, es una luz atérmica. El proceso inferencial lleva al lector a la quema del alma, concluye el poema con una alevosía ígnea, cuando el texto original pretende, mediante la imagen de la luna-lámpara, transmitir de forma implícita una luna llena que atrae el sufrimiento, como explicamos en el análisis desgranado del poema original. Los traductores no mantienen el equilibrio entre las implicaturas y explicaturas, omiten los recursos estilísticos reduciendo la calidad literaria del poema y distorsionan el significado de este.

7.2.3. EL PODER DE LA TERAPIA

Dentro del centro psiquiátrico, las situaciones de poder no eran equivalentes. Los pacientes se veían sometidos hasta la reducción a un sistema de castigos inconcebibles en el mundo exterior. La evolución de las terapias para una supuesta mejora o, al menos, reducción de los síntomas de sus patologías, se volvía la regla de madera con la que el personal sanitario golpeaba la entereza del paciente. El electroshock pasaba a ser una amenaza eficaz ante cualquier vestigio de rasgo humano en los internos. El dolor físico y el maltrato, la falta de límites en la impetuosa actitud de los enfermeros y médicos, así como el respaldo que ellos tenían en la ley, ocupan una parte importante en el alma de poeta de Merini. Por supuesto, también sirvieron de inspiración para obras completas de la milanesa.

○ “Il dottore agguerrito nella notte...”

Alda Merini aborda la sumisión del enfermo ante el abuso por parte del personal sanitario. En “Il dottore agguerrito nella notte” nos revive una ronda de seguimiento por parte del doctor encargado de su sección y el efecto anulador de la medicación con la que inducían a un enfermo al estado somnoliente con el que tenemos reducidos.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL

(PAG. 32)

*Il dottore agguerrito nella notte
viene con passi felpati alla tua sorte,
e sogghignando guarda i volti triste
degli ammalati, quindi ti ammannisce
una pesante dose sedativa
per colmare il tuo sonno e dentro il braccio
attacca una flebo che sommuova
il tuo sangue irruente di poeta.
Poi se ne va sicuro, devastato
dalla sua incredibile follia
il dottore di guardia, e tu le sbarre
guardi nel sonno come allucinato
e ti canti le nenie del martirio.*

Este poema es una narración en verso de las visitas nocturnas del médico de guardia para el suministro de la dosis de psicofármacos con los que anular los efectos de sus enfermedades y asegurar la calma del sueño. Con una clara tendencia al endecasílabo, la poeta nos presenta un doctor con ganas de batallar, hipótesis explícita en ‘*agguerrito*’. El médico de estos versos camina con un paso ligero, amortiguado por la comodidad del uniforme, esas zapatillas acolchadas que utiliza el personal sanitario durante sus turnos de trabajo.

Al entrar en la sala una imagen representa la antítesis de su bienvenida: su sonrisa maliciosa frente a los rostros tristes de los enfermos a quienes suministra la dosis cotidiana de sedantes para aplacarlos y anularlos en el sueño profundo. En lo diario de la situación, ella da una pista comunicativa para atraer la atención del lector y arrastrarlo hasta allí cuando utiliza «*alla tua sorte*» en el segundo verso, un tú genérico, pero que engloba y recoge también a su interlocutor, a quien le queda explícito que incluso su suerte puede llevarlo hasta allí. Las hipótesis que el lector extrae de esta escena lo llevan a contextualizar la obra en su época histórica y nos ayuda a comprender mejor la vida de la autora. Alda Merini vivió la llegada de los primeros fármacos con los que se fueron sustituyendo antiguas terapias de contención. Los avances en la investigación permitieron el retroceso de las terapias de contención físicas; no obstante, como queda explícito en el poema, la medicación servía para el mismo fin, aunque se alcanzara mediante distinto medio.

Una segunda antítesis se da en la agitación de la *vía/gotero* que le inyectan en su sangre de poeta con la calma-muerte de esta. Decíamos al principio del estudio que, durante los años de ingreso en los distintos psiquiátricos, Alda Merini se retiró de la escena literaria. A su salida, afirmaba en distintas entrevistas que durante su encierro la creatividad la había abandonado, pese a lo que pudiera pensar el público, su musa no era el manicomio en sí sino la reflexión posterior y que, poseída por los fármacos, su voz poética enmudeció. Todo ello queda implícito en este par de versos, un camino previo que el lector ha de andar para alcanzar el proceso de inferencia total sin perder las implicaturas. Las pistas comunicativas del poema, en términos literarios, las limitan las antítesis y las paradojas, los dos mundos colindantes, los dos equipos que compiten en la pista del delirio, el médico y el paciente, la creatividad frente al vacío.

En esta guerra, sabido vencedor, el médico se retira cansado, exhausto, con la dulce sensación del deber cumplido, del trabajo bien hecho. Alda Merini recurre al hipérbaton para hacer heroica e imponente la salida del protagonista de la escena, provocando en el

lector la extrañeza de la dislocación del orden lógico de la oración. Tras su paso, el médico echa las rejas y los deja ahí encerrados, inmersos en los efectos de los calmantes, alucinados y embobados, contemplando con la mirada perdida los barrotes, de nuevo esos barrotes, que les coarta la libertad para cerrar el poema con la paradoja del cántico mortuorio con el que calmar el martirio, autoconsuelo implícito en las melodías de la soledad.

- Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 32)**

Il dottore agguerrito nella notte
viene con passi felpati alla tua sorte,
e sogghignando guarda i volti triste
degli ammalati, quindi ti ammannisce
una pesante dose sedativa
per colmare il tuo sonno e dentro il braccio
attacca una flebo che sommuova
il tuo sangue irruente di poeta.
Poi se ne va sicuro, devastato
dalla sua incredibile follia
il dottore di guardia, e tu le sbarre
guardi nel sonno come allucinato
e ti canti le nenie del martirio.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 33)**

Por la noche el doctor aguerrido
llega con afelpados pasos a tu suerte,
y tras una sonrisa de escarnio mira los rostros tristes
de los enfermos, en tanto te prepara
una fuerte dosis sedativa
para colmar tu sueño y en el brazo
encaja el suero para remover
tu impetuosa sangre de poeta.
Después se va seguro, devastado
por su increíble locura
el doctor de guardia, y tú las barras
miras en el sueño como alucinado
y te cantas las exequias del martirio.

J. Clariond invierte el orden de los elementos oracionales en el primer verso. El comienzo de un poema es la pieza clave en términos de relevancia para el lector, pues el proceso inferencial tendrá lugar si el *input* de la intención comunicativa del autor entra en contacto con su contexto cognitivo. Al anteponer el complemento circunstancial de lugar «por la noche» da una pista comunicativa errónea para la interpretación del TO. La importancia en el texto original recae sobre la figura del doctor como rey de aquel templo, cuyo poder se alza impasible sobre la sumisión de su pueblo delirante.

La «sonrisa de escarnio» no solo alarga el verso por encima de las catorce sílabas, agrietando el ritmo de lectura, sino que lleva al lector a hipótesis erróneas, ya que la picardía o humillación de la traducción viene implícita con el original '*sogghignare*'. Por el contrario, consigue traspasar el apelativo entre la autora y el lector con el pronombre posesivo de segunda persona «tu suerte» y el de complemento indirecto «te prepara», con

el que mantiene la generalización con la que involucra al lector, cuyas conclusiones interpretativas lo pueden llevar a involucrarse con la situación que se describe.

Un error de reformulación, provocando una alteración fraseológica que no se da en el original, lo observamos en «encaja el suero para remover», donde, además, hay un falso sentido. ‘*La flebo*’ es el gotero, la vía intravenosa con la que se suministra un medicamento. Al sustituir e interpretar ‘*flebo*’ como ‘suero’, la colocación lógica en español sería ‘inyectar’, ‘suministrar’ e incluso ‘poner’, si no nos importa bajar el registro. Un suero no se ‘encaja’ porque es un líquido. Las implicaturas del suero descontextualizan al lector, requieren un esfuerzo cognitivo diferente y lo lleva a interpretaciones erróneas. El suero es un complemento mineral para evitar la deshidratación y aportar los nutrientes necesarios para el correcto funcionamiento del organismo. En el original, Alda Merini deja abiertas distintas interpretaciones al hablar del gotero. Teniendo en cuenta que estamos dentro de las instituciones psiquiátricas y que se habla de sedantes y psicofármacos, la presencia del suero no tiene cabida. El gotero o ‘la vía’ servía como medio para suministrarle los calmantes con los que agitaban su sangre de poeta. Tenemos aquí otra reducción de explicaturas del original, pues ‘remover’ lleva implícito agitar para diluir, alterar la calma de un líquido, pero pierde las explicaturas de la agitación en contraposición de la calma del sistema nervioso que trae con ella; se omite de alguna forma la antítesis del original y sus efectos interpretativos. De igual modo, consideramos reductivas las ‘exequias’ con las que traduce las ‘*nenie*’ porque mantiene las connotaciones mortuorias, pero deja atrás el contenido recuperable por el término equivalente en español.

*Nenie*¹³⁷: s. f. [dal lat. *Nenia* o *naenia*]. – **1.** Nell’antica Roma, canto funebre intonato dalle prefiche dietro il feretro secondo schemi fissi e al suono del flauto; sopravvive anche oggi in vario modo come tradizione popolare in certe regioni d’Italia. **2.** Nell’uso com., canto in movimento piuttosto lento, che ritorna a ogni verso sulla stessa formula melodica o anche sullo stesso grado tonale. **3.** Cantilena in genere.

*Exequia*¹³⁸: **1.** f. pl. Honras fúnebres.

¹³⁷ *Diccionario Treccani*, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/nenia/> [Fecha de consulta: 09/07/2019].

¹³⁸ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=HEMQpyL> [Fecha de consulta: 09/07/2019].

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 32)

Il dottore agguerrito nella notte
viene con passi felpati alla tua sorte,
e sogghignando guarda i volti triste
degli ammalati, quindi ti ammannisce
una pesante dose sedativa
per colmare il tuo sonno e dentro il braccio
attacca una flebo che sommuova
il tuo sangue irruente di poeta.
Poi se ne va sicuro, devastato
dalla sua incredibile follia
il dottore di guardia, e tu le sbarre
guardi nel sonno come allucinato
e ti canti le nenie del martirio.

TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 135)

El médico valiente por la noche
llega con pasos acolchados a tu ventura,
y farfullando contempla los rostros tristes
de los dementes, entonces te propina
una buena dosis de sedantes
para colmar tu sueño y en el brazo
te introduce un gotero que amotina
tu sangre impetuosa de poeta.
Después se aleja seguro, devastado
por su increíble locura
el médico de guardia, y miras los barrotes
dentro de un sueño como alucinado
y entonas para ti las nanas del martirio.

En la segunda traducción, los atributos con los que se describen al doctor alteran notablemente respecto al texto italiano. El médico no es descrito por Merini como un ‘valiente’, no estamos ante una persona pundonorosa, más bien es una persona con ganas de entrar en el campo de batalla, la batalla contra la sanación de los enfermos. La valentía implícita y la pérdida de las explicaturas sobre el manicomio como terreno de lucha, hostil. Parten con el verso explicaturas que no forman parte de la intención de la autora, pues la valentía es necesaria para afrontar una situación de riesgo, de peligro. Tomando el hilo discursivo de la obra al completo, los enfermos siempre se nos presentan como seres de alma dócil e indefensos; por ende, no es necesaria valentía alguna para enfrentarse a ellos.

La risa entre dientes del verso meriniano no es comprendida por los traductores y en la reformulación confunden el sentido del original. ‘Farfullar’ es hablar deprisa, de forma atropellada. En ningún momento la autora deja explícita interacción alguna del médico frente a sus pacientes: él llega, reparte la medicación y se va, es neutral en su trabajo, no muestra empatía con los enfermos. A este error de contrasentido se suma la omisión de la antítesis del original entre la sonrisa y la tristeza, el contraste del cual se infiere la división asimétrica entre el médico y el paciente, el reflejo de los dos mundos que se encuentran sin formar parte el uno del otro.

Por otro lado, las «nanas del martirio» no consiguen trasvasar la explicatura del original. Una nana es una canción de cuna afectuosa para dormir. Encaja con el contexto del poema, mantiene la idea del consuelo, la búsqueda de la calma antes de dormir y

también conserva la sonoridad del original por la cercanía formal entre ambas lenguas. Alda Merini recurre al rito fúnebre latino, como acostumbra a lo largo de su obra, debido a su interés por las culturas clásicas. Es común encontrar referentes mitológicos y literarios en sus poemas. Esto queda explícito en la selección de la terminología; los traductores, en esta ocasión, no han conseguido transmitir el mensaje y ocultan al lector información sobre ella misma que pretende hacer ver. Las exequias del martirio llevan implícitas también la idea de la muerte en vida, una existencia solo biológica, pues la muerte de la razón y su identidad es un martirio que añadir a las terapias y al maltrato del manicomio. Se trata de connotaciones con énfasis sobre la muerte que el lector en lengua española encuentra implícitas que el lector meta no consigue recuperar.

No obstante, a lo largo del todo el poema en su conjunto, Arriaga y Talens consiguen repetir el resto de las figuras retóricas, hipérbaton incluido, con algunos aciertos de traducción como la elección del verbo ‘propinar’ para hablar del suministro de la dosis de medicación, que lleva explícito el recibir una paliza, una paliza química que la deja fuera de combate y que recupera la fuerza del original. En la misma medida, aciertan al alejarse un poco del original al traducir ‘*sommuovere*’ por ‘amotinar’ la sangre que se revela al igual que el espíritu del poeta. Con estos aciertos consiguen recuperar parte del peso poético del italiano y del estilo de la poeta.

- “Laggiù dove morivano i dannati...”

La temática central de este poema es la visión de la enfermedad mental como castigo divino, la decadencia de la institución psiquiátrica, el frío, la muerte en vida en una existencia mezquinta, la desprotección, el descuido físico y el desgaste del cuerpo de los internos.

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 68-70)

*Laggiù dove morivano i dannati
nell'inferno decadente e folle
nel manicomio infinito,
dove le membra intorpidite
si avvolgevano nei lini
come in un sudario semita,*

*laggiù dove le ombre del traspasso
ti lambivano i piedi nudi
usciti di sotto le lenzuola,
e le fascette torride
ti solcavano i polsi e anche le mani,
e odoravi di feci,
laggiù, nel manicomio
facile era traslare
toccare il paradiso.
Lo facevi con la mente affocata,
con le mani molli di sudore,
col pene alzato nell'aria
come una sconcezza per Dio,
laggiù nel manicomio
dove le urla venivano attutite
da sanguinari cuscini
laggiù tu vedevi Iddio
non so, tra le traslucide idee
della tua grande follia.
Iddio ti compariva
e il tuo corpo andava in briciole,
delle briciole bionde e odorose
che scendevano a devastare
sciami di rondini improvide.*

En los treinta versos que componen el poema, Alda Merini nos presenta un manicomio mimetizado con el infierno. Comienza el acto comunicativo con el adverbio de lugar ‘*laggiù*’ que da el pistoletazo de salida a la recuperación de implicaturas. Al aparecer antepuesto resalta sobre el resto del texto el lugar al que está apuntando con el dedo, ese lugar concreto. Dirige todo el proceso inferencial hacia una única dirección: hacerle comprender al lector la experiencia de bajar al inframundo católico por las escaleras del manicomio. Ahí, en ese lugar que explicita mediante versos yuxtapuestos cargados de un ritmo marcado por la anáfora del segundo y tercer verso, los heridos por la locura cumplen su cadena perpetua, la condena divina. Poseídos por el ángel negro, viven el campo basto, la amplitud del infierno que no perece, es ilimitado y eterno. El manicomio pasa a formar parte de la punición católica, implícita en la decadencia con la que ornamenta el referente religioso presente en todo el libro. Durante siglos, se han asociado enfermedades mentales, como el caso de la esquizofrenia, a posesiones satánicas de las que la poeta se hace eco para recogerlas en su imaginario religioso. Estas pistas comunicativas implícitas invitan al receptor a la asociación histórica de la enfermedad mental y que ella corrobora para despejarle cualquier duda.

En los versos «*si avvoltolavano nei lini / come in un sudario semita*» enlaza una sinécdoque (presenta el material —el lino— del que se componen las sábanas en lugar de estas) con un símil. Compara las sábanas con las que cubrían los miembros entumecidos de los enfermos con una de las mayores reliquias de la cristiandad, el sudario para evocar a la sábana santa en la que, según la Biblia, quedó la impronta de Jesús tras el Calvario. Esta metáfora-símil religiosa está cargada de implicaturas relacionadas con la letalidad del paso por el manicomio recuperable por el lector tras las sábanas con las que tratan de hacerles entrar en calor, pero que en realidad visten su mortaja. La muerte adquiere protagonismo y, para evitar conclusiones erróneas, Alda Merini deja explícita la fatalidad del manicomio en los siguientes versos, donde las sombras «del traspaso», como metonimia de la muerte, las personifican y lamen los pies descalzos que asoman por debajo de las sábanas. Los internos cuelgan de un hilo entre dos mundos, el traspaso de la vida a la muerte, de la locura a la cordura. Una imagen cuya lectura transporta al recuerdo del temor nocturno de la niñez, cuando al cubrirnos la cabeza con las sábanas para protegernos del ‘hombre del saco’ o cualquiera de sus variantes, tirábamos demasiado y dejábamos los pies al descubierto. Esta unión con el contexto cognitivo y el contenido almacenado en la memoria del autor sirve de pista comunicativa para provocar el mismo efecto de terror; así facilita la empatía con una fragilidad explícita. El ‘hombre del saco’ para ellos, sin embargo, no venía para secuestrarlos de casa, sino para robarles la vida. El proceso inferencial en la sucesión de estos versos juega con la línea del tiempo y requiere un esfuerzo cognitivo por la conglomeración de figuras retóricas, pero que mantienen la relevancia por los efectos y el impacto emocional al concluirlo.

Deja implícitas las medidas de contención en «*e le fascette torride / ti solcavano i polsi e anche le mani*». Explicábamos en la contextualización de este estudio que las medidas físicas para anular a los enfermos eran una práctica común. En estos versos, la autora explicita una de ellas mediante la metáfora de las señales sobre la piel que los grilletes con los que los ataban de pies araban los surcos de la resistencia, de la presión y la imposición jerárquica de poder. Por contraposición, los pacientes «*odoravi di feci*»; perfumar lleva intrínseco un olor agradable al olfato, aquí, sin embargo, casi como una paradoja, los enfermos llevaban el perfume de las heces, metonimia como pista comunicativa para que el lector descodifique el pánico de su día a día, el terror que les impide contener los esfínteres. Sin embargo, ahí dentro del manicomio, trasladarse del infierno al paraíso podía llegar a ser una tarea sencilla. Retoma la exposición de las medidas de contención unos versos más adelante, en las voces apagadas por cojines

sanguinarios, versos e imagen con un gran impacto descriptivo que consiguen proyectar en la lectura, como en una escena de una película, la almohada se vuelve sordina a los gritos desesperados del paciente.

Una traslación que se hacía con la mente en ebullición y las manos bañadas por el sudor con el que canalizan el estrés de los síntomas de su enfermedad y el miedo a todo lo que les rodea. Con una anáfora describe las condiciones de este viaje «Lo facevi con la mente affocata, / con le mani molli di sudore, / col pene alzato nell'aria». Además de las implicaturas que acabamos de explicitar, el último verso al que nos referimos enlaza con las teorías sexuales de Freud, entre otros, y las imágenes recurrentes en el cine relacionadas a la exaltación sexual que trae consigo la alteración mental. Es una exaltación manifiesta en la imagen de un pene en erección que apunta hacia el cielo para desafiar a Dios, una blasfemia vulgar y sin decoro que lleva explícita no solo la asociación enfermedad mental-incontinencia de los impulsos sexuales, sino el abandono de la fe y el odio hacia la santa divinidad. Ahí arriba se puede ver a Dios entre las implicaturas de la paradoja «tra le traslucide idee / della tua grande follia»: la locura contamina el pensamiento, es el viento para romper la traslucidez del agua mansa, agita y torna opaca la mente. Aquí la locura es transparente y permite ver al trasluz, es la pureza, la vía para acceder a Dios. El uso del término '*Iddio*', en lugar de '*Dio*' trae consigo explicaturas obvias, pero no por ello menos importantes. Señala el *Vocabolario Treccani*¹³⁹ que:

Iddio: Variante di *dio*, per lo più con riferimento alla divinità della religione cristiana, e in tal caso scritto con iniziale maiuscola.

El término es muy preciso, lima cualquier posibilidad de interpretación que lleve a conclusiones que no sean estrictamente católicas; la superposición del Dios cristiano sobre el resto de cabezas de religiones distintas queda implícita. Para cerrar el poema, se sirve de una última imagen religiosa, las golondrinas que representan la ayuda y la bondad, la calma, la unión. Ante Dios, los enfermos estallan en migajas (palabra que repite en redundancia para enlazar las metáforas en una alegoría de extrema belleza) que sirven de reclamo para disolver bandadas de golondrinas, romper la calma. El enfermo mental es el cebo para sembrar el caos y el desorden, su función es la de destruir la normalidad, su presencia es el canto de sirena para alterar el trascurso normal de la vida.

¹³⁹ *Vocabolario Treccani*, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/iddio/> [Fecha de consulta:23/07/2019]

▪ Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 68-70)**

Laggiù dove morivano i dannati
nell'inferno decadente e folle
nel manicomio infinito,
dove le membra intorpidite
si avvoltolavano nei lini
come in un sudario semita,
laggiù dove le ombre del trapasso
ti lambivano i piedi nudi
usciti di sotto le lenzuola,
e le fascette torride
ti solcavano i polsi e anche le mani,
e odoravi di feci,
laggiù, nel manicomio
facile era traslare
toccare il paradiso.
Lo facevi con la mente affocata,
con le mani molli di sudore,
col pene alzato nell'aria
come una sconcezza per Dio,
laggiù nel manicomio
dove le urla venivano attutite
da sanguinari cuscini
laggiù tu vedevi Iddio
non so, tra le traslucide idee
della tua grande follia.
Iddio ti compariva
e il tuo corpo andava in briciole,
delle briciole bionde e odorose
che scendevano a devastare
sciami di rondini improvise.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 69-71)**

Allá abajo donde morían los condenados
en el infierno decadente y loco
en el manicomio infinito,
donde las carnes entorpecidas
se revolcaban entre los linos
como en un sudario semita,
allá donde las sombras del trapaso
lamían tus pies desnudos
asomados por debajo de las sábanas
y las vendas calientes
surcaban tus muñecas y también tus manos
y olías a heces,
abajo, en el manicomio
era fácil trasladarse
tocar el paraíso.
Lo hacías con la mente ofuscada,
con las manos blandas de sudor,
el pene alzado al aire
como una obscenidad para Dios,
allá en el manicomio
donde los gritos eran sofocados
por crueles almohadas
allá abajo tú veías a Dios
no sé, entre las ideas traslúcidas
de tu enorme locura.
Dios se te aparecía
y tu cuerpo eran migajas
doradas y olorosas migajas,
que bajaban a devastar
bandadas de inesperadas golondrinas.

El verso libre del poema no atenúa la complejidad del trasvase interlingüístico de la condensación de figuras retóricas presentes en el texto. En primer lugar, el vocablo '*dannato*' en italiano hace referencia a la condena al infierno, por lo tanto, sirve como puente en el hilo descriptivo del inicio del verso. En español, estas implicaturas no se trasladan y se pierden en el proceso inferencial, pues un 'condenado' puede ser bajo el mazo de un juez. Sin embargo, la condena o el castigo eterno se recupera en el segundo verso, perdiendo el énfasis del original y exigiendo una espera algo superior en el proceso cognitivo de descodificación. No podríamos hablar en este caso de un error de traducción en términos puristas; sin embargo, altera levemente el sentido del italiano. De igual manera, encontramos un sentido distorsionado en el cuarto verso, «donde las carnes entorpecidas» llevan a una interpretación y, por tanto, conclusión interpretativa errónea.

El verso original habla del entumecimiento de las extremidades ante el frío; el lector recupera las bajas temperaturas, la falta de abrigo en el manicomio. Con su elección de traducción se mantiene la fonostilística del poema, pero el sacrificio del contenido en esta ocasión es un precio demasiado alto por un recurso estilístico secundario frente a la fuerza del sentido inferido. Estas implicaturas en el texto traducido pasan a ser otras bien distintas: las carnes como sinécdoque del cuerpo que se entorpece por el estado de la vejez, el paso del tiempo. Las conclusiones cognitivas del estado en el que se encuentran, sumadas a las metáforas del sudario, mantienen una coherencia en el texto original y le dan la libertad de ser un texto independiente. La imagen del abrigo de la mortaja contra el frío que los mantiene inmóviles se podría haber trasladado, conservando el balance entre las explicaturas y las implicaturas, con una traducción literal.

Consigue recrear el asíndeton en los primeros versos, la imagen de los pies descubiertos por las sábanas acechados por las sombras de la muerte en su traspaso, pero comete un error de sobretraducción al optar por una traducción libre de metáfora del original cuando la combinación italiano-español permitía mantenerse pegados al texto fuente. Las ‘presillas tórridas’ del original pasan a ser «vendas calientes». El primer impacto en la interpretación lo tenemos en la explicitación del referente metafórico, omitiendo la figura retórica en español y reduciendo el esfuerzo cognitivo al ser más literal bajando el registro alcanzado en italiano con tórrido. Reduce por igual la paradoja del perfumar un olor desagradable al reformular con el verbo genérico ‘oler’, que es la acción de usar el sentido del olfato, pero no contrasta para dar pistas sobre la intención de la ruptura de toda lógica de la autora.

Omite la anáfora que sirve como nexa a lo largo del poema ‘allá abajo’ en los versos «abajo, en el manicomio» y «allá en el manicomio», dejando explicaturas de una voluntad de no repetición mediante la sinonimia que en el texto original consiste en la mayor unidad rítmica. Hay omisión también del hipérbaton en el verso meriniano «facile era traslare» - «era fácil trasladarse».

No obstante, la traducción de Clariond también presenta aciertos de traducción reseñables: «con las manos blandas de sudor» el lector recupera las implicaturas del original, el exceso de sudoración por el miedo o el agobio que baña sus manos hasta dejarlas arrugadas como en un día de piscina. Desplaza la imagen original del ‘remojo’ para enfatizar sobre el efecto, pero mantiene una imagen poética que preserva el proceso inferencial primario. Los «gritos sofocados» resultan igual de ambiguos que el original, donde se juega con la asfixia que produce gritar sin consuelo a la persona y el silenciador

de «almohadas crueles». Las almohadas ‘sanguinarias’ del original son solo malvadas en la traducción, no son asesinas. La muerte de los gritos, único medio de comunicación en ese estado de ansiedad, suponía ejecutar la expresión de los enfermos; esta explicatura no se recupera por entero en la traducción. Las ideas translúcidas de la locura como paradoja literaria se conservan y llevan a la misma interpretación en español. Esto lo consigue mediante la traducción literal, pero no palabra por palabra, como hace en distintas ocasiones. Por último, es alabable la reformulación en los siguientes versos: «y tu cuerpo eran migajas / doradas y olorosas migajas». Ha conseguido mantener la oralidad del partitivo italiano, unir los versos enfatizando y centrando la atención en la metonimia que crea para referirse a los pacientes, sin ser más explícita y naturalizando la traducción.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 68-70)**

Laggiù dove morivano i dannati
nell’inferno decadente e folle
nel manicomio infinito,
dove le membra intorpidite
si avvoltolavano nei lini
come in un sudario semita,
laggiù dove le ombre del trapasso
ti lambivano i piedi nudi
usciti di sotto le lenzuola,
e le fascette torride
ti solcavano i polsi e anche le mani,
e odoravi di feci,
laggiù, nel manicomio
facile era traslare
toccare il paradiso.
Lo facevi con la mente affocata,
con le mani molli di sudore,
col pene alzato nell’aria
come una sconcezza per Dio,
laggiù nel manicomio
dove le urla venivano attutite
da sanguinari cuscini
laggiù tu vedevi Iddio
non so, tra le traslucide idee
della tua grande follia.
Iddio ti compariva
e il tuo corpo andava in briciole,
delle briciole bionde e odorose
che scendevano a devastare
sciami di rondini improvise.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 153-154)**

Allí abajo, donde morían los malditos
en el infierno decadente y loco
del infinito manicomio,
donde los miembros entorpecidos
eran envueltos en el lino
como un sudario semita,
allá abajo, donde las sombras de la muerte
lamían tus pies desnudos
que surgían debajo de las sábanas,
las ataduras tórridas
surcaban tus muñecas y también tus manos
y olías a heces,
allá abajo, en el manicomio
era fácil el tránsito
tocar el paraíso.
Lo hacías con la mente ahogada,
con las manos reblandecidas por el sudor,
con el mene plantado en el aire
como un ultraje a Dios,
allá abajo en el manicomio
donde los gritos se acallaban
con cojines sanguinarios
allá abajo se veía a Dios
no sé, entre las translúcidas ideas
de tu gran locura.
Dios se te aparecía
y tu cuerpo se deshacía en migajas
migajas rubias, perfumadas
que devastaban al descender
repentinas bandadas de golondrinas.

En la traducción de Arriaga y Talens el problema de la anáfora con *'laggiù'* en distintos puntos del texto sí que se mantiene, aunque la versión en español altera las implicaturas de los *'dannati'* original, pues ambos han optado por *'maldito'*, que lleva implícitas unas connotaciones que no existen en el verso italiano. Algo maldito es algo poseído por Satanás, algo destinado al dolor y al fracaso. No habla de la condena al fuego eterno y carga la traducción con una visión despectiva intrínseca al término. Si bien mantiene las anáforas con la locución adverbial de lugar *'ahí abajo'*, pierde la anáfora y, por consiguiente, el asíndeton en el segundo y tercer verso, donde los traductores han dejado explícita la unión entre el infierno en decadencia y el manicomio, haciendo de ambos escenarios un único lugar. Ese «infierno decadente y loco», al ir seguido por la preposición *'de'*, pasa a ser un complemento descriptivo del manicomio, una cualidad dentro de otras; el verso en español no es una comparación en espejo de ambos lugares a modo de pista comunicativa para llegar a la conclusión de que ambos lugares comparten características. Recaen en el mismo error —de forma parcial— que Clariond al entorpecer los miembros del poema en lugar de entumecerlos, con el respectivo cambio de inferencias en el lector, de las que puede lanzar interpretaciones sobre el estado de cansancio, edad, poca agilidad de los enfermos, pero que lo aleja de las implicaturas merinianas sobre el frío y el cobijo en el sudario, las sábanas de una muerte inminente.

Esa muerte que en el texto original aparece disfrazada de metáfora, los traductores la sobretraducen y la explicitan «allá abajo, donde las sombras de la muerte»; omiten las implicaturas y reducen a la nada el proceso inferencial del referente metafórico, sentenciando la calidad literaria del poema y la ambigüedad del traspaso como alegoría de la muerte. No consiguen trasvasar el equilibrio del contenido literal e interpretativo y provocan efectos distintos en el lector meta, una equivalencia dinámica, en términos de Nida, que no se consigue al reducir las pistas comunicativas que esconden los recursos literarios del poema.

Parte de esta pérdida la consigue recuperar mediante una compensación al elevar el registro en los pies que, en lugar de *'asomarse'*, «surgen», emanan por debajo de las sábanas. *'Le fascette'*, como dificultad de traducción por su ambigüedad y los distintos significantes que le corresponden en español, la resuelven mediante la generalización de ataduras, omitiendo la imagen del italiano que describe a los pacientes maniatados como cables mediante presillas por ataduras. Se eliminan las implicaturas y el impacto visual en la lectura al aumentar el número de hipótesis sobre el objeto en cuestión. Sin alejarnos mucho, como sucedía en la versión anterior, la paradoja del perfume pestilente de las

heces se pierde y, con ella, el efecto estilístico del original. De igual modo, «era fácil el tránsito» se nos presenta como una omisión de la hipérbole, la eliminación de las implicaturas ocultas en las pistas comunicativas de este recurso literario que pretende destacar al lector la lejanía del lenguaje poético de la naturalidad de la lengua; una especie de muestra de galantería estilística, pero que, no obstante, traduce ejemplarmente el sentido del verbo *'traslare'* italiano. Ese tránsito en el texto español se hace «con la mente ahogada», abriendo paso a hipótesis diversas del texto original. La mente ahogada por el calor, el cansancio, la fatiga... *'ofuscar'* da cabida a otras implicaturas sobre el estado de angustia, desazón y agobio que en la traducción de Arriaga y Talens se omiten. Al *'ahogar'* la mente no puede caer en la repetición del verbo en el verso posterior que habla de los gritos acallados con las almohadas (aquí si se nos presentan como sanguinarias), y elimina el efecto poético, pues «los gritos se acallan»; la acción lógica de la interrupción de la emisión de sonidos no recurre a una metonimia para tal efecto.

Estos errores de reformulación no impiden la presencia de aciertos de traducción; «con el pene plantado en el aire / como un ultraje a Dios» conserva las conclusiones por implicaturas para el lector, a quien la exaltación sexual se le plantea como un desafío a la autoridad divina, con una carga connotativa potente en igual grado que en el original. Las explicaturas del pulso entre la sexualidad y la punición divina se trasladan en esos versos y recrean efectos paralelos en el receptor. Del mismo modo, compensan la pausa forzada y el descompás rítmico resultante de la adición de una coma interversal en «migajas rubias, perfumadas» respecto al original «delle briciole bionde e odorose» con la elección léxica *'perfumadas'*, ya que el lector infiere que el cuerpo del enfermo, una vez establecido el contacto con Dios, pasaba a ser un reclamo como las migajas a las golondrinas, como el abuelo que lanza maíz en el parque y mancha la acera con el revuelo caótico de las alas del hambre, el caos en la calma de lo cotidiano. Observamos, pues, que los traductores tienden en la mayoría de los poemas a explicitar y marcar su interpretación personal, aunque consiguen compensar la creación de estos textos independientes y funcionales con recursos literarios que rescatan el estilo de los versos italianos.

○ “Le parole di Aronne”

Alda Merini recurre a la figura bíblica de Aarón para hablar de la soledad, la falta de escucha y empatía, lo ignorados y maltratados que eran los pacientes como ella dentro del manicomio.

• Análisis del texto original:

TESTO ORIGINAL

(PAG.74-76)

*Le parole di Aronne
erano un caldo pensiero,
un balsamo sulle ferite
degli ebrei sofferenti;
a noi nessuno parlava
se non con calci e pugni,
a noi nessuno dava la manna.*

*Le parole di Aronne
erano come spighe,
crescevano nel deserto
dove fioriva la fede;
da noi nulla fioriva
se non la smorta pietà
di chi ci stava vicino
e il veto antico ancestrale
dei paludati d'inferno.*

*A noi nessuno parlava;
eppure eravamo turbe,
turbe golose assetate
di bianchi pensieri.*

*Lì dentro nessuno
orava piangendo
sulla barba del vecchio Profeta
e Mosè non spronfondò mai
nel nostro inferno leggiadro
con le sue leggi di pietra.*

Alda Merini alardea de sus conocimientos bíblicos para reflexionar y exponer el sentimiento de abandono que sufre el enfermo mental, idea principal sobre la que gira todo el poema. Con tal propósito, se sirve de la imagen de Aarón, hermano de Moisés y considerado el primer sacerdote judío, quien en la travesía hacia la Tierra Prometida sirvió de interlocutor entre el faraón y el pueblo hebreo. Las palabras adquieren el poder sanador y, en su presencia o ausencia, contrastan dos situaciones en el oscilar de los versos: el peregrinaje del pueblo judío y la situación del enfermo mental.

Las palabras de Aarón, repetidas en el verso ocho para formar una anáfora, acaparan las primeras líneas. El mensaje de esperanza está implícito en la calidez de los pensamientos que despertaban en el pueblo judío. Los sermones del profeta, cumpliendo su función sacerdotal para con el pueblo, aparecen metaforizados en un bálsamo para sanar las heridas en el alma de los judíos. En este recurso literario, las pistas comunicativas nos llevan a unas conclusiones evidentes: las palabras de un ser que está por encima de su pueblo, el mensaje y los consejos de una figura de autoridad divina, dan abrigo al alma fatigada, recuperan la fe perdida por la fatiga del camino, dan afecto y cobijo en el desaliento. Esta imagen conmovedora se contrapone gráficamente mediante el uso del punto y coma, dejando implícita una intención pausal en la lectura y una unión léxica entre el contenido precedente y lo que sigue, que no es otra cosa que la cruenta realidad del manicomio. Allí dentro, los pacientes no encontraban consuelo en las palabras de nadie, no existía un hombro sobre el que apoyarse y un consejero al que pedir ayuda o afecto. A diferencia de otros poemas y otros versos donde el maltrato por parte de médicos y enfermeros, así como el abuso de poder, quedaban implícitos en recursos poéticos, aquí se vuelve explícita, directa y austera: «a noi nessuno parlava / se non con calci e pugni». El proceso inferencial no da pie a falsas interpretaciones, las explicaturas caminan hacia una única conclusión, que no es otra que la soledad y el aislamiento, los puñetazos y patadas como código de comunicación. Ahí dentro nadie les ofrecía el maná, metáfora religiosa que lleva implícita la imagen de la mendicidad en el vagar hambriento por la locura sin encontrar la limosna alimentaria de un dios, un ser humano, que por empatía les diese algo que llevarse a la boca y que quitase la sed de la compañía de su alma. Si bien es cierto que la escritura se vuelve totalmente explícita y simple en estos versos, la lectura por parte de alguien con información sobre la evolución de la legislación italiana sobre manicomios puede llevar a hipótesis y conclusiones implícitas, quizá incluso de forma involuntaria, en el texto. Alda Merini vivió sus años de ingreso en la época previa a la ley Basaglia que supuso el cierre con cerrojo de los psiquiátricos y que humanizó el trato al enfermo mental. Hasta entonces, como indicábamos en el capítulo “Contextualización temática”, no se exigían grandes requisitos para dedicarse al cuidado de estos pacientes dejados a la merced de personas que no los consideraban humanos, así que no les saciaban ni las necesidades básicas como la alimentación, concepto implícito en el maná.

Para la comprensión de las metáforas que siguen a la anáfora de «Le parole di Aronne» se requieren conocimientos en iconografía religiosa que oscurece la

comprensión de las implicaturas en el poema. Este personaje bíblico es representado, en general, con un bastón florecido, símbolo de las pruebas que Dios puso en su mano para tratar de persuadir al faraón de liberar el redil de su pueblo. La narración en el Antiguo Testamento aúna las palabras con los hechos para demostrar la existencia de un ser superior que busca la liberación de la humanidad, trata de hacer ‘aflorar’ la fe para levantar con sus raíces la fría losa de crueldad del pueblo egipcio. Estas son las implicaturas que hay tras las palabras de Aarón, esas que «erano come spighe / crescevano nel deserto / dove fioriva la fede». Es un mensaje de paz y fuerza conseguía lo imposible, hacer crecer vida en el desierto, era el agua para permitir la vida y el nacer de nuevas ilusiones. Un mensaje que los compañeros de ingreso no recibían, por ello su mente era árida como el desierto; sin la ayuda de un mesías en ellos no florecían las espigas de nuevos proyectos, la razón de vivir. Dentro del manicomio no había espacio para bastones que obraran el milagro de la sanación, solo la «smorta pietà / di chi ci stava vicino». Pone por explícito una realidad para todos conocida, la piedad desteñida por parte de las personas a cargo de su cuidado, cansadas de lidiar diariamente con los agravantes de los pacientes, personas que no entendían más interacción que la privación del movimiento o la manifestación de su empatía ausente. Vemos que la autora tiende a metaforizar el texto bíblico para satisfacer las necesidades cognitivas del lector más erudito, capaz de sugerir más hipótesis y recuperar las implicaturas de su mensaje, pero cuando se trata de comparar y hacer ver al lector la realidad del trato del personal psiquiátrico, evita usar un contenido explícito a favor de explicaturas para hacer el proceso inferencial más accesible a un público mayor, así como evitar que la interacción lleve a conclusiones erróneas. No da pie a interpretaciones paralelas: el manicomio es una casa de torturas consentida por las leyes que regulaban la sociedad de mediados del siglo XX. De la mano de esta piedad desteñida, la única compañía en el manicomio era la exclusión por veto, un veto a ojos de la autora que podemos inferir del adjetivo ‘ancestrale’ y que ha existido desde el origen de los tiempos para ser la sombra de la enfermedad mental. Se trata de una prohibición de salida de los terrenos infernales y pantanosos en los que se hayan sumidos. Una vez más, deja implícita la asociación trastorno mental - castigo divino en el verso que complementa y precisa las características de ese ‘veto ancestral’.

Para dar al lector pistas comunicativas que fomenten y recalquen la narración de la propia vivencia personal, utiliza la primera persona del plural, con el que se incluye dentro de una multitud ignorada «A noi nessuno parlava», un silencio del que el lector puede inferir patrones de conductas sociales, donde finge la inexistencia de una realidad

incómoda; se recurre a la ignorancia e invisibilidad, ya que, si algo no se conoce, no existe; son implicaturas que el lector recupera para tomar consciencia del peso de una realidad difícil de ocultar al no comprender una minoría, sino a una muchedumbre. Este gentío es goloso, pero sediento «di bianchi pensieri», una paradoja que lleva al lector a crear hipótesis sobre las ganas de escuchar del enfermo, deseoso de absorber como esponjas lo que el mundo tiene que ofrecerle en la sequía del desierto de su mente en blanco. Vuelve a recurrir a las dunas para representar el vacío mental a consecuencia de su estado psíquico, la mente se nos presenta como un espacio infinito de arenas carentes de agua que impide la posibilidad de dar vida a cualquier tipo de creencia.

En el interior de las líneas colindantes del manicomio no existía lugar para lo sagrado, era un espacio protegido y camuflado a los ojos de la fe, donde «nessuno / orava piangendo / sulla barba del vecchio Profeta». Es una metáfora que el lector, arrastrando los conceptos de soledad, invisibilidad y maltrato, llega a interpretar como una falta de apoyo. Los enfermos, al no disponer de un hombro sobre el que llorar y el dolor que no encuentra salida ni en la fe, no cuentan con alguien que les sirva de altavoz en la comunicación con Dios como el pueblo judío con el Mesías. La poeta lo nombra con un pseudónimo —«vecchio Profeta»— recuperado en el proceso inferencial por anáfora y que da pistas de la intención para evitar la redundancia en el poema de Alda Merini. Ese «nostro inferno leggiadro» que da techo a la poeta y el resto de los pacientes no recibió nunca la visita de Moisés; el Mesías no descendió nunca a los terrenos nobles de la locura para implantar el orden y la civilización con sus mandamientos, explicaturas de las reglas que rigen la sociedad y los derechos que no regulan su cárcel sanitaria y, por ende, les impide insertarse en la sociedad de la que viven al margen.

▪ Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 74-76)**

Le parole di Aronne
erano un caldo pensiero,
un balsamo sulle ferite
degli ebrei sofferenti;
a noi nessuno parlava
se non con calci e pugni,
a noi nessuno dava la manna.
Le parole di Aronne
erano come spighe,
crescevano nel deserto

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 75-77)**

Las palabras de Aarón
eran un cálido pensamiento,
un bálsamo a las heridas
de los judíos sufrientes;
nadie nos hablaba
salvo con puñetazos y patadas,
nadie nos ofrecía el maná.
Las palabras de Aarón
eran como espigas,
crecían en el desierto

dove fioriva la fede;
da noi nulla fioriva
se non la smorta pietà
di chi ci stava vicino
e il veto antico ancestrale
dei paludati d'inferno.
A noi nessuno parlava;
eppure eravamo turbe,
turbe golose assetate
di bianchi pensieri.
Lì dentro nessuno
orava piangendo
sulla barba del vecchio Profeta
e Mosè non spronfondò mai
nel nostro inferno leggiadro
con le sue leggi di pietra.

donde florecía la fe;
en nuestro sitio nada florecía
sólo una lábil piedad
de quien estaba cerca
y la vieja oposición ancestral
de los empantanados del infierno.
Nadie nos hablaba;
aun así, éramos muchedumbre
muchedumbre golosa sedienta
de pensamientos puros.
Ahí dentro ninguno
oraba gimiendo
sobre las barbas del viejo Profeta
y Moisés no se hundió jamás
en nuestro infierno agraciado
con sus leyes de piedra.

Partimos de la base de que, para comprender e inferir de forma correcta la mayor parte de las implicaturas adherida a las metáforas del poema, el lector meta ha de estar en posesión de amplios conocimientos sobre el texto bíblico, pues no se tratan de recursos que han pasado a formar parte del saber común como ocurre con otros referentes. Sin embargo, repetimos que el hecho de que Italia y España compartan una tradición católica facilita parte del trasvase. Jeannette L. Clariond mantiene la anáfora que da a su vez nombre al poema; con ello conserva algo del ritmo de descodificación al enfatizar sobre el peso de estas palabras con este recurso literario. Sin embargo, la traducción presenta numerosas imprecisiones que alteran la recuperación de las explicaturas e implicaturas presentes en el original, imprecisiones que se deben a la reformulación incorrecta o a la desambiguación errónea de la polisemia del verso en lengua italiana. Un error puramente lingüístico lo encontramos en el tercer verso «un bálsamo a las heridas». La preposición 'a' no corresponde a la colocación 'bálsamo + utilidad de la medicina'. Un bálsamo sirve 'para' curar una herida, se aplica 'sobre' una herida al ser un tratamiento cutáneo. Podríamos justificar la lejanía con la unidad fraseológica en un ejercicio de recreación poética, pero el texto original usa la preposición articulada '*sul*' para explicitar que ese bálsamo cubre el sufrimiento del judío, una película protectora para salir adelante. El resultado es un verso poco natural que provoca en el lector un efecto de extrañeza, centrando su atención en intentar encontrar implicaturas inexistentes que llevan a conclusiones incompletas, en lugar de permitir su recreo en la metáfora religiosa.

La hipérbole «A noi nessuno parlava» además es una catáfora que el lector capta a lo largo de la lectura del poemario como unidad completa, donde queda evidente en ese

nosotros como voz poética de Alda Merini que se refiere en todo momento al grupo que conforman los internos del Paolo Pini, contenido perdido en la traducción al versarlo como «nadie nos hablaba». El esfuerzo cognitivo se reduce, las explicaturas estilísticas existentes tras la figura retórica que aparecen reforzadas en el original mediante una anáfora unos versos más abajo desaparecen al traducirlo con una estructura correcta y lógica en español. Este error de subtraducción no interfiere en la anáfora, comprendida por la traductora al copiar el verso donde el original es repetitivo. Ahí donde el texto repite la anáfora “a noi nessuno” ella mantiene la estructura del ‘pronombre indefinido + pronombre de completo indirecto + verbo’, pero sigue sin trasladar el énfasis y la fuerza de la función poética del lenguaje por la que apuesta la poeta como en «nadie nos ofrecía el maná». El resultado es una lectura más ligera y sencilla, con un impacto en términos de belleza menor en el lector meta.

La preposición ‘*da*’ en italiano tiene distintos usos y significados. Los más comunes son desplazamiento desde y hacia un destino, un espacio concreto, una franja de tiempo, modo o finalidad, entre otras. Con «*Da noi nulla fioriva*», la poeta milanesa quiere decir que, junto a ellos, acaparando no solo el espacio, sino la misma compañía y su presencia, no podía florecer nada. En la traducción «en nuestro sitio nada florecía» se descomponen las implicaturas del destinatario, queda explícita una superposición del lugar sobre el hecho de la presencia, su lugar de origen; se pierden las implicaturas que tiene esta estructura, usada frecuentemente para explicar también rutinas o costumbres del lugar de donde uno es oriundo. Se trató de una subtraducción que reduce los matices y las connotaciones en la opción traductora empleada por Clariond ante una evidente dificultad de traducción, cuya génesis es la diferencia en el uso de las preposiciones entre estas dos lenguas. Lo mismo sucede en «de quien estaba cerca» como alternativa a «*di chi ci stava vicino*». El verso italiano habla de las personas que están a su lado, las personas que forman parte de su cotidianidad e interactúan con ella y con las que tienen un vínculo de alguna clase. En español, se pierden parte de estas connotaciones porque ‘estar cerca’ alude a la distancia espacial casi con exclusividad, no recoge los matices de interacción y apoyo del italiano. Esta pérdida de implicaturas por un error de reformulación está ligada al mensaje principal del poema, el abandono. Alda Merini se refiere a la gente de su entorno, su alrededor, habla de la piedad de su círculo y los entornos del Paolo Pini, situado en el barrio de Affori, pero no por ello deben tener un vínculo con su rutina.

A estas alturas, podemos afirmar que Clariond tiende a optar por la traducción literal como estrategia y técnica de traducción. No obstante, a la hora de trasvasar el adjetivo

'*smorto*' que acompaña a la piedad de la gente con la que comparte su vida, la traductora se aleja parcialmente del significado original (una piedad que como un vestido puesto al sol pierde su brillo y su tono, una piedad manchada con el claror que elimina el color) por una piedad 'lábil', frágil, débil, caduca. Es evidente que la imagen que recrean ambos adjetivos no es estrictamente idéntica, pero podemos considerarlo un acierto de traducción porque trasvasa las implicaturas de la caducidad del brillo de la empatía, su debilidad y el despinte del desgaste emocional que Merini busca transmitir y que se recuperan.

Encontramos un falso sentido en «y la vieja oposición ancestral»; el texto traducido sugiere hipótesis equivocadas sobre la situación del alienado. Un 'veto' es una prohibición, una exclusión normativa; por el contrario, una 'oposición' es mostrarse contrario o reacio a algo, pero no por ello se le impide su existencia o se le prohíbe su circulación. Alda Merini explicita que de la sociedad no obtiene nada más que la exclusión y la prohibición, el destierro. En la traducción, se infiere el desacuerdo e incluso el rechazo, pero no traslada las mismas conclusiones y altera significativamente el mensaje. Otro error de falso sentido se da con la traducción de '*eppure*'. Este expresa adversidad, contradicción parcial y une dos oraciones cuyo sentido no tendría que estar relacionado. En español tenemos 'sin embargo', 'no obstante', 'por el contrario'. Ella traduce «aun así», dejando implícito en el contexto —«Nadie nos hablaba; aun así, éramos muchedumbre»— que no importaba que nadie les dirigiera la palabra, porque eran una muchedumbre, cuando en el original el mensaje explícito es que nadie les dirigía la palabra a pesar de que se tratara de un grupo numeroso, una contradicción ilógica para la autora.

Además, impone su interpretación de los «bianchi pensieri» que pasan a ser «pensamientos puros», explicitando la metáfora oculta tras el color blanco, asignando la unión blanco-pureza. Elimina el resto de hipótesis que desencadenan procesos inferenciales con sus implicaturas en el original, donde juega con lo límpido de esos pensamientos, pero también con la idea de 'tener la mente en blanco', los sentimientos vacíos, como un lienzo sobre el que crear una obra de arte aún por descubrir. La traducción reduce las hipótesis y, por tanto, las conclusiones, así como las implicaturas al poner de manifiesto explicaturas cognitivas fruto de su decisión traductora. A este error le sigue el falso sentido al decir que «oraban gimiendo». Llorar es la acción de verter lágrimas ante una situación que nos causa una emoción fuerte, mientras que al gemir emitimos sonidos para expresar esa aflicción. Se trata de un llanto mucho más intenso

que el expresado por el original *'piangere'*, que no excluye el hecho de gemir, pero desde luego Merini no lo deja explícito en su poema, como sucede en la traducción cuya lectura lleva a una única conclusión.

Por último, la traductora recupera con buen hacer el uso de la lengua de la poeta a la hora de manifestar el descenso de Moisés al infierno del manicomio como un 'hundimiento', aunque crea una ambigüedad e hipótesis añadidas en los últimos tres versos: «y Moisés no se hundió jamás / en nuestro infierno agraciado / con sus leyes de piedra». La preposición 'con' permite dos lecturas de las que el lector se verá en la tesitura de elegir en función del contexto que se haya creado a través de los versos anteriores y a las conclusiones que esta metáfora le lleve, pues se puede interpretar en la traducción que Moisés no bajó nunca con sus leyes o que el infierno de su morada está agraciado con las leyes mosaicas. El conjunto de la traducción parece explicitar el contenido implícito del original y reducir la complejidad estilística, aunque mantiene intactas las metáforas religiosas.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 74-76)**

Le parole di Aronne
erano un caldo pensiero,
un balsamo sulle ferite
degli ebrei sofferenti;
a noi nessuno parlava
se non con calci e pugni,
a noi nessuno dava la manna.
Le parole di Aronne
erano come spighe,
crescevano nel deserto
dove fioriva la fede;
da noi nulla fioriva
se non la smorta pietà
di chi ci stava vicino
e il veto antico ancestrale
dei paludati d'inferno.
A noi nessuno parlava;
eppure eravamo turbe,
turbe golose assetate
di bianchi pensieri.
Lì dentro nessuno
orava piangendo
sulla barba del vecchio Profeta
e Mosè non spronfondò mai
nel nostro inferno leggiadro
con le sue leggi di pietra.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 156-157)**

Las palabras de Aarón
eran un pensamiento cálido,
un bálsamo para las heridas
de los judíos sufrientes;
a nosotros nadie nos hablaba
sino con golpes y patadas,
nadie nos daba el maná.
Las palabras de Aarón
eran como las espigas
crecían en el desierto
donde florecía la fe;
en nosotros nada florecía
salvo la mortecina piedad
de quien estaba a nuestro lado
y el antiguo veto ancestral
de los empantanados del infierno.
A nosotros nadie nos hablaba;
pese a ser muchedumbre,
turba golosa, sedienta
de blancos pensamientos.
Allí dentro ninguno
rezaba llorando
sobre la barba del viejo Profeta
y Moisés nunca descendió
a nuestro hermoso infierno
con sus leyes de piedra.

La traducción de Arriaga y Talens, en líneas generales, ha conseguido mantener sin grandes alteraciones el sentido del poema meriniano, permitiendo al lector meta de esta segunda edición inferir el contenido implícito y oculto en las explicaturas del original. La traducción conserva las anáforas de los versos primero y quinto —«Las palabras de Aarón» y «a nosotros nadie nos hablaba» respectivamente— que encuentran eco en los versos sucesivos, con lo que consigue recrear el impacto en el lector y la acentuación en la lectura. Dirige, como dijimos en el original, la atención del receptor en los dos contextos que compara en todo momento, protagonistas del poema: las palabras alentadoras para un pueblo frente a la soledad y el sentirse ignorado. Esta anáfora doble traza la línea divisoria entre los dos mundos, son las puertas de entrada a la narración bíblica metafórica y a la cruda realidad del manicomio. Al repetir los versos el lector meta recibe las pistas de la poeta al igual que en el original, en la anáfora deja explícita su intención de aclarar los conceptos clave sobre los que ramifican figuras retóricas.

En los primeros versos la traslación sale airosa mediante una traducción literal, más concretamente, palabra por palabra, permitida por la afinidad entre las lenguas y la semiótica de ambas culturas, en cuyas unidades fraseológicas la expresión de que algo “es un bálsamo para las heridas”, con un uso metafórico, se emplea para indicar que una situación da alivio. Sin embargo, omiten la anáfora en «nadie nos daba el maná», donde el original repetía una vez más «A noi nessuno» + CD. El resultado de esta omisión es un ritmo más ligero, pero se pierden las implicaturas que expresan la voluntad estilística de Alda Merini por resultar redundante, por un lado, y por el otro, se sirve de este hipérbaton repetido para ser explícita en su voluntad de hacer una lista clara de las carencias dentro del psiquiátrico. Los traductores recurren a la generalización en «sino con golpes y patadas» respecto a los ‘puñetazos’ y ‘patadas’ italianos; no consideramos que este cambio tenga una repercusión directa en el proceso inferencial ni que traiga consigo hipótesis erróneas, ya que la finalidad del verso es hacer ver las vejaciones y el maltrato, como queda explícito en la traducción, sin importar exactamente si los ‘golpes’ los asestaban con las manos o los pies. Además, tanto el texto original como la traducción se valen de fórmulas comunes para referirse a una paliza, así que podemos afirmar que la estrategia es en todo momento naturalizar el texto meta.

La preposición ‘*da*’ que planteaba problemas de traducción aquí la resuelven con la preposición ‘*en*’ + el pronombre personal ‘*nosotros*’. Es evidente que los traductores optan por mantener el orden de la frase del original y no tergiversan el significado ni las

connotaciones del italiano, pero en «en nosotros nada florecía» las implicaturas varían ligeramente, pues el lector interpreta que es solo en el interior del alma del enfermo el lugar donde nada germina, al contrario de lo que sucedía con la traducción de Clariond, que hablaba exclusivamente del lugar. Aquí se omite, ya que del texto original se infiere la aridez del cuerpo del enfermo y de la institución.

La «smorta pietà» se convierte en una «mortecina piedad», con sus respectivos cambios semánticos. Decíamos antes que ‘*smorto*’ es aquello que ha perdido el brillo y la tonalidad original; ‘mortecino’ es algo frágil, que tiene la palidez de la muerte. Si bien es cierto que no se aleja en exceso del contenido implicado escondido en el vocablo original y que en términos fonéticos se mantiene parte de la sonoridad del italiano, el lector se puede formar hipótesis sobre la relación con su falta de florecer y la proximidad de la muerte. Teniendo en cuenta el contexto en el que se inserta el verso, donde se habla de florecer, una posible solución que planteamos para mantener las implicaturas sin ser más explícitos del original, no perder la relación con las flores y los colores, la sequía y la simbología religiosa del bastón de Aarón, sería la opción «salvo la piedad marchita».

Se omite en la traducción la repetición final de verso y principio del sucesivo del original «*eppure eravamo turbe, / turbe golose assetate*» que enlaza los versos traducidos por sinonimia ‘muchedumbre’-‘turba’. Decimos que se omite una pista comunicativa clara porque la redundancia le sirve para marcar el ritmo, para añadir rasgos distintivos de esa muchedumbre; es un verso que complementa el sintagma nominal cuyo núcleo es dicha multitud. El resultado es un texto más variado respecto al original, pero también más alejado en términos estilísticos. Además de la ruptura del ritmo por la sinonimia, la pausa intersilábica gráfica con la coma «turba golosa, sedienta» ralentiza e interfiere en la escansión métrica. Estas comas entre adjetivos, necesarias en la escritura correcta en prosa, las omite de continuo la autora en sus versos, mientras que los traductores, como hemos podido comprobar, insisten en añadir las comas cuando el original las yuxtapone. Así mismo, la traducción explicita el significado del uso metafórico del lenguaje por parte de la poeta cuando Moisés ‘desciende’ a los infiernos en lugar de ‘hundirse’. Se reducen las implicaturas y el impacto estilístico, la intensidad del hundimiento, el ser engullido por la tierra que se abre en canal para mostrar el camino hacia el infierno de la locura frente a la simplicidad del descenso. También en el plano semántico tenemos en último lugar la reducción de connotaciones en «a nuestro hermoso infierno» que ocupa el puesto del «*infierno leggiadro*», siendo este casi de una paradoja. ‘*Leggiadro*’ es algo elegante y lleno de gracia, tiene connotaciones que llevan implícitas un cierto apego por parte de

Dios. El infierno del que nos habla Alda Merini está dotado de la gracia divina, cuenta con la aprobación de Dios, ahí la paradoja: el lugar del castigo eterno para los dementes tenía la elegancia celestial, el sanatorio era un lugar lujoso en el que Moisés no llegó nunca a poner pie. Todas estas implicaturas y conclusiones del lector de la versión original se pierden en la traducción, aunque haciendo honor a la verdad, Arriaga y Talens consiguen trasladar en esta ocasión el poema con gran virtud, rindiendo homenaje al texto escrito a manos de Alda Merini.

○ “Il mio primo trafugamento di madre...”

En este poema, una violación metafórica en la nocturnidad del manicomio de la que concibe un poemario sirve a la poeta para reprochar a los asistentes sociales que le arrebataran a sus hijas. También se la menta de la impunidad de estos crímenes por la aceptación social del enfermo como un peligro que debe estar controlados por quienes tienen el poder de la verdad y lo correcto.

• Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG.116-118)

*Il mio primo trafugamento di madre
avvenne in una notte d'estate
quando un pazzo mi prese
e mi adagiò sopra l'erba
e mi fece concepire un figlio.
O mai la luna gridò così tanto
contro le stelle offese,
e mai gridarono tanto i miei visceri,
né il Signore volse mai il capo all'indietro
come in quell'istante preciso
vedendo la mia verginità di madre
offesa dentro a un ludibrio.
Il mio primo trafugamento di donna
avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso,
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo
e affidato a mani più «sante»,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salli sopra i cieli
per avere concepito una genesi.*

El presente poema cierra el ciclo de *La Tierra Santa* (1984); en él, Alda Merini estalla ante la cruenta situación familiar a la que se tuvo que enfrentar por su condición mental. El texto nos enseña la incómoda realidad: un acto de violación del que nacerá una hija a la que los servicios sociales obligarán a crecer lejos del regazo materno. Esta hija es su creación poética, pero le sirve para sacar a la luz su verdadera historia con sus descendientes, que le fueron arrebatadas tras su ingreso en el psiquiátrico. Como en la mayoría de los poemas que hemos estudiado hasta ahora, comienza con un verso que se repite por anáfora para plegar en dos el texto y dar pistas comunicativas al lector sobre los puntos en los que debe fijar su atención. Cabe destacar de esta anáfora compuesta por el par de versos «Il mio primo trafugamento di madre» e «Il mio primo trafugamento di donna» que anteponga su rol de madre al de mujer. Este hecho nos permite formar hipótesis sobre las prioridades de la poeta y las asociaciones religiosas que trae consigo. El término madre parece llevar implícitas ciertas connotaciones religiosas, la visión de la concepción y la protección de descendientes como algo sacro y puro. Ahí se encuentra su primer exceso, aquel que comete como madre, que no es otro que concebir una criatura sin apego emocional, reduciendo la maravilla de la creación de una vida a un acto carnal. Esta visión católica de la maternidad contrasta con exceso a dos bandas, el de mujer y el de madre. En la segunda estrofa del poema, describe el «calore impetuoso del sesso», descripción llena de implicaturas sobre la fogosidad de la escena de sexo, la pasión, la lujuria, el pecado capital de la mujer y al que ella sucumbe. Un pecado que durante siglos era considerado una enfermedad mental asociada a la feminidad y, por ello, motivo de aislamiento y punición.

El poema en sí encierra y explicita un contexto propio, configura el escenario sobre el que tiene lugar el acto sexual forzado al que se ve sometida. Cuando hace referencia al hombre que se aprovecha de ella en el tercer verso, utiliza la palabra '*pazzo*' para nombrarlo. El uso de esta palabra está lleno de implicaturas bajo el tono despectivo del vocablo y da señas del desprecio que siente hacia él. El proceso inferencial no solo nos lleva a recuperar las emociones de Merini hacia su violador, sino que nos permite crear hipótesis sobre el uso del término, pues llama la atención y refleja el grado en el que tenemos tan asumida en la lengua el insulto fácil hacia las personas con condiciones mentales diversas que hasta ella misma utiliza la palabra '*loco*' para ofenderlo y darle una mala imagen. Haciendo honor a la verdad, ella utiliza la palabra '*pazzo*' para referirse incluso a ella misma; consigue despojarla de sus connotaciones negativas y la usa como

carne de identidad. Sin embargo, el contexto nos permite desambiguar y recuperar esa intención de ofensa al referirse a su compañero de psiquiátrico.

Evita dejar explícita la macabra realidad y recurre a una metonimia, un eufemismo: «e mi fece concepire un figlio». Detrás de este verso se esconde la fuerza que ayudó a la poeta a salir del agujero emocional de su enfermedad, una capacidad para encontrar la belleza y la positividad hasta en los lugares más recónditos. Destaca por igual el uso de la lengua y el registro que utiliza en esta primera parte del poema, donde evoca un estilo casi más hermético del usual en sus versos, elevando el registro y recreándose en la sintaxis; un claro ejemplo de esto que decimos es el verbo ‘*adagiare*’. El uso de onomatopeyas en «O mai la luna gridò così tanto» nos deja explicaturas evidentes sobre su voluntad de teñir con un toque clásico, en términos literarios, su narración, quizá para dejar que el lector llegue a la conclusión de que lo que está leyendo no es una anécdota real, sino una metáfora sobre la gestación dentro de un ingreso psiquiátrico.

Personifica la luna, las estrellas y sus propias vísceras para romper a golpe de decibelios con la calma de la noche. La luna que vuelve a ser testigo de su drama grita espantada ante la escena, dando la protección de su luz frente a las estrellas ofendidas por el perturbar del astro. Gritos del testigo que se unen a los de la poeta, un grito de las entrañas que lleva implícito el dolor, el desgarramiento de la impotencia. Ante esa escena, Dios decide girar la cabeza y no acudir a su rescate «né il Signore volse mai capo all’indietro / come in quell’istante preciso / vedendo la mia verginità di madre / offesa dentro a un ludibrio», ignorar el auxilio y permitir tal atrocidad. Se trata de una metonimia con una gran carga de contenido implícito, hipótesis que invitan a la reflexión. Se sabe que una práctica común entre los enfermeros y cuidadores de los manicomios era la de aprovecharse de las condiciones en las que se encontraban las enfermas para abusar de ellas. Contra el secreto a voces de esta situación, nadie hacía nada por remediarlo. Es por eso que Alda Merini pone de manifiesto la fingida ignorancia de una realidad mezquina y que ofrece la posibilidad al lector más joven de comprender cómo funcionaban los roles dentro de los manicomios, cuando las leyes todavía consentían estas vejaciones.

Reflexiona sobre la distracción y la evasión de la realidad que, en general, trae consigo el nacimiento de una criatura. El nacimiento de esta hija de dulce sonreír y corazón afable no difuminó de su psique las atrocidades que le dieron la vida. Se trata de un perdón que ella no estaba dispuesta a dar y que da paso en la narración al llanto, esta vez real, de la *poetessa*: por su delicada salud, los servicios sociales decidieron que lo más conveniente era que las chicas crecieran lejos de su madre, tal y como explicita en el

poema «Ma io non perdonerò mai / e quel bimbo mi fu tolto dal grembo». Entrevistas, biografías y, por supuesto, su *Diario*, reproducen la indignación como madre ante la separación de sus hijas, la ruptura y la muerte de su relación familiar con ellas, la imposición de etiquetas con las que consideraban no apta para el cuidado de sus hijas, una ofensa pública. Estas explicaturas alcanzan su culmen en «e affidato a mani più “sante”», un verso cargado de información que el lector infiere ya desde la disposición gráfica. Al hacer uso de las comillas elimina cualquier otra conclusión que no sea el uso irónico del lenguaje. La presunción de la santidad, es decir, la bondad y la actuación correcta por parte de las instituciones del estado frente a las manos “endemoniadas” del loco provoca el estallido de la furia de la poeta. Citábamos en el capítulo de “Contextualización temática” varios pasajes en los que Alda Merini habla sobre el abuso institucional al que se vio sometida, cuando le fueron arrebatadas sus hijas sin fundamentos legales. Para poner en entredicho esa bondad asumida de médicos y representantes de los asuntos sociales, ella juega con la ironía y las asociaciones generales sobre la santidad, adjetivo que forma parte del uso común de la lengua y que forman parte de la semiótica. Estos versos invitan a la reflexión, se plantean casi como preguntas retóricas, desatan un proceso inferencial con hipótesis que dan la libertad al lector de alcanzar sus propias conclusiones con la certeza del conocimiento de quien lo ha vivido en primera persona.

Acaba la obra con un último mensaje implícito, cuya recuperación dependerá de la lectura completa y atenta del poemario de principio a fin: puede ser que las personas con una salud mental fuerte se vean poseedoras del conocimiento de la vida, de la razón. Pero es ella quien en su locura subió a los cielos, quien obtiene el perdón de Dios y las llaves de San Pedro por haber cumplido con su función de reproducción, por hacer de ese peregrinaje hacia el paraíso prometido a través de los desiertos y oasis de la estabilidad emocional, una ‘génesis’ de las ganas de comerse el mundo y amar, que se encarnaron en el nacimiento de la que considera su obra maestra en cuatro volúmenes: traer al mundo a sus cuatro hijas.

▪ Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 116-118)**

Il mio primo trafugamento di madre
avvenne in una notte d'estate
quando un pazzo mi prese
e mi adagiò sopra l'erba
e mi fece concepire un figlio.
O mai la luna gridò così tanto
contro le stelle offese,
e mai gridarono tanto i miei visceri,
né il Signore volse mai il capo all'indietro
come in quell'istante preciso
vedendo la mia verginità di madre
offesa dentro a un ludibrio.
Il mio primo trafugamento di donna
avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso,
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo
e affidato a mani più «sante»,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salli sopra i cieli
per avere concepito una genesi.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 117-119)**

Mi primera vejación como madre
ocurrió una noche de verano
en que un loco me tomó
y me recostó sobre la hierba
y me hizo concebir un hijo.
Jamás la luna había gritado tanto
contra las estrellas ofendidas
y nunca habían gritado así mis vísceras,
ni jamás había girado su cabeza el Señor
como en aquel instante preciso
en que vio ofendida mi virginidad
de madre en un ludibrio.
Mi primera vejación como mujer
ocurrió en un rincón oscuro
bajo el calor impetuoso del sexo,
y sin embargo nació una tierna niña
de sonrisa dulcísima
y todo fue perdonado.
Pero yo no te perdonaré jamás
y aquella criatura me fue arrancada del seno
y encomendada a manos más «santas»,
pero fui yo quien resultó ultrajada,
yo quien ascendió más allá de los cielos
por haber concebido una génesis.

Comenzar el análisis partiendo de tales premisas cognitivas sobre la biografía de la autora para tratar de recuperar el mensaje, en su forma y contenido, se hace un ejercicio complejo de empatía. En la versión traducida por Clariond encontramos errores de traducción, esta vez sí con graves consecuencias para su interpretación. Un '*trafugamento*' es un robo o hurto, la vejación —maltrato, humillación— recoge matices que no guardan relación directa con el mensaje del original, que es la usurpación de su rol como madre o mujer a manos del enfermo que la fuerza. Sin embargo, consigue mantener el estilo de la autora y la formulación más literaria que mencionábamos unas líneas más arriba en los primeros cinco versos, transmitiendo el equilibrio entre lo implícito y lo explícito, la proyección de la imagen descrita en el original en la traducción, además del tono despectivo hacia su violador, insultándolo por su condición de enfermo con la misma ligereza con la que se utiliza el adjetivo 'loco' en la cotidianidad. Las conclusiones cognitivas sobre el uso de la lengua se infieren de igual manera ante el lector meta.

En el verso siete, Alda Merini utiliza una onomatopeya cargada de implicaturas, un suspiro de tristeza y desconsuelo que da pistas comunicativas tanto del tono como del estado en el que escribe los versos y la aflicción que la inspira. En «Jamás una luna había gritado tanto» la traductora omite esta onomatopeya, pero no por ello se pierden tales implicaturas. Con el fin de mantenerlas, se apropia de la técnica de compensación para recuperar el contenido de dicho monosílabo con un ‘jamás’ mucho más rotundo que un ‘nunca’, una especie de superlativo dislocado a una posición inicial de verso que añade el dramatismo necesario a la escena, recuperando así el mensaje oculto entre líneas, aunque deje atrás la pesadumbre inferida en la onomatopeya.

Un error de falso sentido, o sentido incompleto, lo encontramos en «ni jamás había girado su cabeza el Señor». Mantiene la anáfora del adverbio de frecuencia, pero abusa del posesivo ‘su’, vacío de significado y que alarga el verso para entorpecer la lectura. Aunque el error más importante es el «había girado»: en primer lugar, el pretérito pluscuamperfecto de indicativo es incompatible con la relación temporal del texto, que requiere el pretérito indefinido. Además, la traducción lleva a un sentido incompleto porque no mantiene lo explícito del verbo de movimiento ‘*volgersi indietro*’; esta tipología de verbos en italiano plantea una dificultad añadida a la hora de traducir por ser en ocasiones redundantes y por la precisión de su significado que obliga el uso de estructuras más extensas en español. La traductora reformula solo parte del mensaje, que es el giro de cabeza, pero no indica en cual dirección. Mirar hacia atrás lleva explicaturas que Merini aprovecha para dar el mensaje del caminar sin detenerse ante su dolor con la fe, que la deja atrás sin socorrerla. Es decir, en este verso interrumpe el proceso inferencial y lleva al desconcierto al lector por la falta de coherencia del sentido incompleto de la exposición del movimiento del personaje y por la falta de cohesión verbal. Lo mismo sucede con otro verbo de movimiento al final del poema: «yo quien ascendió más allá de los cielos»; aquí el problema lo ha planteado el verbo sintagmático ‘*salire + sopra*’, redundante en su significado, ya que subir implica siempre trasladarse a un punto más alto del que nos encontramos. Quizá en un intento por mantener la estructura del verso original, Clariond buscara una preposición o ha malinterpretado el texto italiano. Al añadir ese ‘más allá de los cielos’ el lector puede llegar a conclusiones erróneas, como que ella ha tenido la virtud y la gracia de ascender y ocupar un espacio por encima del paraíso en términos católicos o, incluso, el lector puede crear hipótesis sobre la muerte. El ‘más allá’ es una metáfora de la vida tras la muerte, del espacio en otra dimensión que ocupamos según muchas creencias, religiosas o no. Estamos ante una hipótesis y

conclusión que lleva a interpretar la vida de la voz poética que nos canta como un regreso de entre los muertos, la sabiduría de quien se reencarna en la locura. Todo este proceso inferencial es paralelo al del original, como decimos, por la reformulación errónea de la simplicidad de un verbo común. Además, en el mismo verso vemos otro cambio de implicaturas. En el original manifiesta contradicción al ultraje, “a ella que ascendió a los cielos”; esa falta de coherencia queda explícita en la conjunción ‘que’, pero no sucede lo mismo en la traducción, donde se infiere más bien una indignación, un reproche o una enumeración de sus hazañas en lugar de una contradicción al cambiar esa conjunción por el pronombre ‘quien’: «pero fui yo quien resultó ultrajada, / yo quien ascendió más allá de los cielos».

Tampoco podemos considerar ‘sin embargo’ como equivalente total de ‘*ma*’. A pesar de enlazar dos oraciones adversativas, ‘pero’ simplemente contrasta dos situaciones; ‘sin embargo’, por su parte, recalca que la existencia de una de ellas no ha impedido, de forma paradójica, la posibilidad de la segunda. Este mensaje implícito no altera sobremanera el significado global del texto, pero añade hipótesis innecesarias a la traducción, que distraen al lector por la proximidad con el calco estructural del superlativo italiano ‘-ssimo’ con el formante ‘-simo’ en español. En nuestra lengua, es posible formar el superlativo de un adjetivo con tal terminación, pero su uso no es tan extendido y común; con él, el poema meta crea una extrañeza que, en el peor de los casos, puede hacer caer la relevancia de la traducción.

La configuración ideológica y semiótica, la influencia de los conceptos católicos en ambas lenguas y sus respectivas culturas hacen que la traducción literal recupere la ironía del original para describir la santidad de esas manos impías y ladronas. Este hecho no ha impedido que la traducción cuente con un error muy grave de reformulación por adición de un pronombre de complemento directo ‘te’ en «Pero yo no te perdonaré jamás» por «*Ma io non perdonerò mai*», cuyas consecuencias inferenciales son irreparables por compensación en toda la traducción. En la versión de Clariond, Alda Merini dirige su incapacidad de perdonar al loco del que es prisionera, crea un contexto totalmente distinto al del original, en el que habla en general de que no perdona las cosas que ha tenido que vivir, que el amor y la belleza del nacimiento de una hija no sirve para diluir en las lágrimas de esa felicidad la sal sobre las heridas a su dignidad como persona. Se cambia el contexto del diálogo poeta-poesía, también las implicaturas y explicita un destinatario inexistente. El conjunto de errores en esta ocasión nos permite afirmar que la traducción tergiversa el sentido y el significado del original, no priva al lector de las metáforas y

figuras literarias de la versión impresa del puño de Alda Merini, pero le ofrece un mensaje erróneo.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 116-118)**

Il mio primo trafugamento di madre
avvenne in una notte d'estate
quando un pazzo mi prese
e mi adagiò sopra l'erba
e mi fece concepire un figlio.
O mai la luna gridò così tanto
contro le stelle offese,
e mai gridarono tanto i miei visceri,
né il Signore volse mai il capo all'indietro
come in quell'istante preciso
vedendo la mia verginità di madre
offesa dentro a un ludibrio.
Il mio primo trafugamento di donna
avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso,
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo
e affidato a mani più «sante»,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salli sopra i cieli
per avere concepito una genesi.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 181-182)**

Mi primera substracción de madre
sucedió una noche de verano
cuando un loco me tomó
me recostó sobre la hierba
y me hizo concebir un hijo.
Oh nunca la luna gritó tanto
contra las humilladas estrellas,
nunca gritaron tanto mis entrañas
ni el Señor volvió nunca su rostro
como en aquel preciso instante
al ver cómo mi virginidad
de madre era ofendida con ultraje.
Mi primera substracción de mujer
fue en una calle oscura
en el fogoso ardor del sexo
pero nació una niña bondadosa
con la sonrisa dulce
y todo se me perdonó.
Mas yo no perdonaré nunca
por aquel niño que arrancaron de mi seno
y entregaron a unas manos más «pías»,
yo fui la humillada,
yo que ascendí a los cielos
por haber concebido una génesis.

La traducción de Arriaga y Talens también pone en peligro el mensaje y la forma del texto de partida. A diferencia de la versión de Clariond, el '*trafugamento*' es trasladado correctamente por 'substracción', manteniendo el sentido y el registro del original. Sin embargo, la anáfora entre el segundo verso y el catorce se omite en la traducción. En el texto italiano, ambas líneas comienzan igual «avvene in un [...]»; por el contrario, en la versión en español, esta anáfora desaparece y, con ellas, las pistas comunicativas del original que servían de explicaturas para la comprensión y la repetición de palabras para dividir el poema en dos secciones, guardando la relación para comparar su existencia como madre y mujer. El texto traducido se desdobra en «sucedió una noche de verano», más vinculada a la estructura del texto fuente, y en «fue en una calle oscura», sin conservar ni la sonoridad ni la similitud léxica-estructural entre ambos versos. En el segundo caso, además, encontramos un error garrafal de falso sentido que falta a la congruencia tanto del poema de forma autónoma como del conjunto de la obra. La

“esquina” en la que suceden los hechos pasa a ser una “calle” al tamizarse entre las manos de los traductores. No solo se cambia el contexto y la ambientación, dando al verso un toque de novela negra, sino que es ilógico. Debemos recordar que los protagonistas de la noticia están encerrados en el manicomio, no transitan por las calles. A lo largo de los poemas, la idea del aislamiento ronda sobre nuestra cabeza sin bajar la guardia. Desplazar al exterior algo que sucede dentro del manicomio interrumpe el proceso inferencial por la falta de coherencia respecto a las premisas que el lector ya ha sedimentado en el delta de su lectura pues, como decimos, se trata del poema número cuarenta de *La Tierra Santa*, por lo que el receptor se ha formado ya un contexto cognitivo de la intención de Merini con las conclusiones a las que ha llegado por los poemas anteriores.

Al contrario de lo que sucedía en la versión anterior, la onomatopeya se mantiene en esta ocasión, por igual conserva las implicaturas sobre el estado de ánimo de la poeta en aquel momento y las explicaturas para la lectura dramatizada del verso. El lector en español puede recuperar ese énfasis sin problema. En sentido contrario, no consiguen trasladar las connotaciones y el mensaje implícito en ellas en «contro le stelle offese» - «contra las humilladas estrellas», otro error de falso sentido que altera las hipótesis interpretativas del receptor. El problema radica en las definiciones de ambos términos. Las estrellas se ofenden, se molestan ante el grito desesperado de la luna, mientras que en la traducción las estrellas parecen ser el fruto de una agresión, una sumisión al astro lunar que las veja. Cambia completamente el sentido cuando podrían haber recurrido a una traducción literal para mantener esa ambigüedad de la indignación o el enfado. Además, al igual que sucedía en la traducción de Clariond, «ni el Señor volvió nunca su rostro» incluye un posesivo totalmente innecesario que sobrecarga el verso, aunque sí que solucionan la traducción del verbo de movimiento con uno intransitivo que proyecta los mismos matices, ‘volver’ en su acepción de girar hacia atrás.

Ponen por explícito el contenido implícito de la desviación de significado por parte de la poeta en “el calor impetuoso del sexo” cuando lo reformulan de la siguiente manera: «en el fogoso ardor del sexo». El trasvase de dicho verso es una sentencia de muerte a las implicaturas del original, por los matices del término fogoso insertado en este contexto. La fogosidad hace referencia a la pasión, al ardor carnal que emana de la unión sexual entre dos personas. Es un vocablo común para describir esa fuerza física del sexo. Alda Merini utiliza un lenguaje más sutil, desplaza el significado, lo deja implícito de forma indirecta. En la traducción, esto pasa a ser explícito y con ello el lector llega a hipótesis quizá erróneas incluso sobre la voluntad o el disfrute de la escena que narra. El verso

italiano habla de la fuerza y la impasividad de este calor, mientras que la traducción redonda la idea del calor por el esfuerzo físico y la voluntad de compartir ese momento con una hipérbole para describirlo (fugoso ardor).

Tampoco consiguen trasladar las connotaciones del término ‘*gentile*’ con el que se describe a la niña que nace: el vocablo ‘*gentile*’ reúne nobleza, delicadeza y gracia¹⁴⁰; ‘bondadosa’, en cambio, habla de la voluntad de hacer el bien, ser una persona apacible¹⁴¹. La descripción varía, se ofrece una imagen distinta que escasea en coherencia, pues un neonato no tiene la conciencia suficiente de la realidad para decidir hacer el bien, mientras que la delicadeza o la gracia sí que pueden serles compañeras al nacer. Además, los traductores omiten el superlativo italiano con el sufijo ‘-ssimo’ y con ello se eliminan las pistas comunicativas del adjetivo, que resaltan el gran alcance de la dulzura de la felicidad de un niño como halo de luz en la noche de sus pesadillas.

Las hipótesis del proceso inferencial en «y todo se me perdonó» llevan al lector meta a conclusiones erróneas. El verso meriniano habla en términos generales, se expresa un perdón a modo de olvido por la distracción de la llegada de algo bello, en este caso su hija. Un perdón que recibe porque ya no importaba lo que había pasado, la preferencia es el cuidado y el gozo de la recién nacida. Al añadir ese complemento indirecto de primera persona, explicitar que ese perdón iba dirigido a ella, imponen límites más reducidos a las hipótesis del proceso inferencial. La traducción, al hacer uso de la conjunción adversativa ‘mas’ en lugar de ‘pero’ en «Más yo no perdonaré nunca», remite a la lengua original.

Por último, la reformulación en español cambia el sentido de las palabras italianas: «Mas yo no perdonaré nunca / por aquel niño que arrancaron de mi seno / y entregaron a unas manos más “pías”». En el texto de salida, la sucesión de los hechos es distinta; ella nunca otorgará el perdón y por ello le arrebatan a su hija para entregarla a otras personas. Esto queda explícito en la conjunción ‘e’ italiana. En la versión de Arriaga y Talens, el lector infiere lo explícito mediante la preposición ‘por’, la incapacidad de perdonar la usurpación de su hijo. El lector español llega a la conclusión de que su enfado es por haber perdido a su bebé; sin embargo, esta pérdida es posterior, ya que del original en italiano se deduce que la entrega a otras personas es la consecuencia de ese perdón

¹⁴⁰ *Vocabolario Treccani*, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/vocabolario/gentile1/> [Fecha de consulta: 30/07/2019].

¹⁴¹ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=5qbMDwc> [Fecha de consulta: 30/07/2019].

negado, no la causa. La consigna a unas manos «pías» en un registro más alto respecto al texto fuente y que somete al lector a un esfuerzo cognitivo superior para descodificar el mensaje superior al del original. Aunque ‘pío¹⁴²’ tiene las connotaciones similares a ‘santa’, cambia el estilo del original donde se representa el enfado y la impotencia de una madre ante la pérdida de su criatura camuflada en una ironía fácil, sin grandilocuencias literarias. No obstante, este cambio no supone un cambio interpretativo y los traductores consiguen cerrar el poema manteniendo el sentido y el balance de las implicaturas y explicaturas, recuperando el cierre en suspense con el que Alda Merini pone el punto y final a su obra.

7.2.4. EXTRACTOS DE UN CUADERNO DE VIAJE

○ “La Terra Santa”

Es casi de obligado cumplimiento dedicar un apartado único al poema homónimo de la obra, no solo por el mérito de ser el éxtasis creativo del poemario, sino también porque supone el culmen de la travesía comparada con el éxodo judío a través de la mente de la poeta, constante temática unificadora, y porque se trata de un poema con gran complejidad interpretativa. Gracias a él, Alda Merini recuperó la confianza de un público en aumento y el interés de editores por su poesía cada vez más aclamada: «E così che dopo La Terra Santa la Merini viene riscoperta da critici ed editori, raggiungendo un numero di lettori sempre più ampio» (Crocetti, 2019:6).

- Análisis del texto original:

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 82-84)

*Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch'io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.*

¹⁴² Según el *DRAE*, online, ‘pío’: «1. Adj. Devoto, inclinado a la piedad, dado al culto de la religión. 2. Adj. Benigno, blando, misericordioso, compasivo». Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=T6Li1tV|T6QbqG1|T6VGC0P> [Fecha de consulta: 30/07/2019].

*Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei erano in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.*

*Noi tutti, branco di asceti
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.*

*Fummo lavati e sepolti,
odoravamo in incenso.
E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc
perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.*

*Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.*

La metáfora anega el poema-alegoría de la situación del enfermo mental en su Tierra Santa; hace del manicomio el destino del peregrinaje del pueblo de la sinrazón, un pueblo castigado y juzgado. Alda Merini se vuelve opaca, se camufla entre los matorrales de figuras retóricas y recursos literarios para hacer llegar su mensaje mediante un texto lleno de pistas comunicativas que ensamblan como números en un sudoku para alcanzar la perfección. Ya el número de versos nos advierte de que nada es casualidad en esta tierra prometida: el poema lo componen 33 versos, el mismo número de líneas que años vivió Cristo; su poema tiene la misma esperanza de vida del Mesías, y en el espectro de su nacer y morir, la simbología religiosa será su aliada.

A través de una voz poética en primera persona, la milanese explicita la veracidad del contenido y el lector infiere el corte autobiográfico del poema. Alda Merini nos transporta al Antiguo Testamento y afirma haber conocido Jericó, una metáfora que requiere al lector un esfuerzo cognitivo superior para recuperar los referentes. Las fuentes

bíblicas e históricas afirman que Jericó es la primera ciudad amurallada de la que tenemos constancia; por su situación geográfica a las orillas del río Jordán, pero a gran altitud, la defensa de sus calles era más fácil. Durante el éxodo, los judíos liderados por Josué consiguieron conquistarla y reducirla a escombros. Esta metáfora lleva a una conclusión por relación: el manicomio fue anulado, desbalijado y destruido como esta ciudad con la aprobación de la ley Basaglia. Reitera el éxito de su peregrinar en el segundo verso, donde se dice poseedora de su Palestina, dejando implícito el parangón que hace entre su lugar sacro y el confín al que pertenece la ciudad de Jericó.

Con el símil de los versos «le mura del manicomio / erano le mura di Gerico» Merini usa las explicaturas para evitar posibles hipótesis sobre su mensaje, dirigiendo el proceso inferencial hacia una conclusión clara: el manicomio también era una ciudad amurallada, intraspasable e inquebrantable. El lector, para recuperar el 100% de las implicaturas, deberá tener la hazaña bíblica que gira en torno a estos muros para alcanzar un grado total de la estupefacción —sorpresa explícita y reiterada por igual en los versos finales «da dove riguardo stupita / le mura di Gerico antica»— de la poeta al contemplar los muros de su encierro. Jericó tenía un doble amurallado de gran altura elevado hacia el cielo para impedir la entrada de invasores. Según fuentes bíblicas, Josué asedió la ciudad durante seis días en los que mandó un cortejo a girar alrededor de los extramuros y sonar un cuerno para desconcertar al enemigo. Al séptimo día todo el ejército se dirigió hacia la ciudad sonando el cuerno y emitiendo un gran estruendo con el que derribaron la muralla y arrasaron con la ciudad. Esa sensación de impotencia es a la que recurre la poeta para proyectar en el lector el vivir su encierro, ya que ella contemplaba los muros del manicomio desde dentro, unos muros para impedir que lo que ocurriera en su interior saliera a la luz y que daba rienda suelta a la crueldad expuesta en el resto de los poemas.

También en esta ocasión reitera la imagen del agua putrefacta; nos da pistas de los puntos de encuentro, la simbología que enlaza en su obra para componer el universo de su existencia. Aquí las aguas del río Jordan se infieren de las implicaturas por metonimia en «e una pozza di acqua infettata / ci ha battezzati tutti». Por contexto temático y también discursivo, el receptor llega a la conclusión de que esas aguas bautismales, las que dieron nombre a Jesús y que son fundamentales en el catolicismo, para ellos no eran cristalinas y puras. Con estas aguas putrefactas no limpian las impurezas de su cuerpo para entrar en el reino de Dios, con el bautismo corrompido y pestilente del agua estancada, inerte como su vivir en el manicomio, podrida como el alma del enfermo para los ojos de una sociedad.

Es un acto bautismal para entrar a formar parte del reino de los locos y no tomar un nombre que los identifique y los haga únicos.

Otra metáfora «Lì dentro eravamo ebrei / e i Farisei erano in alto» transmite este concepto de juicio moral sobre el enfermo mental. Alda Merini explicita esa superposición, la vista por encima de los hombros de los fariseos y su importancia al hacer uso de la mayúscula. Los fariseos fueron una comunidad judía que gozó de gran estima tras su liberación en Babilonia; su influencia política acortó distancias entre la legislación y la fe, reestructuraron e introdujeron cambios en el culto judío y se mostraron contrarios a Jesús, motivo por el cual la Biblia se muestra crítica con ellos. Son la imagen del ojo crítico en las Sagradas Escrituras. Con los fariseos, la poeta carga de implicaturas el proceso inferencial para hacer comprender al lector que, en su clausura psiquiátrica, ella consideraba que la sociedad regulaba la existencia del enfermo mental siendo crítica con él, juzgando su vivir mirando desde arriba y con desdén, ejerciendo su poder civil por su posición de control, verdugo de lo diferente.

Sin embargo, en esta sociedad amurallada, había espacio para un mesías con un mensaje. En «e c'era anche il Messia / confuso dentro la folla / un pazzo che urlava al Cielo / tutto il suo amore in Dio», nos presenta la vida del manicomio como un espejo de una civilización, un reflejo de la vida que lleva al lector a formar hipótesis y a reflexionar, que desencadena un proceso inferencial paralelo para llegar a la conclusión tras la belleza de este símil. Jesús fue considerado un demente por afirmar ser el Hijo de Dios y predicar su palabra. Ante la disidencia de un público reacio a escucharlo, fue condenado. Alda Merini hace del enfermo con los síntomas más marcados por la enfermedad el mesías de un pueblo demente, el salvador de los que se encuentran ahí dentro. Compara ambas sociedades, explicita sus conclusiones sobre la actitud de la sociedad: al igual que con Jesús, la sociedad tacha de loco a aquel que sale de la norma, los que no tiene capacidad para comprender, repiten el mismo error una y otra vez.

La segunda estrofa está compuesta, como todo el poema, por metáforas cargadas de implicaturas sobre la actitud del enfermo mental y su comportamiento en sociedad. Al separar «Noi tutti» mediante coma, una catáfora que aclara por aposición al especificar quienes son, da pistas comunicativas sobre la idea de homogeneidad entre los enfermos, la dificultad a la hora de individualizar en esa multitud sumisa. En esta ocasión, recurre a la metáfora lexicalizada del 'rebaño', cuyo origen se remonta a los profetas que la utilizaban para hacer referencia al pueblo que los sigue, dócil y sin poner nada en cuestión. El lector infiere lo implícito en estos versos, la actitud benévola y acrítica en la que se

encuentra el enfermo mental, guiado por cuidadores. Desde el siglo XVIII y hasta finales del XX, los pacientes viven en el manicomio una doctrina impuesta por sus cuidadores muy cercana al ascetismo; el paso por la institución psiquiátrica sirve de purgatorio personal, de vía iluminativa a través de la penitencia, la privación y la abstinencia. El ascetismo lleva a estas conclusiones, explicita las rutinas y la filosofía impuesta en la vida de encierro. Esta vida contrasta con la imagen de la libertad de los pájaros, otra metáfora lexicalizada en la lengua y que implica la existencia libre de las ataduras de las convenciones sociales, la vista desde lo alto al tener una mente sin límites ni prejuicios. Es una libertad que ve sus límites en la red oscura del sistema psiquiátrico al que llegamos por la conclusión resultante de las implicaturas de esa metáfora. Este rebaño camina en manada hacia la ofrenda al señor, dejando implícito el interés del enfermo por reunirse con el Señor, ofreciendo la imagen de Jesús como el enviado para la salvación, a la esperanza de encontrarlo y que los libere de su prisión.

La tercera estrofa explicita, como ya lo ha hecho en otros poemas y como recalcaría en obras posteriores a *La Terra Santa*, los cuidados abusivos dentro del manicomio y el hecho de que se les privaba de cualquier interacción humana. Considerados muertos en vida, los cuidados que los hebreos daban a sus difuntos son una metáfora de los baños bruscos, los castigos con agua y la puesta de gala ante las visitas de externos para inferir el maltrato oculto tras los muros del manicomio. «E dopo, quando amavamo / ci facevano gli elettrochoc / perché, dicevano, un pazzo / non può amare nessuno»: traslada su cruenta realidad con la que se resquebraja la entereza del lector. Los vínculos afectivos y el sexo venían castigados con sesiones de electroshock. En el *Diario*, Merini revela el uso de esta terapia como castigo ante las noches de insomnio o actos que los enfermeros considerasen inmorales. El amor, el afecto y cualquier sentimiento era borrado del almacenamiento emocional del enfermo mediante descargas eléctricas. En estos versos la autora deja de ser metafórica para exponer sin adornos la realidad, una realidad que hubiera sido mejor que existiera solo entre figuras literarias. Con la separación por comas en «perché, dicevano, un pazzo» la autora pone por explícito su escepticismo y contradicción ante la afirmación, además recupera el tono despectivo de la palabra ‘pazzo’ para explicitar la locura como una raza distinta sobre la tierra, una especie que no tiene relación con la humana y que es menos valiosa. A esa especie el amor se le es prohibido.

En la última estrofa, donde recupera la estupefacción y la imagen de ella misma frente a la altura de los muros del manicomio, como un niño pequeño que se enfrenta por primera vez a un edificio de gran altura, recurre al concepto más ligado a la Cristiandad:

la resurrección de Cristo, compartida por todas las ramas del catolicismo sin excepción. Ellos, que habían sido “lavados y enterrados”, vuelven a nacer al final del poema. De la metáfora el lector llega a conclusiones sobre las rutinas en el manicomio y la forma en la que las viven los internos. Tras el baño en grupo y el aseo, los dormían a base de medicación o electroshock, implícito en la muerte diaria. Al despertar, vuelven a la vida, una vida infernal por la falta del paraíso en el que los enfermos mentales tienen vetada la entrada. Reitera el binomio cielo-premio, infierno-castigo, perteneciente al mundo cristiano, con el que se infiere la marginación por parte del Padre, la condena eterna por la patología de su mente.

Este poema es la pieza clave de todo el poemario. Hemos podido comprobar que Alda Merini ha concentrado su potencial poético para crear una obra maestra en la que compara las sendas de la locura con el éxodo judío hacia el cobijo del Señor en tierras sagradas. Es por este motivo que la traducción del poema cobra una importancia aún mayor para presentar a la autora ante el público español, de ahí que el análisis de las dos traducciones y los resultados del trabajo traductor infieran directamente en la entrada de la poeta en el mercado español, como lo hizo cuando irrumpió con él en la literatura italiana.

▪ Análisis del texto traducido:

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 82-84)**

Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch'io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.
Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei erano in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti, branco di asceti
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.

**TEXTO META
TRAD. CLARIOND
(PAG. 83-85)**

Conocí Jericó,
yo también tuve mi Palestina,
los muros del manicomio
eran los muros de Jericó
y una poza de agua infecta
nos bautizó a todos.
Ahí dentro éramos judíos
y los Fariseos estaban en lo alto
y estaba también el Mesías
confundido con la muchedumbre:
un loco que gritaba al Cielo
todo su amor a Dios.

Nosotros todos, rebaño de ascetas,
éramos como los pájaros
y cada tanto una red
oscura nos aprisionaba
pero nos encaminábamos hacia la cosecha,
la cosecha de nuestro Señor
y Cristo el Salvador.

Fummo lavati e sepolti,
odoravamo in incenso.
E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrococ
perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.

Fuimos lavados y sepultados,
olíamos a incienso.
Y después, cuando amábamos
nos daban los electrochoques
porque, decían, un loco
no puede a nadie amar.

Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.

Pero un día desde dentro de la tumba
también volví a despertar
y también como Jesús
tuve mi resurrección,
mas no subí a los cielos
descendí al infierno
desde donde, atónita, miro de nuevo
los muros de la antigua Jericó.

En la traducción, hay que tener en cuenta lo primordial de la elección del tiempo verbal con el que se abre el poema. Decíamos que el uso del *passato prossimo* italiano es mucho más frecuente que en español, sobre todo en las regiones del norte de Italia, y que este fallo era común cuando alguien se encomienda a la fe del traslado interlingüístico. En el primer verso, tienen cabida las opciones del pretérito indefinido y el pretérito perfecto compuesto, pero ambas transmiten inferencias diversas. Clariond ha optado por el primero, resultando el verso traducido «Conocí Jericó». De esta elección el lector meta recoge implicaturas sobre la contextualización de la comunicación, pues al tratarse de una exposición de su experiencia personal, esta se sitúa en el pasado, como algo concluido. Es decir, las hipótesis a las que llega el lector de la traducción es que ella habla del momento en el que pasó por la institución psiquiátrica, un hecho cuyo origen y fin se encuentra en el pasado. Sin embargo, optando por el pretérito compuesto, las implicaturas que hay detrás del tiempo llevarían a las hipótesis de que Alda Merini habla de una experiencia de su vida, de algo que forma parte de su vivir, pues en el momento de la producción del texto se encontraba apenas liberada de su prisión. Este tiempo es el más recurrente a la hora de exponer hechos que forman parte de nuestro caminar; sin embargo, no podemos hablar de errores, pues ambas posibilidades están contenidas en el TO.

La traductora consigue mantener las metáforas de todo texto italiano, el equilibrio entre lo explícito y lo implícito, el esfuerzo cognitivo requerido para la descodificación del texto y, en gran medida, el estilo. Un ejemplo es «y una poza de agua infecta» con el que bautiza a los sujetos del texto en español, conservando la sonoridad junto a la imagen y el referente directo del agua estancada y las profundidades de un río, el Jordán, implícito en esta metáfora:

Poza¹⁴³: «1. f. Charca o concavidad en que hay agua detenida. 2. f. Sitio o lugar donde el río es más profundo.»

La fórmula de expresión de cantidad impersonal ‘*ci + essere*’ sirve de recurso para enlazar las imágenes de los dos planos que componen la sociedad que refleja la vida del manicomio, los fariseos en posesión de la maza de la justicia sobre una muchedumbre atenta a los gritos de un mesías: «y los Fariseos estaban en lo alto / y estaba también el Mesías». Esta fórmula en español se consigue mediante el verbo haber en tercera persona, así que la ambigüedad de la estructura ‘*ci partícula locativa + essere*’ y aquella para expresar la presencia impersonal no se puede trasvasar sin alterar la forma como ha hecho Clariond. El resultado es un error de traducción por el calco del original que lleva además a conclusiones erróneas por el verso que le sigue, «confundido con la muchedumbre». Al errar con la preposición ‘con’ y estar enlazado con el verbo ‘estar’, el significado de estos versos es que los fariseos se encontraban en la altura, mientras que abajo el mesías estaba confundido porque había una muchedumbre. Se trata de una conclusión equivocada, ya que el original no da lugar a dudas en su descripción: explica que estaban por un lado los fariseos y que, por otro, comparando los dos estamentos, había una muchedumbre ‘entre’ la que se confundía el Mesías. En la traducción, la conclusión del proceso inferencial es precisamente la que decimos, que aquel poseedor del mensaje estaba angustiado y desorientado por la multitud, no que era difícil identificarlo.

En «Nosotros todos, rebaño de ascetas» recupera la metáfora del sujeto anticipado del original, con ello las implicaturas y el ritmo, las connotaciones religiosas ligadas al ascetismo que dirige el proceso inferencial hacia conclusiones para responder a sus hipótesis sobre la vida dentro del manicomio, una rutina plana y vacía donde no había espacio para lo que saliera de la norma. Pero reitera un error de traducción por calco del original en «y cada tanto una red». El adverbio de frecuencia ‘*ogni tanto*’ es el equivalente del español ‘de vez en cuando’, ‘de forma ocasional’, ‘algunas veces’; ‘cada tanto’ se puede utilizar, pero su uso requiere un contexto lingüístico amplio en el que se hable de cantidades o cifras, raro es su uso para hablar de frecuencia. Clariond, en un amago por mantenerse pegada al original, ha encontrado en la traducción literal una trampa en la que ha caído de forma inconsciente. Dentro de la misma estrofa, alarga por encima del

¹⁴³ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=TsoAlKw> [Fecha de consulta: 01/08/2019].

alejandrino «pero nos encaminábamos hacia la cosecha»; es cierto que hablamos de versos libres y la ausencia de un patrón métrico a lo largo de toda la obra, elevar el número de sílabas por encima de la unidad de medida mayor, cuando se podía evitar reformulado en otro modo, se nos hace una ruptura injustificada del ritmo.

También de forma injustificada, la traductora añade en el verso final de la tercera estrofa una hipérbole inexistente en el texto original: «non può amare nessuno» — «no puede a nadie amar»; con ello añade pistas comunicativas y entorpece la lectura por lo ilógico de la disposición de los elementos oracionales, suponiendo un esfuerzo cognitivo superior y desviando la atención del lector de una información más importante, teniendo en cuenta otras obras de la autora y sus entrevistas, que es el uso del electroshock como medida de disciplina. Tenemos que romper una lanza a favor de Clariond en esta estrofa en términos de relevancia, porque consigue mantener las implicaturas de las metáforas y de la ironía oculta entre las comas para adentrarse en el contexto cognitivo del lector y poner en entredicho la realidad de la afirmación de que los enfermos mentales no pueden amar.

Por último, encontramos otro error de falso sentido, causado por la desambiguación del verbo ‘*riguardare*’ y por la adición de una pausa intraversal en «desde donde, atónita, miro de nuevo». En primer lugar, al hacer del complemento circunstancial de modo una isla entre dos comas, añade explicaturas para que el lector se detenga en la transmisión de ese mensaje por encima del resto; en segundo, el verbo ‘*riguardare*’ puede significar volver a mirar, pero también mirar con atención, detenimiento, contemplar. Este último es quizá el sentido que Alda Merini quería darle al cierre de su poema, comenzar y acabar en el mismo punto, en la misma situación para proyectar en el lector la imagen de su fisionomía minúscula y quieta ante la magnitud de los muros del manicomio. Un efecto que se pierde en el TM, que se trata de una explicatura de la que se infiere el regreso a los muros, aunque falte incluso a la coherencia porque la estupefacción viene de un primer encuentro; la segunda visión de algo reduce el impacto sobre nuestros ojos.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 82-84)**

Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch’io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.

**TEXTO META
TRAD. ARRIAGA Y TALENS
(PAG. 161-162)**

Conocí Jericó,
también tuve mi Palestina,
las paredes del manicomio
eran los muros de Jericó
y un estanque de aguas pútridas
nos bautizó a todos.

Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei erano in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti, branco di asceti
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.

Fummo lavati e sepolti,
odoravamo in incenso.
E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc
perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.

Allí dentro éramos judíos
y los Fariseos estaban en lo alto
y estaba también el Mesías
mezclado entre las gentes:
un loco que gritaba al Cielo
todo su amor por Dios.

Todos nosotros éramos un rebaño
de ascetas como pájaros
y a veces una oscura
red nos aprisionaba
pero íbamos hacia la misa,
la misa de nuestro Señor
y Cristo Redentor.

Nos lavaron y nos sepultaron,
olíamos a incienso.
Y después, cuando amábamos
nos daban electrochocs
porque, decían, un loco
no puede amar a nadie.

Pero un día de la tumba
también yo me desperté
y al igual que Jesús
tuve mi resurrección,
pero a los cielos no ascendí
bajé al infierno
desde donde contemplo espantada
los muros de la antigua Jericó.

La problemática sobre la elección del tiempo que mencionábamos en la versión anterior se repite en la traducción de Arriaga y Talens, quienes también han decidido optar por el pretérito indefinido con las implicaturas que ya hemos visto. Sin embargo, en esta ocasión eliminan el pronombre personal de primera persona del segundo verso «también tuve mi Palestina», un pronombre que en italiano está reforzado y que daba refugio a implicaturas que otorgan mayor peso a la conclusión de que la autora habla en primera persona, que el poema cuenta su experiencia personal.

Alda Merini equipara las paredes que cercan el perímetro del manicomio con los muros protectores de una ciudad, «le mura», de ahí el lector infiere el símil y la comparación de Jericó con su ciudad sanitaria. El término lleva las explicaturas sobre la figura retórica y las conclusiones que sirven para asignar los referentes que son la base de todo el poema. Los traductores cometen un error de falso sentido por la desambiguación de la palabra 'Muro' como edificación de piedra característica para la defensa de una ciudad, porque tiene un plural irregular en femenino, '*mura*', mientras que la pared de

ladrillo con la que se cierran los laterales de una casa utiliza el formante del masculino plural regular para ello, dando como resultado ‘*muri*’. Los traductores yerran por la similitud de ambas palabras, omiten el símil del texto fuente y alteran las implicaturas; con ello la imagen de la cerca intraspasable a ojos de la poeta. Alteran por igual la interpretación de la metáfora de las aguas estancadas con las que se metaforiza el río Jordán, «y un estanque de aguas pútridas», bajan el registro y cambian la escena, pues un estanque solo puede ser un lugar cercado y en calma, mientras que una poza también puede ser un espacio profundo con corriente y permite la posibilidad dentro de las hipótesis que el lector se forma de que efectivamente se trate del río sacro para la cristiandad.

Los traductores repiten el error de Clariond en «y los Fariseos estaban en lo alto / y estaba también el Mesía / mezclado entre las gentes». El error lleva a las conclusiones equivocadas: el lector infiere que el Mesías se encontraba con los fariseos en la altura de su posición, dando lugar a una contradicción semántica al postrarlo después en medio a la multitud. Al contrario de lo que sucedía con Clariond, Arriaga y Talens sí que han reformulado de forma correcta el sentido del original italiano, dejando explícita la dificultad a la hora de individualizar al Mesías en medio de tanta gente. Lo que no consiguen trasladar es la catáfora de «Noi tutti, branco di asceti» en «Todos nosotros éramos un rebaño», reduciendo el impacto sobre la atención y lo implícito en ese sujeto por aclarar, en el que Alda Merini se diluye entre sus compañeros y que del que resulta un texto con un ritmo más rápido y una lectura más ligera y sencilla. Además, añaden un truncamiento en la traducción que no se da en el original, enlazando ambos versos con un nudo más prieto al colocar el complemento del núcleo del sintagma nominal ‘un rebaño’ en el verso sucesivo. Pero no solo cambian así el ritmo del poema, sino que modifican las implicaturas y el sentido del texto meriniano. La yuxtaposición por comas, sin verbos ni conjunciones, del “rebaño de ascetas” y el símil de la comparación con los pájaros, implica en el original la relación de similitud de los enfermos mentales con dos imágenes poéticas, el rebaño y la libertad del vuelo del ave; por el contrario, en la traducción, al intercambiar el verbo ‘ser’ de lugar, situarlo delante del rebaño, el sentido resultante es que los enfermos son un rebaño de ascetas y que el símil con los pájaros se enlaza con el ascetismo, no con los pacientes.

En esta versión, el rebaño se dirige hacia «la misa», un error de falso sentido por la interpretación incorrecta del TO. Esta imprecisión se debe a la cercanía entre los significantes “*le messe*” (plural de “*la messa*”) y “*la messe*” (femenino singular). Con

ello, el lector crea hipótesis sobre las implicaturas que hay detrás del verso traducido, que puede llevarlo a sacarlo incluso de contexto. Recordemos que nos situamos en los albores del origen del cristianismo y que la mayor parte de referentes religiosos pertenecen al Antiguo Testamento, como la misma ciudad de Jericó, donde la comunicación con Dios se hacía mediante sacrificios y ofrendas. Alda Merini hace referencia a este acto de fe, no al acto litúrgico de nuestros días, como han inducido los traductores y explicitado. El cambio de las explicaturas por esta confusión entre la diferencia de un término y otro en italiano descuadra el hilo argumental de la traducción y modifica el sentido. Otra diferencia de equivalentes entre el italiano y el español se da en la virtud de Cristo resaltada en el poema. En el texto origen se nos muestra un Cristo Salvador, el Mesías que los profetas anunciaban y que habría de salvar la humanidad. Arriaga y Talens nos muestran la imagen de un Cristo Redentor, liberador de la esclavitud y del dolor; una imagen más cercana a la visión de la fe de la poeta y más lógica dentro del contexto. Las implicaturas de ambas imágenes del hijo de Dios llevan a conclusiones distintas, como es lógico, pero no podemos hablar de un error de traducción si tenemos en cuenta un factor crucial para comprender la elección de los autores. Se trata de una traducción libre, pero fundamentada en la versión alternativa del poema, más extenso y con un par de variaciones, que la poeta solía recitar y que se recoge en la reedición *La Terra Santa e altre poesie* (2014: 113-115), donde amplía los versos hasta 41:

[...]
un pazzo che guardava i Cieli
e li implorava ridendo.
Noi tutti, branco di asceti
suonavamo un canto immediato
dentro le mura di Gerico,
io un avello d'orrore
noi tutti dentro l'amore
[...]
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore
confinato dietro una rete
urlava a squarciagola
tutto il suo male a Dio.

Esta versión extendida de su obra maestra no es la que integra el poemario en *Vuoto d'amore* (1994), pero podría haber sido la fuente de inspiración para la lejanía respecto al TO por parte de Arriaga y Talens. Aciertan también al naturalizar la voz pasiva del

italiano por una pasiva refleja con el sujeto agente omitido en «Nos lavaron y nos sepultaron» mantienen implícito el castigo por el acto sexual inferido en ese ‘amar’ y las hipótesis que siembra Merini en el lector en «porque, decían, un loco». Con ese hablar de las gentes entre comas, enfatizan su contradicción y puesta en duda, conservan también los matices despectivos y se hacen eco de la forma de hablar de las personas cuando insultan a un paciente de salud mental.

La última estrofa del poema tampoco presenta grandes modificaciones en términos de implicaturas y explicaturas. Hilando fino, en «Pero un día de la tumba» altera ligeramente el sentido del original, en el que ella se despierta ‘dentro’ de su tumba, se encuentra enclaustrada en ella. El lector meta infiere que ella resucita y sale de su sarcófago, mientras que en italiano todo sucede dentro del nicho. La resurrección análoga a la de Jesús y la bajada a los infiernos se puede mantener, el lector llega a las mismas hipótesis por la cercanía cultural y religiosa de ambas lenguas. Clariond no había sabido trasladar el penúltimo verso; Arriaga y Talens sí que mantienen la funcionalidad del original con «desde donde contemplo espantada», pero explicitan un horror que en el original queda implícito en la ligereza de la estupefacción, la sorpresa y el impacto visual de los muros frente a ella. El horror de la escena pertenece al puño y letra de los traductores que, a causa de los errores en la comprensión del TO, han herido gravemente los versos merinianos, provocando una recepción incorrecta del poemario, dando pie a la necesidad de una retraducción.

CAPÍTULO 8

RESULTADOS

A continuación, pasamos a detallar los resultados derivados del análisis, divididos de nuevo en dos secciones diferenciadas: por un lado, los datos filológicos que contrastan las obras en lengua original y que pretenden encontrar los puntos de encuentro en términos simbólicos y estilísticos entre las poetisas, a quienes la distancia temporal y cultural no les ha impedido compartir características y referencias; por el otro, el análisis traductológico centrado, sobre todo, en los errores encontrados a lo largo del estudio y la propuesta de traducción que pretende reflejar de modo más adecuado las intenciones del original.

8.1. SIMBOLOGÍA Y RASGOS ESTILÍSTICOS COMUNES ENTRE ANNE SEXTON Y ALDA MERINI

El análisis de los textos originales nos permite extraer una serie de resultados de corte filológico relacionados con los patrones compositivos de ambas autoras. En la obra de Anne Sexton y Alda Merini se reflejan los contextos sanitarios y legislativos de sus respectivos momentos históricos. Además, representan una serie de carencias afectivas que anhelaban y que se alejaban de ellas a cada paso que se acercaban, al igual que un espejismo en el desierto del desprecio social en dos universos que describíamos colindantes. Pese a haber sufrido dos patologías distintas y haber recibido terapias diferentes, lo biográfico de sus obras se entrecruza para unirse en la tortura impuesta por una sociedad y una Psiquiatría deshumanizada que ambas supieron invertir para convertir la atrocidad de sus experiencias en un deleite literario incontenible en las fronteras de sus lenguas.

Por un lado, la poeta milanesa se decanta por una iconografía religiosa potente, que estructura el entresijo de sus composiciones; por el otro, Anne Sexton erige sus versos sobre las vigas de imágenes macabras y decadentes. Sin embargo, esto no ha imposibilitado la presencia de metáforas y recursos religiosos también entre los versos

sextonianos. Esta tendencia es un mero reflejo de la visión de la enfermedad mental como condena celestial tan en boga en el siglo XX. Alda Merini se centraba en el peregrinaje judío del Antiguo Testamento y Anne Sexton recurre al término hebreo *shibólet* del Libro de los Jueces. El sudario al que ambas recurren como símil de las sábanas que las cubren metafóricamente por igual en el lino del juego de cama: «my stung skin as alien / as a loose bolt of cloth. / I will ignore the bed. / I am line non a shelf» — «nel manicomio infinito, / dove le membra intorpidite / si avvoltoavano nei lini / come in un sudario semita».

Para ambas, la figura del doctor-terapeuta cobra un papel protagonista en algunos de sus poemas, donde vienen descritos como seres omnipresentes y superiores en conocimiento de la verdad. El médico tiene el poder de la vara con la que medir la justicia durante sus rondas de guardia y se les conceden virtudes divinas. Esto queda reflejado en “You, Doctor Martin” e “Il dottore agguerrito”: «you lean above the plastic sky, / god of our block, prince of all the foxes» — «Il dottore agguerrito nella notte / viene con passi felpati alla tua sorte, / e sogghignando guarda i volti triste / degli ammalati [...]».

En sus versos, el paso lento del tiempo y el uso desaprovechado de este también marca su rutina desde el amanecer hasta el ocaso, momento en el que el manicomio se activa ante los ojos de la luna. Cae la noche y todos los elementos que lo componen entran en acción e invitan a la reflexión dolorosa de una existencia ruín. Antes de dormir, ambas poetisas recuperan el sentimiento de anulación que seguía a las dosis de fármacos que les suministraban. Tanto Anne Sexton como Alda Merini reflexionan sobre el efecto negativo de las pastillas en su capacidad de crear y cómo estas son un método represor sustitutivo de la fuerza física. Para ejemplificar esta afirmación, tomamos unos versos de “Lullaby” y “Il dottore agguerrito nella notte”: «My sleeping pill is white. / It is a splendid pearl; / it floats me out of myself, / my stung skin as alien / as a loose bolt of cloth» y «e sogghignando guarda i volti triste / degli ammalati, quindi ti ammannisce / una pesante doce sedativa / per colmare il tuo sonno e dentro il braccio / attacca una flebo che sommuova / il tuo sangue irruente di poeta».

El astro lunar es un elemento iconográfico fundamental que las ilumina hasta cegarlas y que es testigo de las escenas más cruentas en las noches dentro de la institución psiquiátrica. Así, adquiere el papel protagonista en poemas como “Music Swims Back to Me” o “La luna s’apre nei giardini del manicomio”. En los versos italianos, los ruidos y las voces de los enfermos internos en el manicomio se hacen eco de aquellos que metafóricamente acompañaron a Sexton en sus breves periodos de ingreso. De alguna

forma, más explícita o literal, las poetas transmiten el pesar de su alma solitaria, abandonada y carente de amor hasta el punto de conformarse con las sonrisas falsas del personal sanitario que las acompaña. Pero, sobre todo, se abrazan desconocidas en el desprecio familiar y la insoportable obstrucción de su corazón por el rechazo egoísta de sus hijas. Anne Sexton y Alda Merini sienten la pérdida del vínculo natural con sus herederas por culpa de instituciones públicas y parientes que las consideran un peligro del que las tienen que poner en cuarentena.

Llegados a este punto, con respecto a la forma, podemos afirmar que ambas escritoras desechan el uso de un esquema métrico y rima marcadas, ya que recurren con frecuencia al encabalgamiento o a la puntuación para marcar el ritmo. Además, hemos podido corroborar que tanto la poeta americana como la italiana utilizan la creación de imágenes, la metáfora, la metonimia y el símil como figuras principales. En otras palabras, la poesía contemporánea que escriben se centra por completo en la búsqueda de un efecto-reacción en el lector por conexión de dichas imágenes con el mensaje que quieren trasladar para así conseguir un mayor grado de empatía con su aflicción. Esto las aleja de una ornamentación sobrecargada de recursos sintácticos o léxicos, ya que ambas consiguen trasladar ideas complejas con un estilo sencillo, pero de gran belleza y sensibilidad, alcanzando la extensión de su obra entre un público mayor.

8.2. RESULTADOS TRADUCTOLÓGICOS

Es atrevido hablar de forma categórica de errores de traducción; sin embargo, es cierto que en algunas ocasiones podemos tildar de fallo una decisión traductora sin que esta sea el fruto maduro de la interpretación subjetiva de los ojos que lo analizan. A lo largo de este análisis hemos recurrido a la clasificación ya canónica de las imprecisiones en el traslado interlingüístico del corpus sobre el que gira nuestra investigación, porque es un recurso útil a la hora de visionar en términos generales los patrones en la praxis de un profesional. Por este motivo, nos gustaría aclarar que las cifras que a continuación detallamos no buscan la exactitud numérica y porcentual, sino que nos sirven como fotografía de la aglomeración de desaciertos, una representación global de las flaquezas de los distintos textos metas para poder proceder a la comparación entre traductores, profundizar en su trabajo, comprender qué fases de la traducción o planos de la lengua

han supuesto un obstáculo insuperable para ellos y arrojar conclusiones sobre la recepción del texto meta.

Antes de pasar a detallar y reagrupar los errores o desaciertos encontrados entre los versos en lengua española, nos gustaría aclarar que por “adición” y “omisión” hemos entendido errores de contenido exclusivamente, mientras que consideramos la “subtraducción” un traslado del mensaje con una pérdida total o parcial de un recurso poético y la “sobretaducción” como la explicitación injustificada de un referente metafórico. Asimismo, añadimos el “calco lingüístico” como categoría exclusiva en la compilación y gráficos de la traducción de Reina Palazón, ya que es una constante en todo el texto meta que no se refleja en las traducciones del italiano. En las traducciones de Clariond, Arriaga y Talens encontramos errores de contaminación lingüística a otros niveles y que afectan a distintos planos del mensaje, por ello los reasignamos a las categorías existentes. En la traducción del inglés, contamos los calcos en el plano sintáctico, errores en el trasvase copiado de estructuras sintácticas completas cuya funcionalidad parece en la lengua de llegada.

8.2.1. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE *TO BEDLAM AND PART WAY BACK*

La traducción de “Al manicomio y casi de vuelta” en *Anne Sexton. Poesía Completa* (2012) de José Luis Reina Palazón reúne una mayor presencia de errores de reescritura respecto a la traducción de los poemas merinianos. De la selección de poemas y el análisis pragmático tanto del texto de partida como del de llegada, hemos extraído los siguientes datos:



En la traducción no hemos encontrado errores de omisión de contenido. Del resto de errores podemos calcular los porcentajes de cada categoría partiendo del total de fallos señalados en el análisis precedente, que asciende a 178 de los cuales: el 33% son errores de falso sentido, el 33% subtraducciones, el 15% calcos, el 14% sobretraducción, el 4% sin sentidos y el 1% hipertraducción. La lectura de estos datos que, repetimos, pretenden ser exclusivamente representativos, nos consiente afirmar que:

- Las competencias lingüísticas de la lengua de partida, el inglés en este caso, parecen ser el talón de Aquiles de la competencia traductora de Reina Palazón. La aparente limitación del conocimiento de la lengua de partida justifica la presencia de errores de falso sentido y subtraducción, ya que la mala comprensión del original genera una reformulación incorrecta e incompleta del texto. La edición española de la obra de Sexton cae en las garras de los falsos amigos, algunos incluso básicos, y en la incorrecta desambiguación de las palabras polisémicas.
- Al hilo de las subtraducciones, estas repercuten en una considerable pérdida estilística del caudal poético de la autora. La intención comunicativa de un poema se conduce mediante los recursos estilísticos y literarios que su autora escoge premeditadamente. Al privar a la traducción de la presencia de estos, el texto de llegada pierde calidad, ya que reproduce el mensaje sin los arpegios que demuestran el ingenio de Anne Sexton.
- El alto porcentaje de calcos estructurales, por el contrario, son la respuesta a la traducción literal que resulta ser la estrategia traductora de Reina Palazón. Esta

traducción palabra por palabra consigue una reformulación pobre y que falta a la norma del español. Las faltas a la sintaxis y coherencia del discurso por la influencia radical del inglés entorpecen la concordancia a todos los niveles textuales, lo que nos obliga a poner en entredicho las competencias lingüísticas del traductor en su propia lengua.

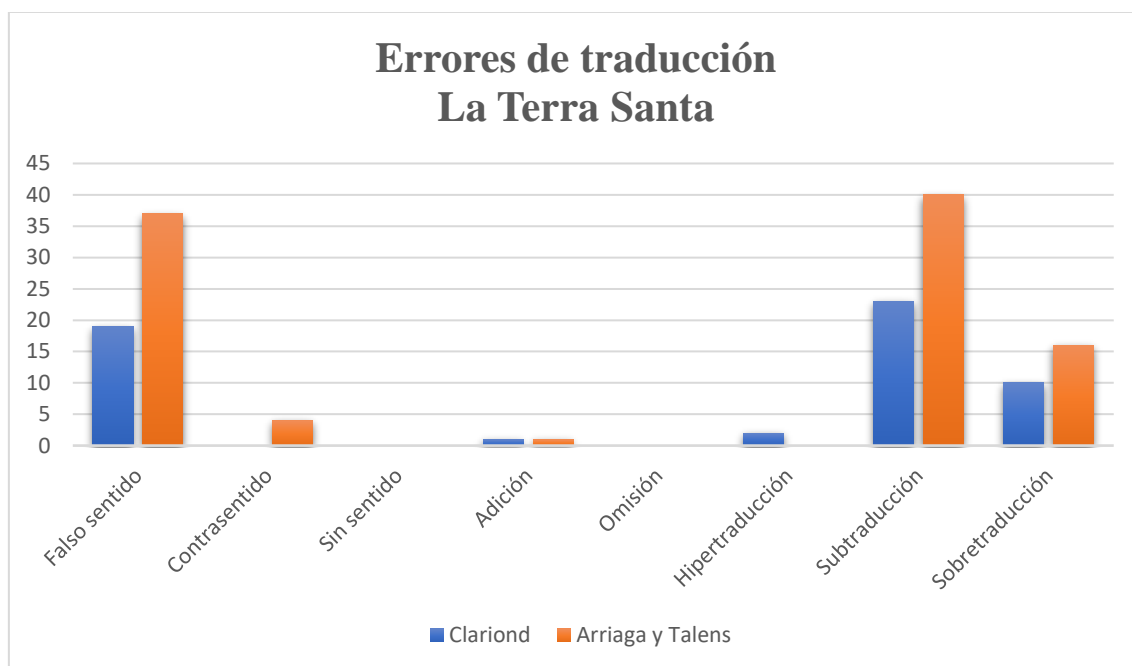
- El TM es mucho más explícito que el TO, como demuestran las sobretraducciones de las metáforas y los símiles con los que el traductor pasa a trasladar el contenido proyectado de forma directa. Incluimos en esta categoría la explicitación innecesaria de los pronombres personales, obligatorios en inglés por su declinación verbal, pero innecesaria en español. Asimismo, Reina Palazón traslada los posesivos comunes en la lengua inglesa que resultan cargantes e innecesarios en español. Se tratan estos dos últimos errores de una praxis común en traducciones que no se distancian formalmente del original, además de que, en la traducción literaria, con especial peligro en la traducción de poesía, puede dar lugar a la adición de personificaciones inexistentes en el original al atribuirle a objetos o miembros del cuerpo la capacidad de poseer.

En resumen, los datos nos demuestran que el traductor ha tenido dificultades en la fase de comprensión y reformulación del texto, desencadenando una pérdida estilística y una caída del valor literario de la obra en español. La omisión de algunos recursos poéticos afecta al ritmo, como las anáforas o los asíndeton, pero la herida mayor desangra el sentido y el mensaje (por ejemplo, la adición de información biográfica errónea en “The Double Image”) por la mala desambiguación del original y el abuso de calcos.

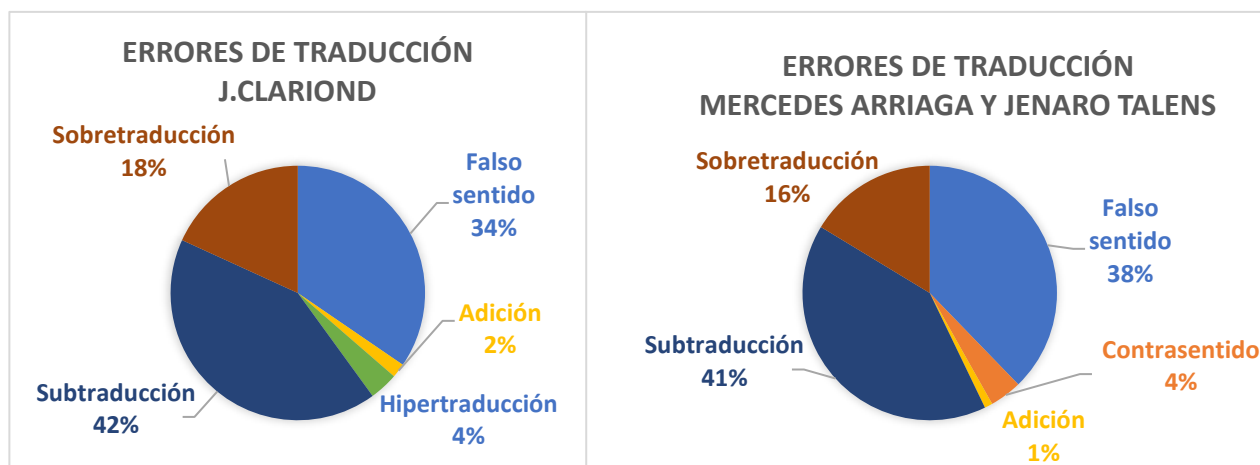
En lo que se refiere al trasvase de la carga pragmática, la versión española de Reina Palazón provoca extrañeza en el lector; el TM lanza más explicaturas y reduce las implicaturas, por lo que el proceso inferencial en el acto comunicativo poeta-traductor pierde potencia. La desviación normativa y formal resultante de la traducción literal distrae el proceso inferencial del lector, que desechará las implicaturas que le hacen formarse conclusiones que le acerquen a la vida de Anne Sexton al detenerse ante la extrañeza de la reformulación. Por todo ello, creemos necesaria una retraducción que recupere las figuras retóricas que se han perdido por el camino o han sido explicitadas, el balance entre lo implícito-explicito y el mensaje total del original.

8.2.2. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE *LA TERRA SANTA*

La doble traducción de “La Tierra Santa” tampoco se encuentra exenta de la presencia de errores y desaciertos. Los datos arrojados por el estudio nos permiten hacer una comparación en dos direcciones: un contraste con la traducción del poemario de Anne Sexton y un cotejo entre las dos traducciones de Alda Merini. Antes de profundizar en números, podemos comenzar afirmando que la traducción del inglés cuenta con un número superior de fallos y opciones poco adecuadas que las traducciones del italiano. Esto conlleva una mejor recepción de la obra meriniana en español respecto a la sextoniana; sin embargo, las cifras también se muestran desfavorables con J.Clariond, Mercedes Arriaga y Jenaro Talens:



La traducción de J.Clariond no da muestras de errores de contrasantido, sin sentido ni omisión del contenido. La traducción a cuatro manos de M. Arriaga y J. Talens se salva del contrasantido, la omisión y la hipertraducción. El total de errores encontrados es de 55 en el caso de Clariond y de 98 en el caso de Arriaga y Talens. Estas cifras guardan la siguiente relación proporcional en la clasificación del análisis respecto al total:



- La traducción de Clariond traslada el texto original con mayor rigurosidad que aquella de Arriaga y Talens como así demuestra la menor presencia de incorrecciones, a pesar de ser más distante en el tiempo y de que los traductores en su colaboración podían haberla usado como texto paralelo y apoyo a la hora de traducir *Vuoto d'amore* (1991), poemario donde se integra esta versión española de *La Terra Santa* (1984).
- En las dos versiones predominan los errores por subtraducción, lo que supone una pérdida de recursos poéticos a favor de la explicitación de implicaturas y una pérdida estilística que aleja el texto meta de la calidad del original. Las traducciones, en diversas ocasiones, dejan atrás anáforas, asíndeton, la enumeración adjetival sin conjunciones característica de la autora, su riqueza léxica y el juego con la sinonimia. Con ello se pierde una parte importante de la voluntad comunicativa de Alda Merini, además de las implicaturas y las connotaciones relevantes para recuperar datos biográficos de entre sus versos.
- El alto porcentaje de errores de falsos sentidos también alteran la trasmisión del mensaje, que en el caso de Arriaga y Talens llega incluso a tergiversarse hasta el contrasentido. Muchos de estos errores son fruto de la contaminación lingüística entre estas lenguas afines, como el uso incorrecto de alguna preposición, pero predominan en el plano léxico, donde la transparencia formal les ha jugado a los traductores una mala pasada. La presencia de palabras en ambas lenguas con idéntico significado (en términos saussurianos) y connotaciones diversas, un cambio de registro o un uso pragmático distinto, ha llevado a los traductores en numerosas ocasiones a la pérdida de implicaturas. Esta tipología está presente en

ambas traducciones, aunque a la traducción de Arriaga y Talens se le suman falsos sentidos por falta de comprensión del original y errores relacionados con su competencia lingüística en la lengua de partida, pues han sido víctimas del engaño de los falsos amigos entre el italiano y el español.

- La sobretraducción por explicitación de metáforas, metonimias y símiles también demuestra una carencia en la reformulación en el texto meta. Los tres traductores tienden a facilitar el proceso inferencial del público eliminando la proyección de referentes y recurriendo a un estilo directo. Esta pérdida inferencial e información recuperable a través de un proceso interpretativo unívoco sin trasvasar implica una imposición de la interpretación personal de los traductores, más propensa en la versión de Arriaga y Talens, lo que supone una reducción de posibilidades arbitrarias a la lectura del texto meta y una coacción a la libertad del lector frente al público en lengua original.

El resultado de este análisis detallado del corpus nos demuestra una pérdida importante de las implicaturas que se esconden detrás de los matices del léxico e imágenes poéticas que las autoras utilizan. Los respectivos procesos inferenciales entre TO-lector italiano/inglés y TM-lector español varían por estas imprecisiones a la hora de exportar el texto, no solo por el desajuste entre el contenido explícito e implícito, sino por cuestiones lingüísticas. Tanto la traducción de los poemas de Anne Sexton como los de Alda Merini presentan fallos en las fases analíticas para la comprensión del texto de partida y la reformulación en la lengua de llegada que limitan considerablemente el almacén literario y biográfico oculto entre la retórica de ambas poetisas. No se dan pérdidas de contenido, pero al tratarse este corpus de obras poéticas, la forma cobra una importancia superior respecto a la prosa. Por este motivo, el hecho de que la mayor parte de estas pérdidas giren en torno a las metáforas, figura base en la poesía contemporánea, junto con el resto de rasgos estilísticos, es necesaria una retraducción para trasladar lo que los traductores han perdido en el camino entre culturas y recuperar la peculiaridad del potencial compositivo de ambas poetisas.

8.3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Como resultado del proceso documental para contextualizar la obra, el análisis filológico y lingüístico del original, así como el traductológico de las versiones editadas en el mercado español, a continuación, presentamos nuestra propuesta de traducción con la que pretendemos subsanar los errores y mejorar los desaciertos expuestos en los apartados anteriores y recuperar la obra en lengua original. Siguiendo la coherencia discursiva de este estudio, en primer lugar, disponemos la selección de poemas de Anne Sexton a la que seguirán los de Alda Merini.

SELECCIÓN DE POEMAS DE ANNE SEXTON

TEXTO ORIGINAL (PAG. 3)

You, Doctor Martin

You, Doctor Martin, walk
from breakfast to madness. Late August,
I speed through the antiseptic tunnel
where the moving dead still talk
of pushing their bones against the thrust
of cure. And I am queen of this summer hotel
or the laughing bee on a stalk

of death. We stand in broken
lines and wait while they unlock
the doors and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk

in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. At first my hands
kept empty, unraveled for the lives
they used to work. Now I learn to take
them back, each angry finger that demands
I mend what another will break

tomorrow. Of course, I love you;
you lean above the plastic sky,
god of our block, prince of all the foxes.
The breaking crowns are new that Jack wore.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Tú, doctor Martin

Tú, doctor Martin, caminas
del desayuno a la locura. Finales de agosto,
me apresuro por el túnel antiséptico
donde los muertos móviles aún hablan
de apretar sus huesos contra el empuje
de la sanación. Y yo soy la reina de este hotel veraniego
o la abeja riente sobre un tallo

de muerte. Estamos varadas en filas
truncadas y esperamos a que nos abran
las puertas y nos cuenten en las rejas gélidas
de la cena. Han pronunciado el *shiboleth*
y nos dirigimos hacia la salsa en nuestras batas
de sonrisas. Masticamos en filas, los platos
rechinan y chirrían como tiza

en la escuela. No hay cuchillos
con los que cortarte el cuello. Hago
mocasines toda la mañana. Al inicio mis manos
quedaban vacías, desenredadas por la vida
para las que solían trabajar. Ahora aprendo a llevarlas
de regreso, cada dedo rabioso reclama
que arregle lo que otro romperá

mañana. Desde luego, te quiero;
te reclinas sobre el cielo de plástico,
dios de nuestra sección, príncipe de todos los zorros.
Las coronas rotas son nuevas, esas que vestía Jack.

Your third eye
moves among us and lights the separate boxes
where we sleep or cry.

What large children we are
here. All over I grow most tall
in the best ward. Your business is people,
you call at the madhouse, an oracular
eye in our nest. Out in the hall
the intercom pages you. You twist in the pull
of the foxy children who fall

like floods of life in frost.
And we are magic talking to itself,
noisy and alone. I am queen of all my sins
forgotten. Am I still lost?
Once I was beautiful. Now I am myself,
counting this row and that row of moccasins
waiting on the silent shelf.

Tu tercer ojo
nos barre e ilumina nuestros cubículos aislados
donde dormimos o lloramos.

Qué niñas más crecidas las que aquí
estamos. Yo despunto la que más
en el mejor pabellón. Te ocupas de las personas,
pasas consulta en el sanatorio, un ojo
oracular en nuestro nido. Fuera en el recibidor
el interfono te reclama. Te enredas entre los tirones
de las niñas astutas que caen

como riadas de vida en la escarcha.
Y somos magia que habla consigo misma,
escandalosa y solitaria. Soy la reina de mis pecados
olvidados. ¿Sigo perdida?
Una vez fui hermosa. Ahora soy yo misma,
y numero esta fila y aquella otra de mocasines
que esperan en el estante mudo.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 3)

Music Swims Back to Me

Wait Mister. Which way is home?
They turned the light out
and the dark is moving in the corner.
There are no sign posts in this room,
four ladies, over eighty,
in diapers every one of them.
La la la, Oh music swims back to me
and I can feel the tune they played
the night they left me
in this private institution on a hill.

Imagine it. A radio playing
and everyone here was crazy.
I liked it and danced in a circle.
Music pours over the sense
and in a funny way
music sees more than I.
I mean it remembers better;
remembers the first night here.
It was the strangled cold of November;
even the stars were strapped in the sky
and that moon too bright
forking through the bars to stick me
with a singing in the head.
I have forgotten all the rest.

They lock me in this chair at eight a.m.
and there are no signs to tell the way,
just the radio beating to itself
and the song that remembers
more than I. Oh, la la la,
this music swims back to me.
The night I came I danced a circle
and was not afraid.
Mister?

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

La música regresa flotando

Oiga, espere, ¿cuál es el camino a casa?
Han apagado las luces
y la oscuridad se asienta en la esquina.
No hay letreros en esta habitación,
cuatro señoras, rondan los ochenta,
cada una de ellas lleva un pañal.
La, la la. Oh, la música regresa flotando
y puedo sentir la canción que pusieron
la noche que me abandonaron
en esta institución privada de montaña.

Imagina. Una radio sonaba
y todos aquí estaban locos.
Me gustaba y bailaba haciendo círculos.
La música inunda la razón,
y de forma sospechosa
parece ver más que yo.
Quiero decir que recuerda mejor,
recuerda la primera noche aquí.
Hacia el frío estrangulador de noviembre,
hasta las estrellas estaban amarradas en el cielo;
y aquella luna cegadora
sombreada tenedores al cruzar los barrotes
para hincarme un canto en la cabeza.
El resto lo he olvidado.

Me ataron a esta silla a las ocho de la mañana,
y no hay señales que me indiquen el camino.
Solo la radio sonando sola
y la canción que recuerda
más que yo. Oh, la, la, la,
esta música regresa flotando.
La noche que llegué bailé haciendo círculos
y no estaba asustada.
¿Oiga?

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 27-28)

Noon Walk on the Asylum Lawn

The summer sun ray
shifts through a suspicious tree.
though I walk through the valley of the shadow
It sucks the air
and looks around for me.

The grass speaks.
I hear green chanting all day.
I will fear no evil, fear no evil
The blades extend
and reach my way.

The sky breaks.
It sags and breathes upon my face.
In the presence of mine enemies, mine enemies
The world is full of enemies.
There is no safe place.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Paseo de mediodía por el césped del manicomio

El rayo de sol veraniego
contorsiona al atravesar un árbol sospechoso;
aunque yo atraviere el valle de la sombra,
este sorbe el aire
y me busca a su alrededor.

La hierba habla,
escucho un cántico verde todo el día.
No hay mal que me asuste, mal que me asuste.
Las briznas se despliegan
y me cortan el paso.

El cielo se quiebra.
Se derrumba y respira sobre mi cara.
En presencia de los enemigos míos, enemigos míos.
El mundo está plagado de enemigos.
No hay lugar seguro.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 28-29)

Ringing the Bells

And this is the way they ring
the bells in Bedlam
and this is the bell-lady
who comes each Tuesday morning
to give us a music lesson
and because the attendants make you go
and because we mind by instinct,
like bees caught in the wrong hive,
we are the circle of crazy ladies
who sit in the lounge of the mental house
and smile at the smiling woman
who passes us each a bell,
who points at my hand
that holds my bell, E flat,
and this is the gray dress next to me
who grumbles as if it were special
to be old, to be old,
and this is the small hunched squirrel girl
on the other side of me
who picks at the hairs over her lip,
who picks at the hairs over her lip all day,
and this is how the bells really sound,
as untroubled and clean
as a workable kitchen,
and this is always my bell responding
to my hand that responds to the lady
who points at me, E flat;
and although we are not better for it,
they tell you to go. And you do.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Sonando las campanas

Y esta es la forma en la que hacen sonar
las campanas en Manicomio
y esta es la campanera
que viene en la mañana de cada jueves
para darnos una clase de música
y porque los asistentes te obligan a ir
y porque obedecemos por instinto,
como abejas atrapadas en la colmena errónea,
somos el círculo de señoras locas
que se sientan en el salón del psiquiátrico
y sonríen a una mujer sonriente
que a cada una nos pasa una campana,
que apunta a la mano
con la que sostengo la campana, mi bemol,
y este es el vestido gris a mi lado
que refunfuña como si fuera especial
ser vieja, ser vieja,
y esta es la pequeña niña ardilla encorvada
a mi otro lado
que se tira del vello sobre el labio
que se tira del vello sobre el labio todo el día,
y este es el sonido real de las campanas,
tan serena y limpia
como una cocina funcional,
y esta es siempre la respuesta de mi campana
a mi mano que responde a la señora
que me apunta con el dedo, mi bemol;
y aunque no nos sentimos mejor por ello,
te dicen que te marches. Y tú te marchas.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 29)

Lullaby

It is a summer evening.
The yellow moths sag
against the locked screens
and the faded curtains
suck over the window sills
and from another building
a goat calls in his dreams.
This is the TV parlor
in the best ward at Bedlam.
The night nurse is passing
out the evening pills.
She walks on two erasers,
padding by us one by one.

My sleeping pill is white.
It is a splendid pearl;
it floats me out of myself,
my stung skin as alien
as a loose bolt of cloth.
I will ignore the bed.
I am linen on a shelf.
Let the others moan in secret;
let each lost butterfly
go home. Old woolen head,
take me like a yellow moth
while the goat calls hush-
a-bye.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Nana

Hace una tarde de verano.
Las polillas amarillentas se desploman
frente a los mosquiteros cerrados
y las cortinas desteñidas
cosquillean el alféizar de la ventana
y desde otro edificio
una cabra acerca al sueño con su reclamo.
Esta es la estancia del televisor
del mejor pabellón en Manicomio.
La enfermera de la noche nos asigna
las pastillas de la tarde.
Camina sobre dos gomas,
se detiene ante cada una de nosotras.

Mi pastilla para dormir es blanca.
Es una perla espléndida;
me hace levitar sobre mí misma,
mi piel agujoneada resulta tan foránea
como un rollo de tela desenrollado.
Ignoraré la cama.
Soy lino plegado en un estante.
Deja que los demás resoplen en secreto;
deja que cada mariposa perdida
vuelva a casa. Vieja cabeza de lana,
agárrame cual polilla amarillenta
mientras la cabra como reclamo chista
una despedida.

**TEXTO ORIGINAL
(PAG. 34-35)**

**For John, Who Begs Me Not to Enquire
Further**

Not that it was beautiful,
but that, in the end, there was
a certain sense of order there;
something worth learning
in that narrow diary of my mind,
in the commonplaces of the asylum
where the cracked mirror
or my own selfish death
outstared me.
And if I tried
to give you something else,
something outside of myself,
you would not know
that the worst of anyone
can be, finally,
an accident of hope.
I tapped my own head;
it was a glass, an inverted bowl.
It is a small thing
to rage in your own bowl.
At first it was private.
Then it was more than myself;
it was you, or your house
or your kitchen.
And if you turn away
because there is no lesson here
I will hold my awkward bowl,
with all its cracked stars shining
like a complicated lie,
and fasten a new skin around it
as if I were dressing an orange
or a strange sun.
Not that it was beautiful,
but that I found some order there.
There ought to be something special
for someone
in this kind of hope.
This is something I would never find
in a lovelier place, my dear,
although your fear is anyone's fear,
like an invisible veil between us all...
and sometimes in private,
my kitchen, your kitchen,
my face, your face.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Para John, que me ruega que deje de indagar

No es que fuera bello,
es que, al fin y al cabo, había
un cierto sentido del orden;
algo digno de ser aprendido
en el diario angosto de mi mente,
en lo corriente del manicomio
donde el espejo quebrado
o mi propia muerte egoísta
me vencieron un pulso de miradas.
Y si yo intentara
darte algo distinto,
algo fuera de mí misma,
nunca aprenderías
que lo peor de cada uno
puede ser, al final,
un accidente de esperanza.
Repiqueteé con los dedos sobre mi propia cabeza;
era cristal, un cuenco invertido.
Es muy banal
llenar de ira tu propio cuenco.
Al inicio era privado.
Después fue más grande que yo misma;
eras tú, o tu casa
o tu cocina.
Y si te alejaras dándome la espalda
porque de aquí nada puedas aprender
abrazaré mi cuenco delicado
mientras todos sus fragmentos estelares brillen
como una mentira complicada,
y le abrocharé una nueva piel para envolverlo
como si estuviera vistiendo una naranja
o un sol extraño.
No es que fuera bello,
es que allí encontré algo de orden.
Debe de haber algo especial
para alguien
en este tipo de esperanza.
Esto es algo que nunca encontraría
en un lugar más agradable, querido,
aunque tu temor es el temor de cualquiera
como un velo invisible entre todos nosotros...
y a veces en privado,
mi cocina, tu cocina,
mi cara, tu cara.

TEXTO ORIGINAL
(PAG. 35-42)
The Double Image

1.
I am thirty this November.
You are still small, in your fourth year.
We stand watching the yellow leaves go
 queer,
 flapping in the winter rain.
falling flat and washed. And I remember
mostly the three autumns you did not live
 here.
They said I'd never get you back again.
I tell you what you'll never really know:
 all the medical hypothesis
that explained my brain will never be as true
 as these
 struck leaves letting go.

I, who chose two times
to kill myself, had said your nickname
the mewling mouths when you first came;
 until a fever rattled
in your throat and I moved like a pantomime
above your head. Ugly angels spoke to me.
 The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head, letting doom
 leak like a broken faucet;
as if doom had flooded my belly and filled
 your bassinet,
 an old debt I must assume.

Death was simpler than I'd thought.
The day life made you well and whole
I let the witches take away my guilty soul.
 I pretended I was dead
until the white men pumped the poison out,
putting me armless and washed through the
 rigamarole
 of talking boxes and the electric bed.
I laughed to see the private iron in that hotel.

Today the yellow leaves
go queer. You ask me where they go I say
 today believed
 in itself, or else it fell.

Today, my small child, Joyce,
love your self's self where it lives.
There is no special God to refer to; or if there
 is,
 why did I let you grow
in another place. You did not know my voice

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN
La doble imagen

1.
Yo cumpla treinta el próximo noviembre.
Tú todavía eres pequeña con tus cuatro años.
Juntas contemplamos el remolino de hojas amarillas
 ondeando en la lluvia invernal
 cayendo apaisadas y lavadas. Y recuerdo
sobre todo los tres inviernos que no viviste aquí.
 Me dijeron que nunca te recuperaría.
Te diré algo de lo que jamás tendrás la certeza:
 todas las hipótesis médicas
que explicaban mi cerebro nunca serán más veraces
 que
 esas hojas desplomadas tras dejarse caer.

Yo, que decidí dos veces
suicidarme, pronuncié tu apodo
en los meses de maullidos cuando llegaste;
 hasta que una fiebre carraspeó
en tu cuello y yo actué como en una pantomima
sobre tu cabeza. Ángeles feos me hablaron. La
 culpa,
los oí decir, era mía. Chismorreaban
como brujas verdes en mi cabeza, dejaban que la
 ruina
 gotease como un grifo que pierde;
como si la ruina hubiera anegado mi vientre y
 desbordado tu moisés,
 una vieja deuda que debo asumir.

La muerte era más simple de lo que pensaba.
El día en que la vida te trajo sana y bien
permití a las brujas que se llevaran mi alma
 culpable.
 Fingí estar muerta
hasta que los hombres blancos me extirparon el
 veneno
y me entregaron sin brazos y limpia al runrún
de los altavoces y la cama eléctrica.
Reí al ver los grilletes privados de aquel hotel.

Hoy las hojas amarillas
remolinean. Me preguntas a dónde van y yo te digo
 que el hoy cree
 en sí mismo, si no se derrumbaría.

Hoy, mi pequeña, Joyce,
ama al ser de tu propio ser allá donde viva.
No existe un Dios especial al que dirigirse; o si lo
 hay,
 por qué te dejé crecer
en otro lugar. No conocías mi voz

when I came back to call. All the superlatives
of tomorrow's white tree and mistletoe
will not help you know the holidays you had
to miss.

The time I did not love
myself, I visited your shoveled walks; you
held my glove.

There was new snow after this.

2.

They sent me letters with news
of you and I made moccasins that I would
never use.

When I grew well enough to tolerate
myself, I lived with my mother. Too late,
too late, to live with your mother, the witches
said.

But I didn't leave. I had my portrait
done instead.

Part way back from Bedlam
I came to my mother's house in Gloucester,
Massachusetts. And this is how I came
to catch at her; and this is how I lost her.
I cannot forgive your suicide, my mother
said.

And she never could. She had my portrait
done instead.

I lived like an angry guest,
like a partly mended thing, an outgrown
child.

I remember my mother did her best.
She took me to Boston and had my hair
restyled.

Your smile is like your mother's, the artist
said.

I didn't seem to care. I had my portrait
done instead.

There was a church where I grew up
with its white cupboards where they locked
us up,

row by row, like puritans or shipmates
singing together. My father passed the plate.
Too late to be forgiven now, the witches said.

I wasn't exactly forgiven. They had my
portrait
done instead.

cuando irrumpía en tu vida. Todos los superlativos
del árbol blanco del mañana y el muérdago
no te ayudarán a descubrir las vacaciones que te
perdiste.

El tiempo en que no me quería
a mí misma, visité tus caminos espalados; me
cogiste del guante.

Después llegó nieve naciente.

2.

Me enviaban cartas con noticias
tuyas y hacía mocasines que nunca me ponía.
Cuando mejoré lo suficiente como para tolerarme
a mí misma, viví con mi madre. Demasiado tarde,
demasiado tarde, para vivir con tu madre, dijeron
las brujas.

Pero no me fui. En cambio
mandé pintar mi retrato.

A medio camino al regresar de Manicomio
me llegué a casa de mi madre en Gloucester,
Massachusetts. Y así fue como llegué
para aferrarme a ella; y así fue como la perdí.
No puedo perdonar tu suicidio, dijo mi madre.

Y nunca pudo. En cambio
mandó pintar mi retrato.

Viví como un invitado furioso,
como un remiendo a la mitad, una niña tras el
estirón.

Recuerdo que mi madre hizo cuanto pudo.
Me llevó a Boston para cambiarme el corte de pelo.
Tienes la misma sonrisa que tu madre, dijo el
pintor.

Me fue indiferente. En cambio
mandé pintar mi retrato.

Había una iglesia donde me crié
con armarios blancos donde nos encerraban
fila a fila, como puritanos o tripulantes
que cantan al unísono. Mi padre pasaba la
canastilla.

Demasiado tarde para el perdón, dijeron las brujas.

Nunca me llegaron a perdonar. En cambio
mandaron pintar mi retrato.

3.

All that summer sprinklers arched
over the seaside grass.
We talked of drought
while the salt-parched
field grew sweet again. To help time pass
I tried to mow the lawn
and in the morning I had my portrait done,
holding my smile in place, till it grew formal.
Once I mailed you a picture of a rabbit
and a postcard of Motif number one,
as if it were normal
to be a mother and be gone.

They hung my portrait in the chill
north light, matching
me to keep me well.
Only my mother grew ill.
She turned from me, as if death were
catching,
as if death transferred,
as if my dying had eaten inside of her.
That August you were two, by I timed my
days with doubt.
On the first of September she looked at me
and said I gave her cancer.
They carved her sweet hills out
and still I couldn't answer.

4.

That winter she came
part way back
from her sterile suite
of doctors, the seasick
cruise of the X-ray,
the cells' arithmetic
gone wild. Surgery incomplete,
the fat arm, the prognosis poor, I heard
them say.

During the sea blizzards
she had here
own portrait painted.
A cave of mirror
placed on the south wall;
matching smile, matching contour.
And you resembled me; unacquainted
with my face, you wore it. But you were
mine
after all.

I wintered in Boston,
childless bride,
nothing sweet to spare

3.

Todo aquel verano los aspersores se arquearon
sobre la hierba de la orilla.
Hablamos de la sequía
mientras el sediento campo
salinizado se endulzaba de nuevo. Para matar el
tiempo
intentaba cortar el césped
y en las mañanas mandaba pintar mi retrato,
contuve la sonrisa en su sitio, hasta que quedó fija.
Una vez te mandé el dibujo de un conejo
y una tarjeta con el número uno diseñado
como si fuera normal
ser madre y ser ausencia.

Colgaron mi retrato en la fría
luz del norte, para retarme
al reflejo en ese bienestar.
Fue mi madre quien cayó enferma.
Me dio la espalda, como si la muerte estuviera de
caza
como si la muerte fuera trasferible,
como si mi morir la hubiera devorado por dentro.
Aquel agosto tú tenías dos años, aunque yo contaba
insegura los días.
El uno de septiembre me miró
y me dijo que le había provocado un cáncer.
Le socavaron sus dulces montañas
y aún entonces no supe responder.

4.

Aquel invierno ella hizo
la mitad del camino de vuelta
de su suite esterilizada
de doctores, el vahído
en el crucero de los rayos X,
la aritmética de las células
desenfrenadas. La cirugía incompleta,
el brazo abultado, la prognosis pobre, los oí
decir.

Durante el mar de nevascas
ella encargó
pintar su propio retrato.
Una caverna en espejo
colgada de la pared sur;
sonrisa idéntica, silueta idéntica.
Y te parecías a mí; estabas poco familiarizada
con mi cara para vestirla. Pero tú me pertenecías
a fin de cuentas.

Inverné en Boston,
esposa sin hijos,
sin nada dulce que repartir

with witches at my side.
I missed your babyhood,
tried a second suicide,
tried the sealed hotel a second year.
On April Fool you fooled me. We laughed
and this
was good.

5.

I checked out for the last time
on the first of May;
graduate of the mental cases,
with my analysts's okay,
my complete book of rhymes,
my typewriter and my suitcases.

All that summer I learned life
back into my own
seven rooms, visited the swan boats,
the market, answered the phone,
served cocktails as a wife
should, made love among my petticoats

and August tan. And you came each
weekend. But I lie.

You seldom came. I just pretended
you, small piglet, butterfly
girl with jelly bean cheeks,
disobedient three, my splendid

stranger. And I had to learn
why I would rather
die than love, how your innocence
would hurt and how I gather
guilt like a young intern
his symptoms, his certain evidence.

That October day we went
to Gloucester the red hills
reminded me of the dry red fur fox
coat I played in as a child; stock still
like a bear or a tent,
like a great cave laughing or a red fur fox.

We drove past the hatchery,
the hut that sells bait,
past Pigeon Cove, past the Yacht Club, past
Squall's
Hill, to the house that waits
still, on the top of the sea,
and two portraits hung on the opposite walls.

entre las brujas aquí a mi lado.
Me perdí tu niñez,
probé un segundo suicidio,
probé el hotel hermético un segundo año.
El día de los Inocentes me gastaste la inocentada.
Reímos
y eso fue algo bueno.

5.

Dejé el hotel por última vez
el primer día de mayo;
graduada en tarados,
con la aprobación de mi terapeuta,
mi libro de rimas completo,
mi máquina de escribir y mis maletas.

Durante ese verano aprendí a vivir
de nuevo en mis propias
siete estancias, visité las barcas de cisne,
el supermercado, respondí al teléfono,
serví copas como una esposa
ha de hacer, hice el amor entre mis enaguas

y el bronceado agostizo. Y tú venías todos
los fines de semana. Pero miento.

Apenas venías. Solo fingía
tu presencia, cerdita mia, niña
mariposa con grajeas en los mofletes,
tres años de desobediencia, mi espléndida

desconocida. Y tuve que aprender
por qué anteponía
la muerte al amor, por qué dolía
tu inocencia y por qué recolectaba
culpa cual médico residente
sus síntomas, su prueba certera.

Aquel día de octubre en que fuimos
a Gloucester las montañas rojizas
me recordaron el abrigo de piel reseca
de zorro rojo que lucía de niña; todavía pendido
como un oso o una tienda,
como una gigantesca cueva sonriente o un zorro
rojo.

Pasamos por el vivero,
la cabaña donde venden cebos,
dejando atrás Pigeon Cove, Yacht Club, Squall's
Hill, en dirección a la casa que esperando
sigue, sobre el mar,
y a los dos retratos colgados en paredes enfrentadas.

6.

In north light, my smile is held in place,
the shadow marks my bone.
What could I have been dreaming as I sat
there,
all of me waiting in the eyes, the zone
of the smile, the young face,
the foxes' snare.

In south light, her smile is held in place,
her cheeks wilting like a dry
orchid; my mocking mirror, my overthrown
love, my first image. She eyes me from that
face
that stony head of death
I had outgrown.

The artist caught us at the turning;
we smiled in our canvas home
before we chose our foreknown separate
ways.
The dry redfur fox coat was made for
burning.
I rot on the wall, my own
Dorian Gray.

And this was the cave of the mirror,
that double woman who stares
at herself, as if she were petrified
in time - two ladies sitting in umber chairs.
You kissed your grandmother
and she cried.

7.

I could not get you back
except for weekends. You came
each time, clutching the picture of a rabbit
that I had sent you. For the last time I unpack
your things. We touch from habit.

The first visit you asked my name.
Now you will stay for good. I will forget
how we bumped away from each other like
marionettes
on strings. It wasn't the same
as love, letting weekends contain
us. You scrape your knee. You learn my
name,
wobbling up the sidewalk, calling and crying.
You can call me mother and I remember my
mother again,
somewhere in greater Boston, dying.

I remember we named you Joyce
so we could call you Joy.

6.

En la luz del norte, mi sonrisa sigue en su sitio,
la sombra me resalta los huesos.
Con qué estaría soñando mientras estaba ahí
sentada,
toda yo con la espera en los ojos, el lugar
de la sonrisa, el rostro joven,
el cepo para zorros.

En la luz del sur, su sonrisa sigue en su sitio,
sus mejillas se marchitan como una orquídea
seca; mi espejo socarrón, mi amor
destronado, mi primer retrato. Ella me mira con esa
cara
esa cabeza insensible de la muerte
que se me había quedado pequeña.

El artista nos captó giradas;
sonreímos en nuestro lienzo hogar
antes de seguir nuestra hoja de ruta por caminos
distintos.
El abrigo de piel reseca de zorro rojo nació para
arder.
Me pudro en la pared, mi propio
Dorian Gray.

Y esta es la caverna en espejo,
esa mujer doble que fija la mirada
en sí misma, como si se hubiera petrificado
en el tiempo – dos señoras sentadas en sillones
ocre.
Tú le diste un beso a tu abuela
y ella lloró.

7.

No podía recuperarte
salvo los fines de semana. Venías
siempre, apretando la imagen del conejo
que te envíe. Por última vez desembalo
tus cosas. Nos tocamos por costumbre.
En tu primera visita me preguntaste mi nombre.
Ahora has venido para quedarte. Olvidaré
que nos distanciábamos a saltitos como marionetas
en las cuerdas. No era lo mismo
que amar, el dejar que nos sumaran los fines
de semana. Te raspas la rodilla. Aprendes mi
nombre,
mientras te tambaleas por la acera, gritas y lloras.
Sabes llamarme *madre* y así yo recuerdo a mi
madre,
en algún lugar del gran Boston, muriéndose.

Recuerdo que te llamamos Joyce

You came like an awkward guest
that first time, all wrapped and moist
and strange at my heavy breast.
I needed you. I didn't want a boy,
only a girl, a small milky mouse
of a girl, already loved, already loud in the
house
of herself. We named you Joy.
I, who was never quite sure
about being a girl, needed another
life, another image to remind me.
And this was my worst guilt; you could not
cure
or soothe it. I made you to find me.

para nombrarte nuestra Alegría.
Llegaste como un huésped incómodo
aquella primera vez, toda envuelta y húmeda
y extraña a mi pecho pesado.
Te necesitaba. No quería un niño,
solo una niña, una ratoncita
presumida, ya querida, ya ruidosa desde la casa
de sí misma. Te nombramos nuestra Alegría.
Yo, que nunca tuve la certeza
de ser una niña, necesitaba otra
vida, otra imagen para recordarme.
Y esta fue la mayor de mis culpas; tú no pudiste
curarlo
o apaciguarlo. Te hice para encontrarme.

SELECCIÓN DE POEMAS DE ALDA MERINI

TEXTO ORIGINAL (PAG. 18)

Manicomio è una parola assai più grande
delle oscure voragini del sogno,
eppur veniva qualche volta al tempo
filamento di azzurro o una canzone
lontana di usignolo o si schiudeva
la tua bocca mordendo nell'azzurro
la menzogna feroce della vita.
O una mano impietosa di malato
saliva piano sulla tua finestra
sillabando il tuo nome e finalmente
sciolto il numero immondo ritrovavi
tutta la serietà della tua vita.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Manicomio es palabra de mayor magnitud
que las vorágines oscuras del sueño,
con todo llegaba alguna vez a momentos
un filamento de azul o una canción
lejana de ruiseñor o se entornaba
tu boca al morder en el azul
la patraña feroz de la vida.
Oh una mano de enfermo impía
ascendía despacio por tu ventana
deletreando tu nombre y al fin
disuelto el número inmundado hallabas
la seriedad total de tu vida.

TEXTO ORIGINAL (PAG. 20)

Il manicomio è una grande cassa
di risonanza
e il delirio diventa eco
l'anonimità misura,
il manicomio è il monte Sinai,
maledetto, su cui tu ricevi
le tavole di una legge
agli uomini sconosciuta.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

El manicomio es una gran caja
de resonancia
ahí el delirio trasmuta en eco
el anonimato en medida,
el manicomio es el monte Sináí,
maldito, donde recibes
las tablas de una ley
a los hombres desconocida.

TESTO ORIGINAL
(PAG. 22)

Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell'ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

En la verja se agruman las víctimas
rostros desnudos y perfectos
cerrados en la ignorancia,
manos extrañas
aferradas a un hierro,
y fuera el tren que pasa
soleado ligero,
un estruendo con luz propia
sobre mi orilla ofendida.

TESTO ORIGINAL
(PAG. 30)

Vicino al Giordano

Ore perdute invano
nei giardini del manicomio,
su e giù per quelle barriere
inferocite dai fiori,
persi tutti in un sogno
di realtà che fuggiva
buttata dietro le nostre spalle
da non so quale chimera.
E dopo un incontro
qualche malato sorride
alle false feste.
Tempo perduto in vorticosi pensieri,
assiepati dietro le sbarre
come rondini nude.
Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Cerca del Jordán

Horas perdidas en vano
en los jardines del manicomio,
de un lado para otro entre esas vallas
enfurecidas por las flores,
perdidos todos en un sueño
de realidad fugitiva
que nos echó a las espaldas
no sé cuál quimera.
Y tras un encuentro
algún enfermo sonríe
a quien en falso le hacía alegrías.
Tiempo perdido en pensamientos vortiginosos,
aglomerados tras las barras
como golondrinas desnudas.
Por entonces escuchamos sermones,
multiplicamos los peces,
allí arriba cerca del Jordán,
pero Cristo no estaba:
del mundo nos había arrancado
como hierbajos oprobiosos.

TESTO ORIGINAL
(PAG. 32)

Il dottore agguerrito nella notte
viene con passi felpati alla tua sorte,
e sogghignando guarda i volti triste
degli ammalati, quindi ti ammannisce
una pesante dose sedativa
per colmare il tuo sonno e dentro il braccio
attacca una flebo che sommuova
il tuo sangue irruente di poeta.
Poi se ne va sicuro, devastato
dalla sua incredibile follia
il dottore di guardia, e tu le sbarre
guardi nel sonno come allucinato
e ti canti le nenie del martirio.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

El médico aguerrido en la noche
llega a tu suerte con sigilosos pasos
y con sarcasmo sonríe al mirar los rostros tristes
de los enfermos, entonces te propina
una dosis sedativa potente
para colmar tu sueño y en el brazo
te engancha un gotero que agita
tu sangre impetuosa de poeta.
Despu es se aleja seguro, devastado
por su locura inverosímil
el médico de guardia, y t  las barras
contemplas en el sueño como aluciado
y te cantas las nenas del martirio.

**TESTO ORIGINAL
(PAG.42-44)**

Il nostro trionfo

Il piede della follia
è macchiato di azzurro,
con esso abbiamo migrato
sui monti dell'ascensione,
il piede della follia
non ha nulla di divino
ma la mente ci porta
lungo le ascese bianche
dove fiotta la neve
cresce il sambuco,
geme l'agnello;
abbiamo attraversato ponti
esaminato misure,
e quando l'ombra cupa
del delirio incombeva
sulla nuca profonda
noi chinavamo il capo
come sotto una legge,
e la legge mosaica
noi l'abbiamo composta
ricavando spezzoni
dagli altipiani chiusi;
ecco, il nostro trionfo
viene giù dalle montagne
come larga cascata;
noi siamo restati
angeli uguali a quelli
che in un giorno d'aurora
hanno messo le ali.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Nuestro triunfo

El pie de la locura
está manchado de azul,
con él emigramos
por los montes de la ascensión,
el pie de la locura
no tiene nada de divino
pero la mente nos lleva
a través de ascensiones blancas
donde borbotea la nieve
crece el sabugo,
gime el cordero;
cruzamos puentes
examinamos medidas,
y cuando la sombra lóbrega
del delirio se cernía
sobre la nuca profunda
agachábamos la cabeza
como sujetos a una ley
y la ley mosaica
la compusimos
recolectando fragmentos
de los altiplanos cerrados;
eso es, nuestro triunfo
baja de las montañas
como cascada caudalosa;
nosotros permanecemos
ángeles similares a aquellos
que en un día de aurora
se pusieron las alas.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 56)**

Quando sono entrata
tre occhi mi hanno raccolto
dentro le loro sfere,
tre occhi duri impazziti
di malate dementi:
allora io ho perso i sensi
ho capito che quel lago
azzurro era uno stagno
melmoso di triti rifiuti
in cui sarei affogata.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Cuando entré
tres ojos me acogieron
dentro de sus esferas,
tres ojos duros enloquecidos
de enfermas dementes:
fue ahí que perdí los sentidos
que comprendí que aquel lago
azul era un estanque
enfangado de residuos picados
en el que me ahogaría.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 58-60)**

Tangenziale dell'ovest

Tangenziale dell'ovest,
scendi dai tuoi certici profondi,
squarta questi ponti di rovina,
allunga il passo e rimuovi
le antiche macerie della Porta,
sicché si tendano gli ampi valloni
e la campagna si schiuda.
Tangenziale dell'ovest,
queste acque amare debbono morire,
non vi veleggia alcuno, né lontano
senti il rimbombo del risanamento,
butta questi ponti di squarcio
dove pittori isolati
muoiono un mutamento;
qui la nuda ringhiera che ti afferra
è una parabola d'oriente
accecata dal masochismo,
qui non pullula alcuna scienza,
ma muore tutto putrefatto conciso
con una lama di crimine azzurro
con un bisturi folle
che fa di questi paraggi
la continuazione dell'ovest,
dove germina Villa Fiorita¹⁴⁴

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Circunvalación oeste

Circunvalación oeste,
desciende de tus vértices profundos
despieza estos puentes de ruina,
acelera el paso y retira
los escombros antiguos de la Puerta
y así se desplieguen los amplios valles
y los campos se entreabran.
Circunvalación oeste,
estas aguas amargas deben morir,
en ellas nadie veleja, ni lejano
escuchas el retumbo del saneamiento,
derrumba estos puentes de jirones
donde pintores aislados
extinguen una mutación;
aquí la reja desnuda que te aferra
es una parábola de oriente
cegada por el masoquismo,
aquí no pulula ciencia alguna
sino que muere todo putrefacto conciso
con una lama de crimen azul
con un bisturí loco
que hace de estos parajes
la continuación del oeste
donde germina Villa Fiorita.

¹⁴⁴ Manicomio milanese. (Nota al pie en el original).

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 62)**

La luna s'apre nei giardini del manicomio,
qualche malato sospira,
mano nella tasca nuda.
La luna chiede tormento
e chiede sangue ai reclusi:
ho visto un malato
morire dissanguato
sotto la luna accesa.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

La luna se abre en los jardines del manicomio,
algún enfermo suspira,
mano en el bolsillo desnudo.
La luna reclama tormento
y reclama sangre a los reclusos:
he visto a un enfermo
morir desangrado
bajo la luna encendida.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 68-70)**

Laggiù dove morivano i dannati
nell'inferno decadente e folle
nel manicomio infinito,
dove le membra intorpidite
si avvoltoavano nei lini
come in un sudario semita,
laggiù dove le ombre del trapasso
ti lambivano i piedi nudi
usciti di sotto le lenzuola,
e le fascette torride
ti solcavano i polsi e anche le mani,
e odoravi di feci,
laggiù, nel manicomio
facile era traslare
toccare il paradiso.
Lo facevi con la mente affocata,
con le mani molli di sudore,
col pene alzato nell'aria
come una sconcezza per Dio,
laggiù nel manicomio
dove le urla venivano attutite
da sanguinari cuscini
laggiù tu vedevi Iddio
non so, tra le traslucide idee
della tua grande follia.
Iddio ti compariva
e il tuo corpo andava in briciole,
delle briciole bionde e odorose
che scendevano a devastare
sciami di rondini improvise.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Allí abajo donde morían los malditos
en el infierno decadente y loco
en el manicomio infinito,
donde a los miembros entumecidos
envolvían entre linos
como en un sudario semita,
allí abajo donde las sombras del tránsito
te rozaban los pies desnudos
que asomaban de bajo las sábanas,
y las presillas tórridas
te surcaban las muñecas e incluso las manos,
y perfumabas a heces,
allí abajo, en el manicomio
fácil era el trasladar
tocar el paraíso.
Lo hacías con la mente ofuscada,
con las manos reblandecidas de sudor,
con el pene alzado al aire
como una grosería para Dios,
allí abajo en el manicomio
donde los gritos los atenuaban
con sanguinarias almohadas
allí abajo tú veías al Padre
no sé, entre las ideas traslúcidas
de tu inmensa locura.
El Padre se te aparecía
y tu cuerpo estallaba en migajas,
migajas rubias y olorosas
que descendían para devastar
bandadas de golondrinas repentinas.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 74-76)**

Le parole di Aronne

Le parole di Aronne
erano un caldo pensiero,
un balsamo sulle ferite
degli ebrei sofferenti;
a noi nessuno parlava
se non con calci e pugni,
a noi nessuno dava la manna.

Le parole di Aronne
erano come spighe,
crescevano nel deserto
dove fioriva la fede;
da noi nulla fioriva
se non la smorta pietà
di chi ci stava vicino
e il veto antico ancestrale
dei paludati d'inferno.

A noi nessuno parlava;
eppure eravamo turbe,
turbe golose assetate
di bianchi pensieri.

Lì dentro nessuno
orava piangendo
sulla barba del vecchio Profeta
e Mosè non spronfondò mai
nel nostro inferno leggiadro
con le sue leggi di pietra.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Las palabras de Aarón

Las palabras de Aarón
eran un pensamiento candente,
un bálsamo para las heridas
de los judíos dolientes;
a nosotros nadie nos hablaba
salvo a patadas y puñetazos,
a nosotros nadie nos concedía el maná.

Las palabras de Aarón
eran como espigas,
crecían en el desierto
donde florecía la fe;
de nosotros nada florecía
salvo la piedad desteñida
de quien nos rodeaba
y el viejo veto ancestral
de las solemnidades infernales.

A nosotros nadie nos hablaba;
y sin embargo éramos una turba,
una turba golosa sedienta
de pensamientos blancos.

Allí dentro nadie
lloraba en oración
sobre la barba del viejo Profeta
y Moisés jamás se hundió
en la gracia de nuestro infierno
con sus leyes pétreas.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 82-84)**

La Terra Santa

Ho conosciuto Gerico,
ho avuto anch'io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.

Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei erano in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti, branco di asceti
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.

Fummo lavati e sepolti,
odoravamo in incenso.
E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc
perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,
ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

La Tierra Santa

He conocido Jericó
también yo tuve mi Palestina,
las murallas del manicomio
eran las murallas de Jericó
y una poza de agua infecta
nos bautizó a todos.

Allí dentro éramos judíos
y los Fariseos se encontraban en alto
y se encontraba también el Mesías
confundido entre la multitud:
un loco que gritaba al cielo
todo su amor a Dios.

Todos nosotros, rebaño de ascetas
éramos como pájaros
y a veces una red
oscura nos enjaulaba
pero nos dirigíamos hacia la cosecha
la cosecha de nuestro Señor
y Cristo Salvador.

Nos lavaron y sepultaron,
perfumábamos a incienso.
Y después, cuando amábamos
nos daban los electroshocks
porque, decían, un loco
no puede amar a nadie.

Pero un día en el interior de la tumba
también yo volví a despertar
y también yo como Jesús
tuve mi resurrección,
pero no subí a los cielos
bajé al infierno
desde donde contemplo aturdida
las murallas de la Jericó antigua.

**TESTO ORIGINAL
(PAG. 116-118)**

Il mio primo trafugamento di madre
avvenne in una notte d'estate
quando un pazzo mi prese
e mi adagiò sopra l'erba
e mi fece concepire un figlio.
O mai la luna gridò così tanto
contro le stelle offese,
e mai gridarono tanto i miei visceri,
né il Signore volse mai il capo all'indietro
come in quell'istante preciso
vedendo la mia verginità di madre
offesa dentro a un ludibrio.
Il mio primo trafugamento di donna
avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso,
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo
e affidato a mani più «sante»,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salli sopra i cieli
per avere concepito una genesi.

PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Mi primera substracción como madre
aconteció en una noche de verano
en la que un loco me cogió
y me tendió sobre la hierba
y me hizo concebir un hijo.
Oh jamás la luna gritó de esa forma
a las estrellas ofendidas,
y jamás gritaron tanto mis vísceras,
ni el Señor volvió la cabeza
como en aquel preciso instante
cuando vio mi virginidad de madre
ofendida en un escarnio.
Mi primera substracción como mujer
aconteció en un rincón oscuro
bajo el calor impetuoso del sexo,
pero nació una niña hermosa
con una sonrisa de gran dulzura
y todo quedó perdonado.
Pero yo no perdonaré jamás
y del vientre me arrebataron aquel niño
y lo confiaron a manos más «santas»,
pero fue a mí a quien ultrajaron,
a mí que subí más allá de los cielos
por haber concebido una génesis.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Al inicio de esta Tesis Doctoral nos proponíamos una serie de objetivos que cumplir a lo largo de la investigación. Llegados a este punto y con los resultados derivados del análisis del corpus, podemos concluir respondiendo a cada uno de los ítems marcados en la introducción del estudio:

- ❖ La aproximación pragmática a la hora de abordar el análisis lingüístico del texto de partida como primera fase del proceso traductor permiten adentrarnos en los entresijos del poema, en la intención comunicativa del autor y la toma de decisiones estilísticas. También contribuye a valorar las pistas comunicativas y el efecto pretendido por las autoras a través de dichos estímulos. La Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson, aplicada al trasvase del texto poético, ayuda al traductor a retomar la información implícita entre las figuras retóricas y el balance del contenido expuesto de forma explícita en los versos. Además, ayuda a comprender cómo el traductor interpreta las pistas comunicativas (explicaturas/implicaturas) del TO y cómo decide trasvasarlas con el fin de conseguir los mismos efectos contextuales que las autoras. Asimismo, la aproximación pragmática se vuelve un instrumento de gran utilidad no solo para recuperar el balance explicaturas-implicaturas, sino también para la relevancia del texto literario en el contexto histórico-cultural donde fue concebido. Esto nos permite hacer un estudio previo de la percepción de la obra en el contexto literario y cultural meta para decantarnos por una estrategia traductora y las técnicas que usar. Así, logramos equiparar la relevancia del original con la traducción, mantener la atención del lector y no desequilibrar la proporción informativa del poema explícita e implícita en el texto meta. El resultado final del proceso de trasvase es un texto funcional y emancipado de la lengua de partida de modo que pueda a llegar a ser parte del sistema literario extranjero e interactuar con él.
- ❖ La traducción de las metáforas desde el punto de vista pragmático y no estructural ayuda a recrear los efectos que estas tienen sobre el lector. Teniendo en cuenta que este recurso literario es clave en la poesía contemporánea, su correcto traslado y conservación se nos hace primordial a la hora de establecer jerarquías de importancia del contenido en el traslado interlingüístico. Cuando se dan incompatibilidades culturales en la semiótica de los idiomas que entran en contacto, consideramos la transcreación como recurso clave a la hora de mantener

las metáforas de un poema en la versión traducida, ya que prima la búsqueda de un proceso inferencial con el que dar rienda suelta a la interpretación sobre la estructura formal de la figura.

- ❖ El método contrastivo nos ha permitido llegar a conclusiones sobre la influencia de la cercanía o distancia entre lenguas en cuestiones traductológicas.
 - En las tres ediciones traducidas analizadas veíamos que la estrategia principal de traducción era la traducción literal. En el caso de la combinación italiano-español, esta ha permitido el traslado correcto del texto con mayor frecuencia, mientras que en el binomio inglés-español ha llevado al traductor a cometer continuos errores y/o desaciertos por calco lingüístico, debido a la distancia entre ambos códigos que no permite la copia de las estructuras sintácticas en la L2.
 - La traducción literal, sin embargo, es un arma de doble filo en el trabajo con lenguas afines, ya que en numerosas ocasiones ha llevado a los traductores a errores originados por la contaminación lingüística, como el uso incorrecto de las preposiciones o la mayor presencia de falsos amigos en el TM.
 - Centrándonos en la metáfora y la proyección de imágenes poéticas, el imaginario religioso de Alda Merini se ha podido recrear sin recurrir a referentes paralelos para lograr la interpretación proyectada de una idea en el texto meta gracias a la cercanía cultural entre España e Italia, países de tradición católica y fraseología común ligada a la Cristiandad. Sucede lo mismo con los dobles sentidos y algunos juegos de palabras.
 - La sintaxis en la poesía de Anne Sexton, concisa e inconexa como ráfagas de memoria que plasma sobre el papel, entra en juego con los significantes de vocablos ingleses para generar juegos de palabras, conceptos ambiguos de libre interpretación o referentes culturales que combinan en su relato biográfico. Por la distancia entre lenguas, la mayor longitud silábica en el español respecto al inglés y la diferencia en los significantes de dos vocablos equivalentes, la pérdida del contenido ligado a la forma de la lengua es inevitable. Reina Palazón recurre a la traducción literal y propone la nota al pie para compensar parte de lo que queda atrás, o simplemente suelta el lastre de estos obstáculos de traducción reduciendo el texto meta a una generalización u obviándolo.

- A la hora de traducir, la cercanía entre lenguas limita la creatividad del traductor y lo obliga a volar a ras del suelo, ya que en numerosas ocasiones la corta distancia que separa las lenguas al compartir su origen predetermina las decisiones traductoras. Por el contrario, la distancia entre el inglés y el español obliga al traductor a dejar su huella, pues necesita de una libertad mayor para construir un texto funcional en la norma de su lengua y, por ende, la creatividad con la que solucionar las incompatibilidades formales del código lingüístico despliega sus alas. Paradójicamente, el resultado del trabajo con las lenguas afines es un texto algo más extranjerizante respecto a uno entre lenguas distantes. Esto se debe a que, para resolver el desligamiento forzado de la incompatibilidad lingüística, hemos de recurrir a la reproducción del efecto pragmático de estas estructuras, que el traductor resolverá con recursos arraigados en su propia cultura. En consecuencia, si el abanico de determinaciones traductoras es correcto, el texto meta resultante de un par de lenguas distante es más naturalizante respecto al de las lenguas hermanas.
- ❖ El estudio comparado del corpus en lengua original con las traducciones de José Luis Reina Palazón de la obra de Anne Sexton y las dos versiones del poemario de Alda Merini a manos de Jeannette L. Clariond y Mercedes Arriaga junto con Jenaro Talens nos lleva a concluir que:
 - La traducción de los poemas sextonianos condensa las dificultades en la comprensión del TO, lo que demuestra ciertas carencias lingüísticas del inglés dentro de las competencias del traductor, que lo lleva a reformular erróneamente los textos en la L2 en numerosas ocasiones.
 - La traducción de Clariond es más certera que la de Arriaga y Talens a la hora de trasladar las implicaturas pero, al tratarse de lenguas afines, las mayores dificultades se dan en la fase de reescritura del texto, no de comprensión por la transparencia de las lenguas.
 - Tanto las ediciones españolas de Anne Sexton como las de Alda Merini se muestran más explícitas que los originales. Los traductores tienden a facilitar la lectura al público meta. Esto supone una imposición de su propia interpretación del texto y una dirección marcada del proceso inferencial hacia unas conclusiones más limitadas e incluso incorrectas.

- En los tres casos, los errores presentes privan al público español de parte del mensaje que las autoras querían transmitir con sus obras y su contenido implícito, reciben menos información biográfica sobre ellas, la calidad literaria de las traducciones es inferior, el estilo se ve perjudicado y el registro de los poemas alterado. Por ello, hemos considerado necesaria una retraducción de la obra que resuelva estas carencias, tomando como base la contextualización histórico-cognitiva de las autoras.
- ❖ De igual modo, proponíamos la ruptura del cisma filólogo-traductor de cuyo origen acusamos a las primeras corrientes traductológicas que pretendían subrayar las diferencias entre ambas disciplinas para conseguir desligarse por completo de la concepción de la traducción como integrante de la lingüística aplicada. En el caso de la traducción literaria, con más ahínco en la traducción del texto poético, para optimizar los resultados es necesario el trabajo y la cooperación con el filólogo para ahondar en las complejidades del texto de partida, sumergirnos en su contexto y así comprender las motivaciones del uso de las figuras retóricas, del patrón métrico e incluso de la simbología con las que proyectar el mensaje al levantar sobre la metaforización de la realidad. La función del filólogo como parte de la primera etapa traslativa, es decir, la documentación previa y el análisis lingüístico-literario del original, es fundamental para la reescritura a manos del traductor como experto en la cultura de llegada. Al disponer de la información completa de todos los planos textuales, el traductor es capaz de recrearlos a pequeña escala y de forma minuciosa. De este modo, se consigue un mejor resultado global, sin dejarse limitar por la búsqueda ciega de una forma sintáctica-léxica gemela al original y buscando la recreación pragmática del texto.
- ❖ Los estudios traductológicos en cuestiones de traducción de poesía parecen haberse percatado de este cambio de paradigma literario. Gracias a ello se está consiguiendo derivar la atención de los estudiosos de la traducción a otros aspectos más importantes de la poesía contemporánea que no se centran en temas métricos o rítmicos. Los estudiosos en Traductología abordan el análisis de los textos desde un punto de vista pragmático, hecho que consideramos acertado.
- ❖ Por último, podemos concluir este estudio afirmando que existe un vacío y un nicho de estudio en lo referente al trabajo cotejado de la vida y obra de ambas poetisas desde el punto de vista traductológico. Hemos comprobado que la mayoría de las publicaciones se centran en sus personalidades y en los aspectos literarios

de sus poemarios, pero se ha escrito poco sobre la traducción de sus obras y la recepción de estas en el mercado español. De ahí que queramos cerrar este estudio proponiendo futuras líneas de investigación que ahonden en distintas temáticas que por cuestiones de espacio no hemos podido integrar en esta Tesis Doctoral:

- Estudio comparado en cuestiones de la recepción de la obra ampliando el corpus al completo de los poemarios, unido a un estudio empírico de los datos de ventas de las traducciones con el fin de acercar la figura de Anne Sexton y Alda Merini a un público mayor y comprender el grado de compromiso de su difusión con las traducciones.
- Estudio filológico-literario de otras obras de la misma autoría sobre la presencia de elementos de la legislación vigente en cuestiones de instituciones psiquiátricas y tratamientos a los que fueron sometidas para dilucidar el grado de la función representativa de la evolución en la Psiquiatría del siglo XX.
- Aplicación de los estudios en ética de la traducción y teorías de género a poemas de las mismas autoras que aborden temáticas distintas a las de su experiencia en el manicomio y la enfermedad mental, como la representación religiosa para cobijarse de la soledad o el uso de la feminidad como herramienta social.

Nos gustaría poner el broche final a este trabajo manifestando la principal finalidad con la que fue concebido, que no es otra que acercar la vida y obra de dos supervivientes a un contexto adverso. Confiamos que este estudio haya permitido acortar distancias y dar visibilidad a dos poetisas aclamadas en sus países de origen, pero que apenas comienzan a despuntar sus carreras póstumas en el mercado español. Las obras de Anne Sexton y Alda Merini son una gran contribución a la comprensión de la psique humana, ya que tuvieron la virtud de abstraerse para contemplar los patrones sociales desde la levitación sin los límites de las imposiciones culturales. Así, cerramos esta Tesis Doctoral con la esperanza de que, algún día, estas dos mujeres sientan la compañía de un público mayor con el que jamás pensaron comunicar y así consolar el sufrimiento que las destruyó, pero que las llevó a conectar con las almas de todos aquellos diversos a quienes inspiraron para hacer del rechazo su objeto máspreciado.

MENCIÓN INTERNACIONAL

INTRODUZIONE

L'esercizio della traduzione, fin dalla sua nascita, è stato perseguitato dall'ombra della diffidenza. Una diffidenza che, attraverso i secoli, ha scatenato una proiezione di immagini negative che hanno danneggiato significativamente il mestiere del traduttore, fino ad eclissarne il suo contributo sociale e la sua funzione letteraria. Il medesimo concetto di fedeltà, tanto ricorrente nel dibattito traduttologico, mette in discussione la professionalità e la prassi di coloro che si accingono a tradurre un testo da una lingua-cultura ad un'altra.

Se ci focalizziamo sulla traduzione letteraria, questa è stata oggetto di una continua analisi e teorizzazione. Tra tutti i generi letterari, il testo poetico è stato l'unico ad essere condannato al dubbio eterno del suo possibile trasferimento interlinguistico. È così che le nuvole grigie dell'incertezza si sono condensate in un diluvio di volumi che si candidano contro la sua traduzione. Perfino prima che si prendesse coscienza della riflessione scientifica sul mestiere del traduttore, furono tanti gli autori che scrissero le loro opinioni a riguardo, generalmente pessimiste, a cui vennero a sommarsi, trascinati forse dalla loro influenza, quelle degli studiosi che videro gli albori della Traduttologia come scienza indipendente. Le parole di Luigi Pirandello nel suo saggio *Illustratori, attori e traduttori* servono ad esemplificare questa nostra affermazione:

È come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé e valore ha finanche la forma grafica delle parole. [...] Avremo dunque, sì, trapiantato l'albero, ma costringendolo a vestirsi d'altre foglie, a fiorir d'altri fiori; foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perché mossi da altra aura ideale: e l'albero nel miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore, cioè se più ci sforziamo di fargli ritenere del primo rigoglio, più esso apparirà misero e stento. (1993: 218-219)¹⁴⁵

Senza ombra di dubbio, la sua opinione si fondava su aspetti puramente formali legati all'opera poetica: il metro, il ritmo e la rima ci imprigionano nel prendere decisioni

¹⁴⁵ Luigi Pirandello (1993). *Saggi, poesie, scritti vari. Opere di Luigi Pirandello*, vol. 6, 5ª ed. Milano: Mondadori. Edición, introducción y notas a manos de Manlio Lo Vecchio-Musti.

sulla scelta del lessico e delle strutture linguistiche. Tuttavia, sembra che nel tempo ci siamo dimenticati che la poesia, al pari di qualsiasi altro testo, è un atto comunicativo completo in cui intervengono altri fattori extralinguistici cruciali.

È vero che la poesia classica subordinava il contenuto alla forma a causa della rilevanza che tanti autori conferivano all'ingegno delle strutture canonizzate; tuttavia, la poesia è in costante cambiamento e, negli ultimi decenni, i poeti contemporanei ne hanno ingrandito i limiti formali facendo del contenuto il loro alleato. In altre parole, la poesia attuale si concentra praticamente sulla creazione di immagini e sulla successione di metafore che, inoltre, sono la base del ritmo. Il contenuto si è allineato, se non fuso, alla macrostruttura testuale. Il verso e l'accentuazione sillabica non definita si sono stabiliti negli ultimi movimenti letterari.

L'importanza della simbologia e, allo stesso modo della semiotica, in genere, sembra non venire considerata dai traduttologi. Conseguentemente, la Traduttologia potrebbe essere rimasta un passo indietro in questioni di traduzione poetica rispetto ad altri ambiti che sorsero tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del XXI secolo, come è il caso della traduzione audiovisiva. Gli scritti sulla traduzione del testo poetico cominciano a vacillare per colpa della necessità di un approccio culturale della traduzione.

Dicevamo, poco prima, che il poema è un'unità comunicativa completa la cui genesi non è altro che la pragmatica della cultura in cui è concepito, sia come conseguenza sia come reazione alla realtà che lo circonda. Occorre affrontare tanto la teoria come la pratica professionale di questo problema da una prospettiva che accolga tutte le parti che compongono un poema. Questo approccio non può che essere comunicativo, dal quale cominciano a emergere alcuni lavori come quelli di Tania Jesús Ramírez García e che segnano il punto di partenza di questo studio. Nel suo libro *Traducción de la metáfora poética desde un punto de enfoque comunicativo: metáfora lorquiana* (2009), delimita la corsia in cui il traduttore potrà circolare durante il processo traslativo:

[Il traduttore] afronta las tareas de desobjetivizar primero el TO y, luego, de objetivizar el TM. Así que, la actividad del traductor está siempre delimitada, por una parte, por el programa conceptual del autor del TO, y por otra, por el polisistema cultural meta. Este panorama es más complejo aún cuando el traductor se enfrenta a un texto poético, que siempre será idiolectal y, en la mayoría de los casos, metafórico. (2009: 13)

Questo approccio comunicativo, dato il suo forte legame con la cultura, solleva altre questioni molto interessanti. Dalla rappresentazione e categorizzazione iconografica di

ogni singola cultura nascono delle difficoltà e impedimenti tipici di ogni coppia di lingue di lavoro. Le due lingue oggetto di studio vedranno limitate le loro opzioni e strategie in maniera eterogenea, rendendo impossibile una generalizzazione metodologica.

Sarà proprio il vuoto su questo binomio linguistico che cercheremo di colmare con la nostra ricerca: lo studio della traduzione poetica da una prospettiva comunicativa e la differenziazione strategica, oltre alla limitazione caratteristica del lavoro con lingue affini (italiano-spagnolo) o distanti (inglese-spagnolo). La nostra intenzione principale è quella di far luce su questo ambito per chiarire possibili incognite nate nel corso di questo studio.

OBIETTIVI

In questa Tesi di Dottorato partiamo da una base teorica in materia di traduzione del testo poetico allo scopo di armarci degli strumenti imprescindibili per far fronte al corpus dei testi selezionati e cercare di raggiungere i seguenti obiettivi generici:

- Effettuare uno studio traduttologico-comparativo in traduzione letteraria (testi poetici) nelle combinazioni linguistiche inglese-spagnolo e italiano-spagnolo.
- Applicare la Teoria della Pertinenza come strumento di analisi del testo di partenza e il confronto con la sua traduzione per verificare il possibile utilizzo dell'approccio pragmatico ai testi e la sua ripercussione nel trasferimento interlinguistico.
- Completare uno studio filologico sulla vita e opere delle poetesse ricorrendo alle fonti bibliografiche disponibili così da ricostruire il loro contesto storico, letterario e cognitivo per approfondire la comprensione della loro poesia.

A causa del carattere generico degli obiettivi prefissati che si pretende raggiungere nello sviluppo di questa ricerca, occorre attraversarne altri più specifici per estrarre delle informazioni affidabili e con fondamento. Essi ci porteranno, gradino dopo gradino, a realizzarli. A tale proposito, si pretende:

- Analizzare gli errori di traduzione ritrovati nei poemi che integrano il corpus di questo studio e classificarli così da raccogliere dati che ci indichino i livelli testuali dove la traduzione si dimostra più debole; paragonare gli errori più frequenti nel lavoro di ogni traduttore e le conseguenze che questi hanno nella ricezione delle opere nel mercato spagnolo.
- Utilizzare il metodo contrastivo per analizzare le differenze del lavoro traduttivo tra lingue affini e non, delimitare le difficoltà di traduzione intrinseche ai binomi di lingue di lavoro e prendere consapevolezza dell'influenza della distanza linguistica nei risultati finali del processo traduttivo.
- Proporre una traduzione aggiornata dei poemi per contribuire a eliminare le imprecisioni riscontrate nel percorso d'analisi.
- Recuperare i contributi accademici riguardo alla traduzione del genere poetico per rintracciare la direzione generale verso cui la Traduttologia si è rivolta e controllare se lo studio teorico della prassi traduttiva si è sviluppato in modo analogo ai movimenti letterari contemporanei.
- Eliminare lo scisma traduttore-filologo ed evidenziare l'importanza della collaborazione tra le due figure di professionisti della lingua per il miglioramento della qualità della traduzione letteraria in quanto prodotto editoriale.

Alla fine di questo lavoro, cercheremo di concretizzare i risultati emergenti dagli obiettivi specifici e presentare alcune conclusioni per dare risposta agli obiettivi generali e principali che abbiamo appena elencato, nel tentativo di offrire un contributo aggiornato allo studio della traduzione poetica.

STRUTTURA DELLO STUDIO

Abbiamo diviso la presente ricerca in tre parti distinte precedute da un'introduzione che giustifica la motivazione tematica e che serve da tabella di marcia. In essa, partiamo da una riflessione comparativa tra la traduzione del testo poetico e il ruolo del malato mentale per indicare una serie di obiettivi da adempiere nel corso di questo studio. La nostra intenzione è quella di colmare il vuoto ritrovato nella consultazione della bibliografia nell'ambito della ricerca scientifica in merito alla traduzione poetica. Dall'introduzione, lo studio si suddivide in tre parti:

Parte I: Contestualizzazione tematica. Nel primo capitolo prendiamo contatto con le istituzioni psichiatriche degli USA e dell'Italia del secolo scorso mediante i cambiamenti nelle loro legislazioni; l'evoluzione delle terapie con cui provavano a curare la salute mentale dei pazienti, cominciando con misure di contenimento fisico, fino all'arrivo della psicoanalisi; segue uno studio diacronico in terminologia e diagnosi del disturbo bipolare e della schizofrenia. Il secondo capitolo si focalizza su Anne Sexton per raccogliere i suoi dati biografici, ricostruire il suo contesto storico-letterario, elencare la sua opera e concentrarci su *To Bedlam and Part Way Back* (1960) come opera scelta per il nostro studio. Il terzo capitolo, invece, è incentrato sulla vita, opera, contesto storico e cerchia letteraria di Alda Merini per poi approfondire l'edizione, tematiche e caratteristiche di *La Terra Santa* (1984). Con questa scelta di poemi pretendiamo, non soltanto approfondire il contesto storico - letterario delle poetesse, ma anche quello cognitivo così da riuscire ad interpretare meglio i loro testi.

Parte II: Fondamenti teorici e metodologia. Nel quarto capitolo riprendiamo l'eterno dibattito sulla possibilità o no di eseguire una traduzione di un testo poetico e su chi sia la persona più adatta per portarlo a termine; dopodiché passiamo a consultare la bibliografia in materia traduttologica. Nella base teorica studiamo le diverse problematiche legate al mestiere del traduttore e, nello specifico, quelle caratteristiche del testo poetico come le difficoltà riguardanti la fonostilistica (ritmo, rima o metrica) o le figure retoriche. Inoltre, focalizziamo il nostro interesse sugli studi precedenti riguardanti il processo traduttivo, i concetti di strategia, tecnica ed errore perché sono la base di qualsiasi tipologia di studio contrastivo tra un testo e la sua versione in un'altra lingua. Nel quinto capitolo, ricapitoliamo i contributi agli studi di Pragmatica di Sperber e Wilson con la Teoria della Pertinenza applicata alla traduzione. Per concludere l'ambito teorico, nel capitolo Metodologia, esponiamo le diverse fasi della ricerca, le motivazioni e gli strumenti per l'analisi con cui lavorare sul corpus oggetto di questo studio.

Parte III: analisi. In questa sezione sviluppiamo un'analisi del corpus a due livelli: una prima analisi pragmatica e filologica del testo di partenza. per frammentare il contenuto e le risorse stilistiche per poi passare ad un'analisi traduttologica dei testi d'arrivo in cui studieremo gli errori e corrispondenze della traduzione. I risultati di questa analisi ci permetteranno di stabilire punti di incontro e modelli di scrittura tra le poetesse, approdare a risultati sulla questione della ricezione delle opere nel pubblico d'arrivo ed estrarre modelli di comportamento nella prassi traduttiva di José Luis Reina Palazón, Jeannette

Clariond, Mercedes Arriaga e Jenaro Talens. Infine, si proporrà una nuova traduzione dei testi nella quale verrà applicata la teoria della rilevanza e che pretende di rimediare agli errori di traduzione ritrovati durante l'analisi.

Nelle Conclusioni daremo risposta agli obiettivi di questa ricerca e proporreremo future linee di studio relative alla tematica centrale di questa Tesi di Dottorato. Per ultimo, i Riferimenti bibliografici e gli Allegati.

METODOLOGIA

Questo studio si divide in varie fasi che presentiamo in questo grafico e che poi svilupperemo:



1. La scelta delle autrici ha come *fil rouge* la loro condizione mentale e psicologica e l'impatto della loro presenza nei rispettivi ambienti letterari e culturali. Allo stesso modo, la proposta tematica di questa ricerca è giustificata dal fatto che non esistono studi letterari e traduttologici comparativi tra le due poetesse.
2. Selezione delle opere: la motivazione principale per la scelta dei poemari è stata determinata dal fatto che, sia *To Bedlam and Part Way Back* (1960) di Anne

Sexton sia *La Terra Santa* (1984) di Alda Merini, furono le prime opere che queste due figure della letteratura contemporanea composero subito dopo essere state dimesse dal centro psichiatrico. In più, entrambe le opere le aiutarono a rientrare, con ancora più forza, nel mondo editoriale dei loro paesi d'origine, oltre alla condensazione di poemi in relazione diretta con l'esperienza manicomiale.

3. A causa della natura biografica dei testi e della tematica che trattano, la contestualizzazione non solo letteraria ma anche cognitiva delle autrici è molto importante. Per questo motivo, occorre approfondire la situazione legislativa delle istituzioni psichiatriche e allo stesso tempo le cure o terapie vigenti nel momento e contesto in cui vissero per spremere al completo il contenuto biografico dei poemi. Questo elenco dettagliato dei fattori contestuali ci permette di inquadrare sia i volumi nei movimenti letterari in cui si inseriscono sia lo stile e la pertinenza dei testi nel realizzare uno studio letterario.
4. Lettura delle opere e scelta del corpus: il corpus sul quale si sviluppa questo studio è stato estratto con l'intenzione di comprendere la diversità nella psiche di Anne Sexton riflessa in *To Bedlam and Part Way Back* (1960) e in *La Terra Santa* (1984) di Alda Merini. La selezione o no dei poemi all'interno dei libri è stata motivata da questioni tematiche, privilegiando, in primo luogo, le poesie che parlano dell'esperienza manicomiale, in secondo luogo, i poemi relativi a uno qualsiasi dei sintomi delle patologie che soffrivano e, in terzo luogo, quelli che riflettevano la percezione personale delle loro malattie. Ai testi in inglese e italiano vengono aggiunte le corrispondenti traduzioni in spagnolo: *Poesía completa de Anne Sexton* (2013) a opera di José Luis Reina Palazón e le due versioni di *La Terra Santa*, la prima di J. Clariond del 2002 e la seconda di Mercedes Arriaga y Jenaro Talens del 2010. Al fine di ottenere un corpus rappresentativo tale da garantire risultati affidabili e capace di trovare l'equilibrio tra le autrici, ci siamo basati sul numero dei versi, distribuiti come segue:

- Anne Sexton: “You, Doctor Martin”, “Music Swims Back to Me”, “Noon Walk on the Asylum Lawn”, “Ringing the Bell”, “Lullaby”, “For John Who Begs Me not to Enquire Further” e “The Double Image”; tutti e sette i poemi sommano un totale di 400 versi nel testo in lingua originale che confrontiamo con la traduzione ontologica di José Luis Reina Palazón.
 - Alda Merini: “Manicomio è una parola assai più grande...”, “Il manicomio è una grande cassa...”, “Al cancello si aggrumano le vittime...”, “Vicino al Giordano”, “Il dottore agguerrito nella notte...”, “Il nostro trionfo”, “Quando sono entrata...”, “Tangenziale dell’ovest”, “La luna s’apre nei giardini del manicomio...”, “Laggiù dove morivano i dannati...”, “Le parole di Aronne”, “Il mio primo trafugamento di madre...” e “La Terra Santa”; un gruppo di tredici poemi rispetto ai quaranta del libro completo che contano un totale di 246 versi nel testo di partenza, ma che nel paragonarla e confrontarla con due versioni tradotte il totale è di 492 versi.
5. Selezione degli strumenti per l’analisi: per lo studio dei testi in lingua originale, abbiamo adottato un metodo pragmatico, mentre per lo studio delle traduzioni abbiamo utilizzato un metodo comparativo e contrastivo. Questo confronto ci permette di paragonare il modo in cui le poetesse esternano le loro malattie attraverso la creazione poetica e, allo stesso modo, ci consente di contrastare l’influsso del lavoro del traduttore tra lingue affini (italiano-spagnolo) e lingue più lontane (inglese-spagnolo).
 6. Analisi dei testi in lingua originale: nello studio filologico delle opere in lingua inglese e italiana, la documentazione filologica e letteraria sulle autrici ci ha permesso di avvicinarci alla realtà delle loro opere e di addentrarci nel loro universo parallelo. Come strumento d’analisi per la prima fase analitica abbiamo considerato la Teoria della Pertinenza, i cui contributi ci servono sia per lavorare sui testi di partenza sia su quelli d’arrivo da una prospettiva pragmatica. Vogliamo addentrarci nel contenuto autobiografico che si può recuperare dai testi di Anne Sexton e Alda Merini mediante le figure retoriche presenti e l’analisi sintattica-lessicale al fine di chiarire la percezione dei testi nelle loro rispettive culture. Questa analisi non prevede una suddivisione marcata dei sistemi linguistici che verranno esaminati, ossia l’analisi del ritmo, della metrica e gli aspetti lessico-semantiche e sintattici non compariranno divisi in paragrafi dedicati. Questa decisione si deve principalmente al movimento

letterario nel quale si inseriscono, dato che si adattano al canone contemporaneo che ricorre all'unione di tutti i sistemi per costruire l'armatura della loro poesia. Dunque, il nostro intento sarà quello di analizzare le scelte delle autrici e, ripercorrendo i loro passi, giungere all'intenzione comunicativa per avvicinarci al contenuto reale o fittizio della loro biografia.

7. Analisi dei testi tradotti: una volta che sono stati confrontati con il testo originale attraverso il metodo contrastivo, anche per l'analisi dei testi in lingua spagnola utilizzeremo gli strumenti per la traduzione che sono stati presentati nel capitolo teorico di questa ricerca, concentrandoci in particolare sulla classificazione degli errori di Jean Delisle (1993) e Hurtado Albir (2001). Con questa analisi vorremmo commentare fin dove i traduttori sono riusciti a trasferire il contenuto estratto nella prima fase di studio e, allo stesso modo, qualificare l'esito positivo o negativo delle loro decisioni. Inoltre, cercheremo di comprendere se, per trasmettere il contenuto, le scelte dei traduttori abbiano dato origine alle stesse strategie impiegate nel testo di partenza o se abbiano preferito una via analoga per ottenere nel lettore finale un effetto contestuale simile, al fine di tener conto dell'influenza che la traduzione ha avuto nella ricezione dell'opera statunitense e di quella italiana nel mercato spagnolo.
8. Comprensione dei risultati ottenuti da questa analisi su due livelli, facendo risaltare il nesso tra i risultati della traduzione e la vicinanza o meno tra le lingue, la preferenza delle strategie dei traduttori e il tipo di errore che più si ripete, così da tracciare una proposta di traduzione e concludere rispondendo agli obiettivi principali di questo studio.

RISULTATI

Di seguito, analizzeremo i risultati derivati dall'analisi, dividendoli di nuovo in due categorie: da una parte i dati filologici che emergono dall'opera in lingua originale e che si propongono di trovare i punti in comune in termini simbolici e stilistici tra le poetesse, a cui la distanza temporale e culturale non ha impedito di condividere certi tratti simbolici e referenziali; dall'altra l'analisi traduttologica incentrata sugli errori riscontrati durante lo studio, per proporre una traduzione corretta e recuperare adeguatamente le intenzioni dei testi di partenza.

- SIMBOLOGIA E TRATTI STILISTICI COMUNI

L'analisi dei testi originali ci permette di trarre una serie di conclusioni filologiche relazionate agli schemi compositivi delle due autrici. Le opere di Anne Sexton e Alda Merini riflettono le condizioni sanitarie e legislative dei rispettivi contesti storici, oltre a rappresentare una serie di carenze affettive cui anelavano e che invece si allontanavano da loro quanto più le autrici vi si avvicinavano, proprio come un miraggio nel deserto del disprezzo sociale in due universi che abbiamo definito affini.

Nonostante abbiano sofferto di due patologie diverse e abbiano ricevuto terapie differenti, l'aspetto biografico della loro opera si intreccia per incontrarsi nella tortura imposta da una società e da una Psichiatria disumanizzate. Entrambe seppero sfruttare e convertire l'atrocità della loro esperienza in un virtuosismo letterario che scavalca la barriera linguistica.

Da un lato la milanese si distingue per un'iconografia religiosa potente che costituisce la complessità delle sue composizioni; dall'altro Anne Sexton costruisce i suoi versi sulla base di immagini macabre e decadenti. Tuttavia, questo non ha reso impossibile la presenza di metafore e elementi religiosi nei versi sextoniani. Questa tendenza è un mero riflesso della visione della malattia mentale come condanna celestiale, tanto in voga nel XX secolo. Alda Merini si concentrava sul pellegrinaggio ebraico dell'Antico Testamento e Anne Sexton ricorre al termine ebraico *shibólet* del Libro dei Giudici, o ancora al sudario usato da ambedue come similitudine per le lenzuola che le coprono metaforizzate allo stesso modo nel lino della biancheria da letto: «my stung skin as alien / as a loose bolt of cloth. / I will ignore the bed. / I am line non a shelf» — «nel manicomio infinito, / dove le membra intorpidite / si avvolgevano nei lini / come in un sudario semita».

Per entrambe, la figura del dottore-terapeuta riveste il ruolo di protagonista in alcune delle loro poesie, in cui viene descritto come un essere onnipotente e superiore in quanto a conoscenza della verità. Il medico detiene il potere del metro che misura la giustizia del turno di guardia, gli vengono attribuite virtù divine. Questo viene esposto nei poemi “You, Doctor Martin” e “Il dottore agguerrito”: «you lean above the plastic sky, / god of our block, prince of all the foxes» — «Il dottore agguerrito nella notte / viene con passi felpati alla tua sorte, / e sogghignando guarda i volti triste / degli ammalati [...]».

Nei versi delle autrici, lo scorrere lento del tempo e il suo utilizzo inadeguato ne segnano l'esistenza dall'alba al tramonto, momento nel quale il manicomio prende vita davanti agli occhi della luna. Cala la notte, e tutti gli elementi che lo compongono entrano in azione e incitano a una riflessione dolorosa sulla crudeltà dell'esistenza. Prima di addormentarsi, entrambe le poetesse recuperano il sentimento di annullamento che seguiva le dosi di farmaco a loro somministrate. Tanto Anne Sexton quanto Alda Merini riflettono sull'effetto negativo delle pillole sulla capacità di creare e su come queste siano un metodo coercitivo sostitutivo della forza fisica. Per esemplificare ciò che affermiamo, prendiamo due estratti da "Lullaby" e "Il dottore agguerrito nella notte": «My sleeping pill is white. / It is a splendid pearl; / it floats me out of myself, / my stung skin as alien / as a loose bolt of cloth» y «e sogghignando guarda i volti triste / degli ammalati, quindi ti ammannisce / una pesante doce sedativa / per colmare il tuo sonno e dentro il braccio / attacca una flebo che sommuova / il tuo sangue irruente di poeta».

La luna è un elemento iconografico fondamentale che le illumina fino ad accecarle, è testimone delle scene più cruente nelle notti all'interno dell'istituzione psichiatrica. È così che essa diviene protagonista i poemi "Music Swims Back to Me" o "La luna s'apre nei giardini del manicomio". Nei versi italiani i rumori e le voci dei malati all'interno del manicomio sono un eco di quelli che metaforicamente accompagnarono la Sexton nei suoi brevi periodi di ricovero. In qualche maniera, più esplicita o letteraria, le poetesse trasmettono il peso della loro anima solitaria, abbandonata e carente d'amore a tal punto da accontentarsi dei sorrisi falsi del personale sanitario che le accompagnano. Ma soprattutto le accomuna il disprezzo per la famiglia e l'insopportabile ostruzione del loro cuore per aver rifiutato le figlie, che non riescono a empatizzare con loro. Anne Sexton e Alda Merini soffrono la perdita del vincolo naturale con le proprie eredi per colpa di istituzioni pubbliche e genitori che le considerano un pericolo da mettere in quarantena.

Arrivati a questo punto, si può affermare che le due scrittrici rifiutano l'uso di schemi metrici e rime prestabiliti, giacché ricorrono spesso all'enjambement o alla punteggiatura per scandire il ritmo. Inoltre, si è potuto corroborare che sia la poetessa americana sia quella italiana usano la creazione di immagini, la metafora, la metonimia e la similitudine come figure retoriche principali. In altre parole, la poesia contemporanea che compongono si concentra completamente nella ricerca di un'azione-reazione nel lettore attraverso la connessione delle suddette immagini con il messaggio che vogliono

trasmettere, per consentire un maggior grado di empatia con la loro sofferenza. Questo le allontana da un ornamento sovraccarico di espedienti sintattici o lessicali, dal momento che, attraverso uno stile semplice ma di grande bellezza e sensibilità, entrambe riescono a trasmettere idee e messaggi complessi a un pubblico più ampio.

- **RISULTATI TRADUTTOLOGICI**

È rischioso parlare in modo categorico di errori di traduzione, ciononostante, è certo che in alcune occasioni possiamo considerare errata una decisione traduttologica senza che questa sia il frutto maturo dell'interpretazione soggettiva degli occhi che l'analizzano. In questa analisi, siamo ricorsi alla classificazione già canonica delle imprecisioni nel trasferimento interlinguistico del corpus, attorno al quale ruota la nostra ricerca linguistica, poiché è uno strumento utile a visionare i modelli nella prassi di un professionista. Per questo motivo, ci teniamo a chiarire che le cifre che presenteremo nel dettaglio non cercano l'esattezza numerica e percentuale, ma ci servono come fotografia dell'agglomerato di errori, una rappresentazione globale delle debolezze dei testi di arrivo per poter procedere al confronto tra vari traduttori, approfondire il loro lavoro, comprendere quali fasi del processo traduttivo o livelli linguistici abbiano rappresentato un ostacolo insuperabile per essi e trarre conclusioni riguardanti la ricezione del testo d'arrivo.

Prima di descrivere e raggruppare gli errori trovati nei versi in lingua spagnola, ci piacerebbe specificare che con i termini "addizione" e "omissione" ci riferiamo solo a errori di contenuto e che consideriamo la "sottotraduzione" come la traduzione di un messaggio con la perdita totale o parziale di una figura retorica e la "sovratraduzione" come l'esplicitazione ingiustificata di un referente metaforico.

Inoltre, aggiungiamo il "calco linguistico" come categoria esclusiva nella raccolta dei dati e nella compilazione dei grafici della traduzione di Reina Palazón, poiché è una costante in tutto il testo di arrivo che non si riflette nelle traduzioni dall'italiano. Nelle traduzioni di Clariond, Arriaga e Talens troviamo errori di contaminazione linguistica ad altri livelli e che interessano diversi aspetti del messaggio e, per questo motivo, sono attribuiti alle categorie esistenti. Nella traduzione dall'inglese, annoveriamo i calchi dal

punto di vista sintattico, errori che consistono nel copiare strutture sintattiche complete che perdono la funzionalità nella lingua d'arrivo.

- **RISULTATI DELL'ANALISI DI TO BEDLAM AND PART WAY BACK**

La traduzione in spagnolo di “Al manicomio y casi de vuelta” in *Anne Sexton. Poesía Completa* (2012) di José Luis Reina Palazón presenta una concentrazione maggiore di errori di riscrittura rispetto alla traduzione delle poesie meriniane. Dalla selezione delle poesie e dall'analisi pragmatica, sia del testo di origine che di quello di arrivo, abbiamo estratto i seguenti dati:



Nella traduzione, non abbiamo trovato errori di omissione di contenuto. Per quanto riguarda gli altri tipi di errori, è possibile calcolare le percentuali di ogni categoria partendo dal totale dei dati errati segnalati nell'analisi precedente che ammonta a 178 e dei quali il 33% corrisponde a falsi sensi, il 33% a casi di sottotraduzione, il 15% a calchi, il 14% a casi di sovratraduzione, il 4% a nonsense e l'1% a casi di ipertraduzione. La lettura di questi dati che, come già affermato, sono soltanto rappresentativi, ci permette di sostenere che:

- Le competenze linguistiche della lingua di partenza, l'inglese in questo caso, sembrano il tallone d'Achille della competenza traduttiva di Reina Palazón. L'apparente conoscenza limitata della lingua d'origine giustifica la presenza di

falsi amici e sottotraduzione, dal momento che la comprensione errata del testo originale genera una riformulazione incorretta ed incompleta del testo. L'edizione spagnola dell'opera di Sexton cade nelle grinfie dei falsi amici, dei quali alcuni anche basici, e nella disambiguazione scorretta delle parole polisemiche.

- Per quanto riguarda le sottotraduzioni, è opportuno affermare che determinano una perdita stilistica considerevole della ricchezza poetica dell'autrice. L'intenzione comunicativa di una poesia viene condotta mediante gli espedienti stilistici e letterari che l'autrice sceglie premeditadamente. Se la traduzione viene privata della presenza di questi espedienti, il testo di arrivo perde di qualità, dal momento che riproduce il messaggio senza gli arpeggi che dimostrano l'ingegno di Anne Sexton.
- L'alta percentuale dei calchi strutturali, al contrario, è la risposta alla traduzione letterale che risulta essere la strategia traduttiva di Reina Palazón. Questa traduzione, parola per parola, dà vita ad una riformulazione carente e che infrange la norma della lingua spagnola. Gli errori di sintassi e di coerenza del discorso, a causa dell'influenza radicale dall'inglese, intorpidiscono la concordanza a tutti i livelli testuali e ciò ci obbliga a mettere in dubbio le competenze linguistiche del traduttore nella sua lingua.
- L'uso delle sopratraduzioni delle metafore e simili, attraverso il quale il traduttore traduce in forma diretta il contenuto proiettato, ci dimostra che il testo d'arrivo è molto più esplicito rispetto a quello di partenza. Includiamo in questa categoria l'esplicitazione irrilevante dei pronomi personali, obbligatori in inglese, ma non necessari in spagnolo. Allo stesso modo, Reina Palazón traduce i possessivi in inglese, che risultano essere pesanti e non necessari in spagnolo. Questi ultimi due errori fanno parte di una prassi comune quando il traduttore rimane legato alla struttura della lingua originale. Inoltre, sono errori che nella traduzione letteraria, in particolare nella traduzione del testo poetico, possono dar vita all'aggiunta di personificazioni inesistenti nell'originale attraverso l'attribuzione della capacità di possesso ad oggetti e parti del corpo.

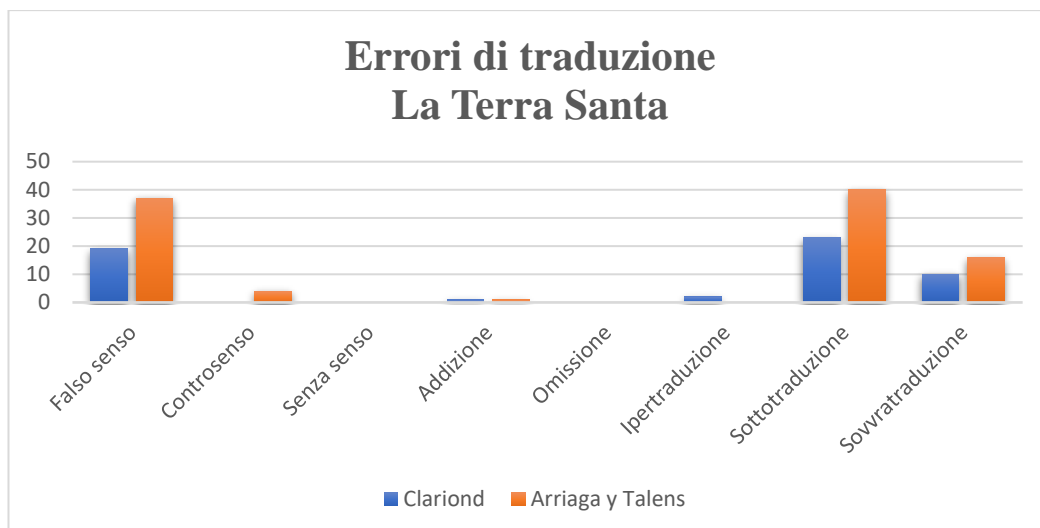
In sintesi, i dati ci dimostrano che il traduttore ha riscontrato difficoltà nella fase di comprensione e riformulazione del testo, causando così una perdita stilistica e una riduzione del valore letterario dell'opera in spagnolo. L'omissione di alcune figure

retoriche compromettono il ritmo, come l'uso dell'anafora o dell'asindeto, ma la ferita peggiore dissangua il significato e il messaggio (un esempio è l'addizione di dati biografici errati in "The Double Image") attraverso la disambiguazione dell'originale e dell'abuso di calchi.

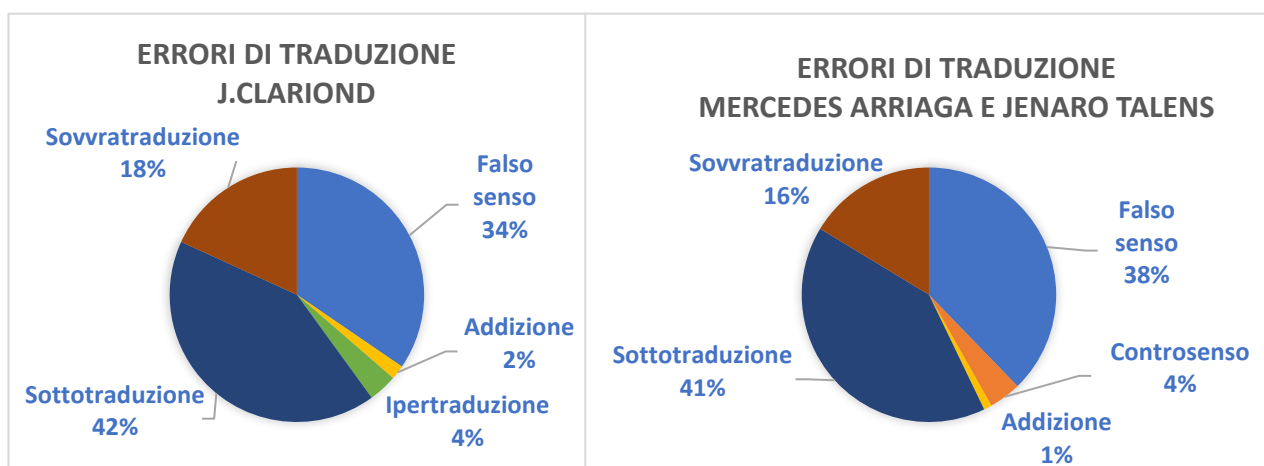
Per quanto riguarda il trasferimento del contenuto pragmatico, la versione in lingua spagnola di Reina Palazón provoca un senso di stranezza nel lettore; il testo d'arrivo crea ulteriori esplicature e riduce le implicature. Di conseguenza il processo inferenziale nell'atto comunicativo poeta-traduttore perde la sua forza. La deviazione normativa e formale derivante dalla traduzione letterale distrae il processo inferenziale del lettore, che scarterà le implicazioni che lo portano a trarre conclusioni che lo avvicinano alla vita di Anne Sexton fermandosi alla stranezza della riformulazione nella L2. Pertanto, pensiamo sia necessaria un'ulteriore traduzione con il fine di recuperare le figure retoriche che si sono perse lungo il tragitto o che sono state esplicitate, l'equilibrio tra l'implicito e l'esplicito e il messaggio completo dell'originale.

- **RISULTATI DELL'ANALISI DI LA TERRA SANTA**

Nemmeno la doppia traduzione de "La Terra Santa" è esente dalla presenza di errori. I dati riportati dallo studio ci permettono di fare un paragone in due direzioni: un contrasto con la traduzione della raccolta di poesie di Anne Sexton e una collazione tra le due traduzioni di Alda Merini. Prima di approfondire i numeri, possiamo già affermare con certezza che la traduzione dall'inglese presenta un numero di errori e scelte poco adeguate superiore rispetto a quella dall'italiano. Ciò comporta una ricezione maggiore dell'opera meriniana rispetto a quella di Anne Sexton, anche se non per questo le cifre dimostrano essere sfavorevoli anche con J.Clariond, Mercedes Arriaga y Jenaro Talens:



Nella traduzione di J. Clariond non ci sono esempi di errori di controsenso, senza senso e nemmeno di omissioni di contenuto. La traduzione a quattro mani di Arriaga e Talens si salva dal controsenso, dall’omissione e dall’ipertraduzione. Nel caso di Clariond sono stati individuati 55 errori e in quello di Arriaga e Talens 98. Queste cifre mantengono la seguente relazione proporzionale nella classificazione dell’analisi rispetto al totale:



- La traduzione di Clariond traduce il testo originale con una rigosità maggiore rispetto a quella di Arriaga e Talens. Ciò viene dimostrato da una presenza minore di errori nella prima, nonostante sia più distante nel tempo e i traduttori avrebbero potuto usare come testo parallelo e di supporto *Vuoto d’amore* (1991), raccolta di

- poesie nella quale viene integrata questa versione spagnola di *La Terra Santa* (1984).
- Nelle due versioni predominano gli errori di sottotraduzione, i quali danno vita ad una perdita di figure retoriche a favore dell'esplicitazione di implicazioni e una perdita stilistica che allontana il testo d'arrivo dalla qualità dell'originale. Le traduzioni, in varie occasioni, lasciano indietro le anafore, gli asindeti, l'enumerazione aggettivale senza congiunzione che è tipica dell'autrice, la ricchezza lessicale e il gioco con la sinonimia. In questo modo, si perde una parte importante della volontà comunicativa di Alda Merini, oltre alle implicazioni e alle connotazioni rilevanti per il recupero dei suoi dati biografici tra i versi.
 - L'alta percentuale di errori di falso senso alterano anche la trasmissione del messaggio, che nel caso di Arriaga e Talens arriva addirittura a tergiversare il controsenso. Molti di questi errori sono il frutto della contaminazione linguistica tra lingue affini, come l'uso scorretto di alcune preposizioni, ma predominano sul piano lessicale, dove la trasparenza formale ha messo in difficoltà i traduttori. La presenza di parole con significante identico (in termini saussuriani) e connotazioni differenti in entrambe le lingue, un cambio di registro o un uso pragmatico distinto, ha condotto spesso i traduttori ad una perdita di implicature. Questa tipologia è presente in entrambi le traduzioni, anche se alla traduzione di Arriaga e Talens vengono aggiunti falsi sensi a causa della mancanza di comprensione dell'originale e di errori relazionati con la loro competenza linguistica nella lingua d'origine, poiché sono stati vittime dell'inganno dei falsi amici tra l'italiano e lo spagnolo.
 - La sovratraduzione attraverso l'esplicitazione di metafore, metonimie e simili dimostra anche una carenza nella riformulazione nel testo d'arrivo. I tre traduttori tendono a facilitare il processo interferenziale del pubblico eliminando la proiezione di referenti e ricorrendo ad uno stile indiretto. Questa perdita interferenziale e informazione recuperabile attraverso un processo interpretativo univoco che si perde implica un'imposizione dell'interpretazione personale dei traduttori, più propensa nella versione di Arriaga e Talens. Ciò suppone una riduzione delle possibilità arbitrarie durante la lettura del testo d'arrivo e una coazione alla libertà del lettore davanti al pubblico in lingua originale.

Come risultato di quest'analisi minuziosa del corpus di studio ritroviamo una perdita importante delle implicature che si nascondono dietro le sfumature lessicali e le immagini poetiche che vengono utilizzate da entrambe le autrici. I rispettivi processi inferenziali tra il testo di partenza-lettore italiano/inglese e il testo d'arrivo-lettore spagnolo variano a conseguenza di queste imprecisioni nell'esportare il testo, sia per la perdita dell'equilibrio tra il contenuto esplicito e implicito, sia per questioni linguistiche. Inoltre, le traduzioni delle poesie di Anne Sexton e Alda Merini presentano errori nelle fasi analitiche per la comprensione del testo di partenza e la riformulazione nella lingua d'arrivo che limitano considerevolmente l'emporio letterario e biografico occulto tra la retorica di entrambe le poetesse. Non si presentano perdite di contenuto ma, trattandosi di opere poetiche, la forma guadagna un'importanza superiore rispetto alla prosa. Per questo motivo, il fatto che la maggior parte di queste perdite girino attorno alle metafore, figura base nella poesia contemporanea, insieme al resto delle caratteristiche stilistiche, richiede una ritraduzione di ciò che i traduttori hanno perso lungo il tragitto tra le culture e il recupero della peculiarità del potenziale compositivo di entrambe le poetesse.

CONCLUSIONI E INDIRIZZI FUTURI DI RICERCA

All'inizio della presente Tesi di Dottorato ci prefiggevamo una serie di obiettivi da raggiungere durante l'attività di ricerca. Giunti a questo punto e alla luce dei risultati derivati dall'analisi del corpus, possiamo trarre delle conclusioni che ci consentono di rispondere a ciascuno dei quesiti definiti nell'introduzione dello studio:

- ❖ Al momento di approcciare l'analisi linguistica del testo di partenza, l'approssimazione pragmatica, intesa come fase preliminare del processo traduttivo, ci consente di addentrarci nei meandri dei componimenti poetici, nell'intenzione comunicativa dell'autore e nella scelta delle decisioni stilistiche. La Teoria della Pertinenza di Sperber e Wilson, traslata al testo poetico, viene in soccorso del traduttore favorendo il recupero delle informazioni implicite disseminate tra le figure retoriche e l'equilibrio del contenuto esposto in maniera esplicita nei versi. Inoltre, questa teoria serve per capire il modo in cui il traduttore interpreta le intenzioni comunicative (esplicature/implicature) del testo di partenza e il modo in cui decide di trasferirle al fine di ottenere gli stessi effetti

contestuali delle autrici. Altresì, l'approssimazione pragmatica si configura come uno strumento di grande utilità non solo per ricostruire l'equilibrio tra esplicature-implicature, bensì anche per comprendere la rilevanza del testo letterario nel contesto storicoculturale nel quale è stato concepito. Questi aspetti ci permettono di condurre uno studio preliminare della percezione dell'opera nel contesto letterario e culturale della lingua d'arrivo col fine di delineare una strategia traduttiva e le tecniche ad essa legata per equiparare la pertinenza dell'originale con la traduzione, mantenere viva l'attenzione del lettore ed evitare di squilibrare la proporzione tra informazione esplicita e implicita della poesia nel testo di arrivo. Il risultato finale del processo di traduzione è un testo funzionale e affrancato dalla lingua di partenza che può aspirare a diventare parte integrante del sistema letterario straniero e interagire con esso.

- ❖ La traduzione delle metafore dal punto di vista pragmatico e non strutturale aiuta a ricreare gli effetti che esse producono nel lettore. Considerando che questa figura retorica riveste un ruolo chiave nella poesia contemporanea, la sua corretta resa e conservazione risultano prioritarie nello stabilire gerarchie di importanza del contenuto nella traduzione interlinguistica. Nei casi di incompatibilità culturali nella semiotica delle lingue che entrano in contatto, riteniamo che la transcreazione sia una risorsa fondamentale per riuscire a mantenere le metafore di un testo poetico nella versione tradotta, dal momento che prevale la ricerca di un processo inferenziale con il quale dare ampio spazio all'interpretazione sulla struttura formale della figura.
- ❖ Il metodo contrastivo ci ha permesso di formulare delle conclusioni sull'influenza della prossimità o della distanza tra lingue nell'ambito di questioni traduttive.
 - Nelle tre edizioni tradotte e analizzate abbiamo constatato che la strategia traduttiva principale è stata la traduzione letterale. In presenza della combinazione italiano-spagnolo, ciò ha permesso con maggiore frequenza la resa corretta del testo, a differenza, invece, del binomio inglese-spagnolo in cui la stessa strategia ha indotto il traduttore a commettere continui errori di calco linguistico posto che la distanza tra i due codici non consente di riprodurre le stesse strutture sintattiche nella L2.
 - La traduzione letterale, d'altra parte, è un'arma a doppio taglio se eseguita tra lingue affini poiché in numerose occasioni ha indotto i traduttori a commettere

errori originati dalla contaminazione linguistica, come l'uso scorretto delle preposizioni o la maggiore presenza di falsi amici nel T.A.

- Spostando lo sguardo sulle metafore e sulle proiezioni di immagini poetiche, è stato possibile ricreare l'immaginario religioso di Alda Merini in modo da ottenere l'interpretazione proiettata di un'idea nel testo d'arrivo, senza ricorrere a referenti paralleli grazie alla prossimità culturale tra Spagna e Italia, paesi dalla forte tradizione cattolica e fraseologia comune legata al Cristianesimo. Le stesse constatazioni valgono per i doppi sensi e i giochi di parole.
- La sintassi della poesia di Anne Sexton, concisa e disarticolata come lampi di memoria su carta, prende corpo attraverso i significanti dei vocaboli inglesi per generare giochi di parole, concetti ambigui dalla libera interpretazione o referenti culturali che si combinano nella narrazione biografica. A causa della distanza tra i codici linguistici, della maggiore lunghezza sillabica dello spagnolo rispetto all'inglese e della differenza nei significanti dei vocaboli equivalenti, la perdita del contenuto legato alla forma della lingua è inevitabile. Reina Palazón ricorre alla traduzione letterale e propone l'utilizzo di note a piè di pagina per compensare parte di quello che non viene veicolato, o semplicemente aggira gli ostacoli traduttivi riducendo il testo d'arrivo a una generalizzazione oppure ovviandolo.
- Nel processo traduttivo la prossimità tra codici linguistici limita la creatività del traduttore e lo obbliga a volare radente al suolo poiché in numerose occasioni la breve distanza che separa le lingue accomunate dalla stessa origine predetermina le scelte traduttive. Al contrario, la distanza tra l'inglese e lo spagnolo obbliga il traduttore a lasciare traccia del suo operato poiché occorre maggiore libertà per poter costruire un testo funzionale nel suo sistema linguistico e, pertanto, la creatività necessaria per risolvere le incompatibilità formali della lingua spiega le sue ali. Paradossalmente, il risultato di un lavoro tra lingue affini è un testo che appare più estraniante rispetto a quello tra lingue distanti. Questo si deve al fatto che per risolvere lo slegamento forzato frutto dell'incompatibilità linguistica, è imprescindibile ricorrere alla riproduzione dell'effetto pragmatico di tali strutture che il traduttore si adopererà a risolvere attraverso l'utilizzo di strumenti radicati nella sua cultura. Di conseguenza, se il ventaglio di scelte traduttive è corretto,

il testo d'arrivo derivante da una coppia di lingue distanti risulta più naturale rispetto a quello frutto di due lingue affini.

- ❖ Lo studio comparato del corpus in lingua originale con le traduzioni di José Luis Reina Palazón dell'opera di Anne Sexton, e le due versioni dell'antologia di poesie di Alda Merini a opera di de Jeannette L. Clariond, e Mercedes Arriaga insieme a Jenaro Talens ci consente di trarre le seguenti conclusioni:
 - La traduzione delle poesie sextiane condensa le difficoltà nella comprensione del testo di partenza, a dimostrazione di una certa carenza di competenze linguistiche in inglese da parte del traduttore, il quale riformula erroneamente i testi nella lingua d'arrivo in diverse occasioni.
 - La traduzione di Clariond è più accurata di quella di Arriaga e Talens nella resa delle implicature ma, trattandosi di lingue affini, le difficoltà più considerevoli si riscontrano nella fase di riscrittura del testo, e non nella comprensione per via della trasparenza tra le lingue.
 - Sia le edizioni spagnole di Anne Sexton, sia quelle di Alda Merini appaiono più esplicite delle versioni originali. I traduttori tendono a facilitare la lettura per il pubblico d'arrivo. Ciò presuppone un'imposizione della loro interpretazione del testo e una traiettoria ben definita del processo inferenziale che indirizza verso conclusioni più limitate e persino inesatte.
 - In questi tre casi, gli errori presenti nei testi privano il pubblico spagnolo di parte del messaggio che le autrici intendevano trasmettere con le loro opere e con i contenuti impliciti, penalizzano l'accesso alle informazioni biografiche sulle poetesse, la qualità letteraria delle traduzioni è inferiore, lo stile ne risente e il registro delle poesie risulta alterato. Per tali ragioni, riteniamo necessaria una ritraduzione dell'opera che risolva queste problematiche a partire dalla contestualizzazione storico-cognitiva delle autrici.
- ❖ Proponevamo la rottura dello scisma filologo-traduttore la cui origine imputiamo alle prime correnti di teoria della traduzione che ambivano a sottolineare le differenze tra le due discipline per potersi svincolare del tutto dalla concezione della traduzione come elemento integrante della linguistica applicata. Nel caso della traduzione letteraria, e ancor più nella traduzione del testo poetico, per ottimizzare i risultati è necessario lavorare congiuntamente e cooperare con il filologo in modo da scandagliare le complessità del testo di partenza, immergerci

nel suo contesto e, così facendo, comprendere le motivazioni dietro l'utilizzo delle figure retoriche, di un determinato schema metrico e persino dietro la simbologia con la quale proiettare il messaggio, in un tentativo di levitare sulla metaforizzazione della realtà. La funzione del filologo, quale attore della prima fase traduttiva, vale a dire, la documentazione preliminare e l'analisi linguistico-letteraria dell'originale, è essenziale ai fini della riscrittura a opera del traduttore in qualità di esperto della cultura di arrivo. Disponendo di informazioni complete su tutti i piani testuali, il traduttore è in grado di ricrearli su piccola scala e in maniera minuziosa in modo tale da ottenere un risultato globale migliore, senza subire le costrizioni di una ricerca cieca di forme sintattico-lessicali identiche all'originale ma ricercando la ricomposizione pragmatica del testo.

- ❖ Gli studi traduttivi centrati sulla traduzione poetica pare abbiano colto la trasformazione del paradigma letterario. Grazie a questo cambiamento si sta tentando con successo di reindirizzare l'attenzione degli studiosi della traduzione verso altri aspetti più importanti della poesia contemporanea che non ruotano intorno a questioni metriche o ritmiche. Gli studiosi di Teoria della Traduzione affrontano l'analisi dei testi da un punto di vista pragmatico; scelta, questa, che riteniamo adatta.
- ❖ Infine, possiamo concludere questo lavoro affermando che esistono delle lacune e una nicchia di ricerca per quanto concerne lo studio comparato della vita e opere di entrambe le poetesse dal punto di vista traduttivo. Abbiamo appurato che la maggior parte delle pubblicazioni si focalizza sulle personalità e gli aspetti letterari delle raccolte poetiche, dedicando, invece, poco spazio agli aspetti legati alla traduzione delle loro opere e all'accoglienza sul mercato spagnolo. Pertanto, è nostra intenzione finalizzare il presente studio proponendo degli indirizzi futuri di ricerca volti ad approfondire diverse tematiche che in questa sede, per ragioni di spazio, non è stato possibile trattare:
 - Uno studio comparato sull'accoglienza ricevuta dalle opere, mediante la creazione di un corpus integrale, unito a uno studio empirico dei dati delle vendite delle traduzioni con l'obiettivo di avvicinare la figura di Anne Sexton e Alda Merini a un pubblico più vasto, e comprendere la misura dell'impegno nell'opera di diffusione attraverso le traduzioni.
 - Uno studio filologico-letterario delle altre opere delle stesse autrici sulla presenza di elementi legati alla legislazione vigente in materia di

istituzioni psichiatriche e cure alle quali sono state sottoposte in modo da poter fare chiarezza sul grado della funzione rappresentativa dell'evoluzione nella psichiatria del XX secolo.

- L'applicazione di tali studi nell'ambito dell'etica della traduzione e delle teorie di genere alla produzione poetica delle stesse autrici che ruoti intorno a tematiche diverse rispetto a quelle dell'esperienza nel manicomio e della malattia mentale, quali la rappresentazione religiosa per rifugiarsi dalla solitudine o l'utilizzo della femminilità come strumento sociale.

Ci piacerebbe coronare questo lavoro manifestando la finalità principale con la quale è stato concepito, che altra non è che l'intenzione di avvicinare la vita e le opere di due sopravvissute ad un contesto avverso. Ci auguriamo che il presente studio sia stato in grado di accorciare le distanze e dare visibilità a due poetesse acclamate nelle loro rispettive culture d'arrivo, ma che stanno iniziando timidamente a far conoscere le loro carriere postume anche nel mercato spagnolo. Le opere di Anne Sexton e Alda Merini rappresentano un contributo inestimabile al lavoro di comprensione della psiche umana poiché hanno avuto la virtù di astrarsi per contemplare, dall'alto di uno stato di levitazione senza i limiti delle imposizioni culturali, i modelli sociali. Concludiamo la presente Tesi di Dottorato con la speranza che, un giorno, queste donne possano circondarsi della compagnia di un pubblico più vasto con il quale mai immaginarono di poter comunicare e, così facendo, mitigare la sofferenza che le distrusse ma che al contempo le portò a congiungersi con le anime di tutti coloro che, ritenuti diversi, hanno trovato in esse l'ispirazione necessaria per trasformare il rifiuto nel più prezioso dei loro oggetti.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abeleira, Germán (2012). “Esquizofrenia” en Arenas, Jesús María (dir.) *Cuadernos del Tomás. Revistas de estudios del C.M. Tomás Luis de Victoria*. Salamanca: GRAFICAS SALAMANCA, pp. 157-172.
- Allodi, Federico (1976). “La evolución del hospital psiquiátrico en Estados Unidos y Canadá” en Oficina Sanitaria Panamericana (ed.) *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, 81 (2), pp. 139-148, online. Disponible en: <http://iris.paho.org/xmlui/handle/123456789/17544> [Fecha de consulta: 20/11/2017].
- Álvarez, Alberto (2007). “La traducción poética” en Donaire, M^aLuisa y Lafarga, Francisco (eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, pp. 261-270. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Álvarez, José María y Colina, Fernando (2011). “Origen histórico de la esquizofrenia e historia de la subjetividad” en *FRENIA, Revista de Historia de la Psiquiatría*, 11 (1), pp. 7-25, online. Disponible en: <http://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/view/16523> [Fecha de consulta: 19/12/2017].
- American Psychiatric Association (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, DSM -V* (5ª Ed.). Madrid: Editorial Medica Panamericana. Traducción y revisión científica de CIBERSAM.
- Ancona, Clelia y Rocco, Rita (2014). *Io sono pazza. Voci dal mondo poetico di Rita Durante, Alda Merini, Amelia Ancora*. Lecce: Milella.
- Anguita, Víctor (2019). “Los efectos secundarios del electroshock en la poesía de Anne Sexton: ‘Music Swims Back to Me’ y su traducción al español” en *Hikma*, 18 (1), online. Disponible en: <https://doi.org/10.21071/hikma.v18i1.11207> [Fecha de consulta: 22/11/2019].
- Anguita, V. y Marangon, Giorgia (2017). “Análisis traductológico comparado de las versiones en italiano y en francés de la novela *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón” en *Sobre la práctica de la traducción e interpretación en la actualidad*, 4, pp. 411-422. Granada: Comares.
- Arce (2010) “La bruja poseída: transgresión y reivindicación de la voz femenina en la poesía de Anne Sexton” en Piñero, Eulalia (ed.) *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social*, pp. 199-222. Madrid: Horas y Horas.
- Arriaga, Mercedes (2006). “Alda Merini. Raccontarsi contro cultura e contro natura” en Loidice, Isabella y Pinto, Franca (eds.) *Donne tra arte, tradizione e cultura. Mediterraneo e oltre*, pp. 51-55. Padova: Il Poligrafo.
- (2004). “La lujuria es un monumento secreto: cuerpos y eros en Alda Merini” en *Philologia Hispalensis*, XVI, 2, pp. 24-34.

- (2001). “Alda Merini, versi perversi” en *Lengua lenguaje poético: Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas*, pp. 110-130. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Bassnett, Susan (1993). *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano: Strumenti Bompiani. Traducción de Genziana Bandini.
- Berra, Pietro (02/07/2010). Alda Merini, una mamma che la poesia ci ha sottratto. *La provincia*, online. Disponible en: https://www.laprovinciadico.com.it/stories/Homepage/141587_alda_meriniuna_mamma_che_la_poesia_ci_ha_sottratto/ [Fecha de consulta: 08/10/2018].
- Bill, AP (2013). “Kennedy’s vision for mental health never realized” en USA Today (20 de octubre), online. Disponible en: <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2013/10/20/kennedys-vision-mental-health/3100001/> [Fecha de consulta: 28/06/2018].
- Biagini, Elisa (2001). “Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini” en *Forum Italicum*, 35 (2), pp. 442-456, online. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/001458580103500209> [Fecha de consulta: 29/04/2018].
- (2000). *L’opera poetica di Alda Merini tra il 1953 e il 1984* (Tesis doctoral). Graduate School-Nre Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey.
- Boubara, Ada (2015). “Il paradiso non mi piace perché verosilmente non ha ossessioni: cercando il mito personale di Alda Merini” en *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: Actas del XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, pp. 227-241, online. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/55921> [Fecha de consulta: 15/06/2018].
- Burton, Sarah-Jane (2013). “An Introduction to the ‘Boston Trio’: Sylvia Plath with Robert Lowell and Anne Sexton” en *Plath profiles*, 6 (Summer), pp. 75-84, online. Disponible en: <https://ro.uow.edu.au/lhapapers/624/> [Fecha de consulta: 16/02/2019].
- Camps, Assumpta(2015). “La reivindicación de la diversidad en Alda Merini: para una lectura de L’altra verità. Diario di una diversa” en *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: Actas del XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, pp. 227-241, online. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/55921> [Fecha de consulta: 15/06/2018].
- (2001). *Historia de la literatura italiana contemporánea*, volumen II. Santa Fe: El Cid Editor.
- Carniti, Emanuela (2019). *Alda Merini, mia madre*. Lecce: Manni.
- Carrera, Manuel (2014). “Lingüística contrastiva e traduzione letteraria. Italiano e spagnolo” en Silvestri, Paolo (ed.) *Italiano y español. Nuevos estudios lingüísticos (1984-2014)*, *Philologia Hispalensis*, pp. 117-127. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Castillo, Rosa (1995). “La traducción poética y sus problemas” en Martín-Gaitero, Rafael (ed.) *Actas de los V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, pp. 727-

- 730, online. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_v/87_castillo.pdf [Fecha de consulta: 13/02/2019].
- Chodoff, Paul (1992). “The Anne Sexton Biography: The Limits of Confidentiality” en *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 20 (4), pp. 639-643.
- Cilia, Elisa (2015). “El problema de la equivalencia en la traducción de poesía. La traducción al italiano de *La casa infiel*, de Federico García Lorca” en *Estudios de Traducción*, 5, pp. 43-57, online. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/rev ESTR.2015.v5.49409> [Fecha de consulta: 05/01/2019].
- Cinta, María (2015). *Tomar la palabra: aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Barcelona: Aresta.
- Cerrato, Daniele (2010). “Alda Merini e il mito della grande madre: l’identita ribelle” en González de Sande, Estela y Cruzado, Ángeles (eds.) *Rebeldes literarias*, pp. 181-203. Sevilla: ArCiBel Editores.
- Clark, Ben (2018). *La policía celeste*. Madrid: Visor de Poesía.
- Colburn, Steven (1985). *No evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose. Anne Sexton*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Crocetti, Nicola (2019). *Alda Merini, diVersi (2)*. Milano: Le opere del Corriere della Sera. Selección de poemas e introducción de Nicola Crocetti.
- Dahlgren, Marta (1998). “Relevance and the Translation of Poetry” en *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 11, pp. 23-32, online. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.14198/raei.1998.11.03> [Fecha de consulta 15/05/2019].
- Delisle, Jean (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d’initiation à la traduction professionnelle de l’anglais vers le français*. Ottawa: Pédagogie de la traduction, les Presses de l’Université d’Ottawa.
- De Marco, Giuseppe (1995). *Le stagioni dell’epifania poetica di Alda Merini. Invito alla lettura*. Salerno: Ripostes.
- Di Bennardo, Filippo Giuseppe (2009). *Poesia e follia: Alda Merini, la follia della poesia*. Brescia: Edibom.
- Di Lara, Crino (19/02/2014). Le risate e la disperazione di mia madre, la poetessa Alda Merini. *L’Espresso*, online. Disponible en: <http://espresso.repubblica.it/visioni/2014/02/18/news/le-risate-e-la-disperazione-di-mia-madre-la-poetessa-alda-merini-1.153712> [Fecha de consulta: 05/11/2018].
- Duggan, Christopher (2017). *Historia de Italia*, 2ª ed. Madrid: Ediciones Akal, S.A. Traducción de Adrián Fuentes Luque, revisión de la traducción para la 2ª ed. De Alfredo Brotons Muñoz.
- Eguíluz, Federico (1994). “Al acecho de la traducción literaria como paradigma de transvase cultural” en Eguíluz, Federico et alii. (eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, pp. 183-189. Vitoria: Universidad del País Vasco.

- Esposito, Giorgia (2016). “La traducción del texto poético. Los perros románticos de Roberto Bolaño” en *Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne*, 3 (6), pp. 135-143, online. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.13135/2384-8987/1784> [Fecha de consulta: 10/03/2019].
- Etkind, Efim (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Evaristo, Pasquale (2011). “La reforma psiquiátrica hoy día en Trieste e Italia” en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 31 (2), pp. 345-351, online. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4321/S0211-57352011000200011> [Fecha de consulta: 20/12/2017].
- Fink, Max (1999). *Electroshock: Restoring the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Fochi, Anna (2011). “The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators. Ungaretti, Montale and Shakespeare's Sonnets” en *inTRAlinea*, 13, online. Disponible en: <http://www.intralinea.org/archive/article/1672> [Fecha de consulta: 12/01/2019].
- Forasacco, Denis (2013). “‘Cultural Translation’ vs ‘Poetic Translation’? A Problematic Categorization in Translating Poetry. The Case of Arthur Rimbaud's Ophélie in German” en *Estudios de traducción*, 3, online. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5209/rev ESTR.2013.v3.41993> [Fecha de consulta: 15/03/2019].
- Foucault, Michel (1991). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Traducción de Emma Kestelboim.
- (2016). *Storia della follia nell'Età Classica*, 7ª Ed. Milano: BUR Rizzoli. Traducción y prefacio de Mario Galzigna.
- Fouces, Covadonga (2007). “Tras las huellas de la metáfora: una aproximación a la traducción de la metáfora literaria desde presupuestos culturales” en *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 9, online. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/6222/11086> [Fecha de consulta: 25/02/2019].
- Freud, Sigmund (1967) *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial S.A. Traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres.
- Fukuda, Shiho (2006). “Beyond the Doctor-Patient Relationship: Anne Sexton and Her Psychiatrist, Dr. Martin T. Orne” en *Revista de Estudios Norteamericanos*, 11, pp. 81-91.
- Gallego, Miguel (1994). *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Jucar.
- Gallegos, José A. (2001). “El capricho de la traducción poética” en *Trans, Revista de Traductología*, 5, pp. 77-90.
- (1997). “Traducción y recreación en poesía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laorgue, Goethe y Rilke)” en *Trans, Revista de Traductología*, 2, pp. 21-31.

- Gallo, Daniele (2012). *Elementi di teoria e tecnica della traduzione letteraria*. Milano: Gruppo editoriale Viator.
- Gamonedá, Amelia (2008). “La lengua bífida de la traducción” en Gómez, Javier (ed.) *Nuevas pautas de la traducción literaria*, pp. 37-74. Madrid: Visor libros.
- García, Fernando (1993). “Traducción d poesía y traducción poética” en Raders, Margit y Sevilla, Julia (eds.) *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, pp. 115-135. Madrid: Editorial complutense.
- García Yebra, Valentín (2006). *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos.
- (1994). “Problemas de la traducción literaria” en Eguíluz, Federico et alii. (eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, pp. 9-21. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- (1989). *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Gredos.
- Gill, Jo (2004). “Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton’s Early Poetry” en *Twentieth Century Literature*, 50 (1), pp. 59-87, online. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4149253> [Fecha de consulta: 29/04/2019].
- Giovanelli, Claudia (2004). “Historia de los cuidados psiquiátricos en Italia” en *Enfermería Global*, 3-1 (4), online. Disponible en: <http://revistas.um.es/eglobal/article/view/585/607> [Fecha de consulta: 12/11/2017].
- Grant, Susan-Mary (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*. Madrid: Akal. Traducción de Axel Alonso Valle.
- Gray, Linda (2018). *Buscando Mercy Street. El reencuentro con mi madre, Anne Sexton*. Barcelona: Navona Editorial. Traducción y notas de Ainize Salaberri.
- (2015). *Anne Sexton: Un autorretrato en cartas*. Ourense: Ediciones Linteo. Traducido por Andrés Catalán, Ben Clark, Juan David González-Iglesias y Ainhoa Rebolledo.
- Grice, Paul (1991). “Lógica y conversación” en Valdés, Luis. (ed.). *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, pp. 511-530. Madrid: Tecnos. Traducción de Juan José Acero.
- (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grob, Gerald (1992). “Mental Health Policy in America: Myths and Realities”, en *Health Affairs*, 11 (3), online. Disponible en: <https://www.healthaffairs.org/doi/10.1377/hlthaff.11.3.7> [Fecha de consulta: 20/05/2018].
- Gutt, Ernst- August (1991). *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Oxford: Blackwell.
- House, Juliane (1981). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.

- Hurtado, Amparo (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Janés, Clara (2008). “Las dos orillas del mar (sobre la traducción de poesía)” en Gómez, Javier (ed.) *Nuevas pautas de la traducción literaria*, pp. 161-173. Madrid: Visor libros.
- Jakobson, Roman (2000). “On Linguistic Aspects of Translation” en Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*, pp. 113-118. London: Taylor & Francis Group.
- (1974). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jones, Adrian (2010). *Resistance, Rejection, Reparation: Anne Sexton and the Poetry of Therapy* (Tesis doctoral). Department of English, University of Sydney, online. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2123/8384> [Fecha de consulta: 15/10/2018].
- Kumin, Maxine y Sexton, Anne. (1964). *More Eggs of Things*. Nueva York: G.P. Putnam’s Sons.
- (1963). *Eggs of Things*. Nueva York: Scholastic Book Services
- Lefevére, André (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Corcum.
- Lloyds, Robert (1992). “Psychiatric Poetic License? Post-Mortem Disclosure of Confidential Information in the Anne Sexton Case” en *Psychiatric Annals*, 22, 6, pp. 341-348.
- Lozano, Álvaro. *Mussolini y el fascismo italiano*. Madrid: Marcial Pons.
- Luarsabishvili, Vladimer (2016). “La traducción de la metáfora – una reflexión del traductor” en *Revista de Investigación Lingüística*, 19, pp. 251-268, online. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/52203> [Fecha de consulta: 20/02/2019].
- Luque, Luis (2012). “El concepto como divergencia entre lenguas afines: el caso italiano-español” en Luque, Lucía (ed.) *Transculturalidad, lenguaje e integración (Investigaciones en fraseología contrastiva actual)*, pp. 237-248. Granada: Granada Lingvistica.
- Luque, Rogelio y Berrios, Germán (2011). “Historia de los trastornos afectivos”, *Revista Colombiana de Psiquiatria*, 40 (Supl. 1), pp. 130-146, online. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcp/v40s1/v40s1a09.pdf> [Fecha de consulta: 30/09/2017].
- Magris, Marella (2005). *L’errore in traduzione: dalla teoria alla pratica*. Trieste: Edizioni Goliardiche.
- Marangon, Giorgia (2017). “Mafalda habla en italiano: elementos para una comparación” en *Italiano e dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*, pp. 525-541. Frankfurt: Peter Lang.

- (2016). “El método contrastivo en la didáctica de las lenguas afines (italiano/español)” en *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d’Italia*, pp. 905-911. Firenze: Franco Cesati Editore.
- (2011). “Estudio contrastivo del léxico en las lenguas afines. La engañosa semejanza: la traducción de los falsos amigos en español e italiano” en *Analecta Malacitana*, 30, online. Disponible en: http://www.anmal.uma.es/numero30/Contraste_esp-ital.pdf [Fecha de consulta: 25/03/2019].
- (2011). “Grammatica contrastiva e traduzione letteraria. Problemi traduttologici sul fronte ispanoitaliano: dalla teoria alla pratica” en *Essays on Translation*, pp. 155-166. Hamburg: Dr Kovac Verlag.
- Marechiarofilm y Rai Cinema (productores) y De Lillo, Antonietta (directora) (2013). *La pazza della porta accanto; conversazione con Alda Merini di Antonietta De Lillo* [documental]. Italia: C.G. Entertainment.
- Marras, Emma (1984). *Anne Sexton, Her Confessional Self*. Udine: Industrie Grafiche del Bianco.
- Martín, Matilde (2003). *Discursividad sexual y poder disciplinario: una visión foucaultiana en la obra de tres poetas americanas*. Tenerife: Servicio de publicaciones de la Universidad de la Laguna.
- Martín, Mercedes (2002). “Problemas de traducción poética. Valoración de traducciones de *Los Sonetos de Orfeo* de Rainer Maria Rilke” en *Trans. Revista de Traductología*, 6, pp. 87-108.
- Martínez, Beatriz (2018). “La traducción poética: aproximación a la traducción del ritmo en la poesía de François Villon” en *Cédille, revista de estudios franceses*, online. Disponible en <https://cedille.webs.ull.es/14/13martinez.pdf> [Fecha de consulta: 02/01/2019].
- Martínez, Luis (2008). “Revisando criterios en la traducción de *textos poemáticos*” en Gómez, Javier (ed.) *Nuevas pautas de la traducción literaria*, pp. 117-132. Madrid: Visor libros.
- (1997). “Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)” en *Trans. Revista de Traductología*, 2, pp. 43-53.
- Mastrosimone, Stefano (2010). *Una specie di follia. Conversazioni con Alda Merini*. Roma: Aliberti editore.
- Matamoro, Blas (2002). “¿Es traducible la poesía?” en *El Trujamán, revista diaria de traducción*, online. Disponible en https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_02/08032002.htm [Fecha de consulta: 04/02/2019].
- Merini, Alda (2017). *L'altra verità. Diario di una diversa*, 6ª ed. Milano: Rizzoli Libri S.p.A.

- (2017). *La vida fácil: silabario*. Madrid: Trama Editorial S.L. Traducción de Chiara Giordano y Javier Pascual Echalecu.
- (2014). *Francisco: canto de una criatura*. Madrid: Vaso Roto Ediciones. Traducción de Jeannette L. Clariond.
- (2014). *La Terra Santa e altre poesia*. Milano: RCS MediaGroup S.p.a. Edición a manos de Nicola Crocetti para una edición especial de *Il Corriere della Sera*.
- (2010). *Vacío de amor*. Palencia: Ediciones Cálamo. Traducción y prólogo de Mercedes Arriaga Flórez y Jenaro Talens.
- (2009). *Cuerpo de amor: un encuentro con Jesús*. Madrid: Vaso Roto Ediciones. Traducción de Jeannette L. Clariond.
- (2009). *Magnificat: un encuentro con María*. Madrid: Vaso Roto Ediciones. Traducción de Jeannette L. Clariond.
- (2008). *Mistica d'amore*. Milano: Frassinelli.
- (2007). *Francesco, canto di una creatura*. Milano: Frassinelli.
- (2007). *La carne de los ángeles*. Madrid: Vaso Roto Ediciones. Traducción de Jeannette L. Clariond.
- (2005). *Baladas no pagadas*. Barcelona: La Poesía, señor hidalgo. Traducción de Jeannette L. Clariond.
- (2005). *Baladas sin pagar*. Málaga: Ediciones Narila. Traducción de Carmen Plaza Gómez.
- (2003). *Clinica dell'abbandono*. Torino: Einaudi.
- (2003). *La carne degli angeli*. Milano: Farissinelli.
- (2003). *Più bella della poesia è stata la mia vita*. Videocasete editado por Mollica, Vincenzo. Torino: Einaudi.
- (2003). *Poema di Pasqua*. Milano: Acquaviva.
- (2002). *La Tierra Santa*. Valencia: PRE-TEXTOS. Traducción y nota previa de Jeannette L. Clariond.
- (2002). *Magnificat. Un incontro con Maria*. Milano: Farissinelli.
- (2001). *Corpo d'amore: un incontro con Gesù*. Milano: Farissinelli.
- (1999). *Aforismi e magie*. Milano: Rizzoli.
- (1999). *Poesías de Alda Merini*. Sevilla: Fundación Cajasol. Edición y traducción de Mercedes Arriaga Talens.
- (1999). *Superba è la notte*. Torino: Einaudi.
- (1998). *Fiore di Poesia*. Torino: Einaudi.
- (1997). *Curva in fuga*. Crema: Edizioni dell'Ariete.

- (1997). *La volpe e il sipario*. Legnago: Girardi.
- (1996). *Refusi*. Montichiari: Zanetto.
- (1996). *La vita facile: silabario*. Milano: Bompiani.
- (1996). *Aforismi*. Milano: Edizioni Pulcinoelefante.
- (1995). *Ballate non pagate*. Torino: Einaudi.
- (1995). *La pazza della porta accanto*. Milano: Bompiani.
- (1994). *Reato di vita: autobiografía e poesia*. Milano: Melusine. Associazione culturale per comunicare saperi ed esperienze di donne.
- (1994). *Titano amore intorno*. Milano: La vita felice.
- (1993). *Le zolle d'acqua*. Milano: Montedit.
- (1992). *Le palude di Manganelli o Il monarca re*. Milano: La vita felice.
- (1992). *Aforismi*. Milano: Nuove Scritture.
- (1992). *Ipotenusa d'amore*. Milano: La vita felice.
- (1991). *Vuoto d'amore*. Torino: Einaudi.
- (1990). *Il tormento delle figure*. Genova: Il melangolo.
- (1989). *Delirio amoroso*. Genova: Il melangolo.
- (1986). *L'altra verità: diario di una diversa*. Milano: Libri Scheiwiller.
- (1984). *La Terra Santa*. Milano: Libri Scheiwiller.
- (1962). *Tu sei Pietro*. Milano: Libri Scheiwiller.
- (1955). *Nozze romane*. Milano: Schwarz.
- (1955). *Paura di Dio*. Milano: Libri Scheiwiller.
- (1953). *La presenza di Orfeo*. Milano: Schwarz.
- Meschonnic, Henri (2001). *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Verdier.
- (1999). *Poétique su traduire*. Lagrasse: Verdier.
- (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- Michailidou, Artemis (2004). "Edna St. Vincent Millay and Anne Sexton: The Disruption of Domestic Bliss" en *Journal of American Studies*, 38 (1), pp. 67-88.
- Middlebrook, Diane (1998). *Anne Sexton. Una biografía*. Barcelona: Circe. Traducción de Roser Berdagué.
- Ministerio de Cultura y Deporte. Premio Nacional a la Mejor Traducción. Disponible en: http://www.culturaydeporte.gob.es/premiado/mostrarDetalleAction.do?prev_lay

out=PremioNacMejorTraduccionLibro&layout=PremioNacMejorTraduccionLibro&language=es&id=728 [Fecha de consulta: 20/10/2018].

- Mohamed, Saad (2001). “Estudio analítico de la metáfora y su traducción, ejemplificado en Memorial de Isla Negra de Pablo Neruda” en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, pp. 165-178, online. Disponible en: <http://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=269832> [Fecha de consulta: 11/08/2019].
- Mosher, Paul, Berman, Jeffrey (2015). “The Anne Sexton Controversy: ‘There Is Nothing Like This in the History of Literary Biography!’” en *Confidentiality and Its Discontents: Dilemmas of Privacy in Psychotherapy*. Fordham University Press: New York.
- Mossop, Brian (2001). *Revising and Editing for Translators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Muschietti, Delfina (2013). “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas” en Muschietti, Delfina (ed.) *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, pp.7-39. Buenos Aires: BAJO LA LUNA.
- (2006). “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)” en *Orbis Tertius*, 12, online. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.208/pr.208.pdf [Fecha de consulta: 10/03/2019].
- Newmark, Peter (1992). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra. Traducción de Virgilio Moya.
- (1988). *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall Longman ELT.
- Nida, Eugene (2000). “Principles of Correspondence” en Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*, pp. 126-140. London: Taylor & Francis Group.
- Nove, Aldo (2009). “Alda Merini, poetessa punk” en *Poesia: mensile internazionale di cultura poetica*, 22 (244), pp. 2-9.
- O’Neill, Maria (1996). “Sex and Selfhood in the Poetry of Anne Sexton” en Lecazno, Emma et alli. (ed.) *Many Sundry Wits Gathered Together. Actas Congreso de Filología Inglesa*, pp. 251-259, online. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2183/9543> [Fecha de consulta: 20/04/2019].
- Orlandi, Daniela (2004). *La donna e la condizione maniacale-voci al femminile* (Tesis doctoral). Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2142/86129> [Fecha de consulta: 15/05/2018].
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Pérez, Marta (1993). *Tell Me my Name. Language and Gender in the Poetry of Sylvia Plath, Adrienne Rich and Anne Sexton* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona.

- Pérez-Rincón, Héctor (1990). “La psicofarmacología” en Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñoz (ed.) *Salud Mental*, 13 (1), pp. 15-18, online. Disponible en: <http://www.inprf-cd.gob.mx/pdf/sm1301/sm130115.pdf> [Fecha de consulta: 02/10/2017].
- Pileño, Elena; Morillo, Javier; Salvadores, Paloma y Nogales, Amparo (2003). “El enfermo mental. Historia y cuidados desde la época medieval” en *Cultura de los cuidados*, 13, pp. 29-35, online. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4814/1/CC_13_06.pdf [Fecha de consulta: 20/12/2017].
- Pinel, Philippe (1998). *Tratado médico-filosófico de la enajenación mental o manía*. Madrid: Nieva.
- Pirandello, Luigi (1993). *Saggi, poesie, scritti vari. Opere di Luigi Pirandello, vol. 6, 5ª ed.* Milano: Mondadori. Edición, introducción y notas a manos de Manlio Lo Vecchio-Musti.
- (1956). *Luigi Pirandello. Tomo XX*. Madrid: Aguilar. Traducción de Idelfonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso.
- (1926). *Uno, nessuno y centomila*. Firenze: R. Bemporad.
- (1920). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Firenze: R. Bemporad.
- (1904). *Il fu Mattia Pascal*. Roma: Nuova Antologia.
- Pliego, Isidro (1996). “La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español” en *Trans. Revista de Traductología*, 1, pp. 111-123.
- Pollard, Clare (2006) “Her Kind: Anne Sexton, the Cold War and the Idea of a Housewife” en *Critical Quarterly* 48 (3), pp. 1-24.
- Portal web oficial de Jeannette L. Clariond. Disponible en: <http://jeannettelozano.com/index.html> [Fecha de consulta: 22/09/2018].
- Ponce, Nuria (2007). “El apasionante mundo del traductor como eslabón invisible entre lenguas y culturas” en *Revista electrónica de estudios filológicos*, 13, online. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/tritonos_B_nuria%20Ponce.htm [Fecha de consulta: 25/02/2019].
- Pons, Salvador (2004). *Conceptos y aplicaciones de la Teoría de la Relevancia*. Madrid: Arco Libros.
- Ramos, María Blanca (2006). “Evolución histórica de la enfermedad maniaco-depresiva” en Dupont, Marco Antonio (ed.) *Trastorno bipolar*. México: Editorial Alfil S.A, pp. 3-9.
- Ramírez, Tania Jesús (2009). *Traducción de la metáfora poética desde un enfoque comunicativo: metáfora lorquiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de

- Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones-Fundación Mapfre Guanarteme.
- Redaelli, Stefano (2012). “Tre punti di vista sulla follia: Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà” en *Rassegna europea di letteratura italiana*: 39, 1, pp. 89-108.
- Rega, Lorenza (2001). *La traduzione letteraria. Aspetti e problema*. Torino: UTET Librería.
- Riedemann, Karin y Diéguez, Isabel (1999). “La traducción de metáforas: ¿un acto de rebeldía permanente?” en *ONOMAEIN*, 4, pp. 345-369, online. Disponible en: http://onomazein.letras.uc.cl/Articulos/4/20_Riedemann.pdf [Fecha de consulta: 05/08/2018].
- Rivas, María del Mar (2016). “A pragmatic-cognitive approach to thought representation in fiction: Verbal tense and aspect in literary translation” en Balbuena, Carmen y García, Ángeles (eds.) *Aspects of translation*, pp. 51-65. Tübingen: Narr Verlag.
- (2013). “Charles Dickens’s *Hard Times*: A pragmatic-cognitive approach to its translation into Spanish” en Rivas, María del Mar y Balbuena (eds) *Cultural Aspects of Translation*, pp. 197-208. Tübingen: Narr Verlag.
- (2012). “A pragmatic-cognitive approach to ‘register’ in literary translation” en Parra, Eva y García, Miguel Ángel (eds) *Aspects of literary translation*, pp. 107-125. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- (2001). “Aspect variation in narrative: a pragmatic approach” en *Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada*, 2, pp. 225-237.
- Saenz, Miguel (2013). *Traducción. Dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos de circunstancias*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Samaniego, Eva (2002). “Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de -traducción” en *Trans. Revista de Traductología*, 6, pp. 47-61.
- Sansone, Giuseppe (1989). “Traduzione ritmica e traduzione metrica” en Buffoni, Franco (ed.) *La traduzione del testo poetico*, pp. 13-29. Milano: Guerini e associati.
- Scheiwiller, Giovanni (1953). *Poetesse del Novecento*. Milano: All’insegna del pesce d’oro.
- Schessler, Steve (2011). “The Black Sheep I Am: Anne Sexton, Madness, and the Performance of Confession” en Barros-Grela, Eduardo y Liste-Noya, José (eds.) *American Secrets. The Politics and Poetics of Secrecy in the Literature and Culture of the United States*, pp. 141-156. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press.
- Scotto, Fabio (2013). *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*. Roma: Donzelli editore.
- Sexton, Anne (2015). *Anne Sexton: un autorretrato en cartas*. Ourense: Ediciones Linteo. Traducción de Andrés Catalán, Benjamin Clark, Juan David González y Ainhoa Rebolledo.

- (2015). *Anne Sexton: antología*. Gipuzkoa: Susa. Traducción al euskera de Harkaitz Cano.
- (2013). *Anne Sexton. Poesía completa*. Ourense: Ediciones Linteo. Traducción, introducción y notas de José Luis Reina Palazón.
- (2011). *Com ella*. Barcelona: Proa. Traducción al catalán de Montserrat Abelló.
- (2009). *Poemas de amor*. Ourense: Ediciones Linteo. Traducción de Benjamin Clark Harley.
- (2008). *Vive o muere*. Madrid: Ediciones Vitruvio. Traducción de Julio Mas Alcaraz.
- (2007). *El asesino y otros poemas*. Barcelona: Icaria editorial. Traducción de Jonio González y Jorge Ritter.
- (1999). *Anne Sexton. The Complete Poems*. New York: Mariner Books.
- (1978). *Words for Doctor Y: Uncollected Poems with Three Stories*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1976). *45 Mercy Street*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1975). *The Awful Rowing Toward God*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1974). *The Death Notebooks*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1972). *The Book of Folly*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1971). *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1969). *Love Poems*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1966). *Life or Die*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1962). *All my Pretty Ones*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1960). *To Bedlam and Part Way Back*. Boston: Houghton Mifflin.
- Siles, Jaime (2005) “Anne Sexton o la dificultad de ser mujer en un momento como este” en *Poesía y Traducción: cuestiones de detalle*, pp. 134-136. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Silvestre, Alicia (2008). “La traducción poética, un reto posible” en Izquierdo, Sonia (cord.) *Actas del simposio internacional de poesía española e hispanoamericana*, pp. 91-97. Brasilia: Instituto Cervantes Brasilia.
- Skorczewski, Dawn (2012). *An Accident of Hope. The Therapy Tapes of Anne Sexton*. New York: Routledge.
- (2010). “‘You and I, we created the poet’: Anne Sexton’s Recorded Therapy, November 1963” en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 58 (3), pp. 421-444, online. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0003065110368857> [Fecha de consulta: 22/07/2018].

- (1996). "What Prison is This?: Literary Critics Cover Incest in Anne Sexton's 'Brian Rose'" en *Journal of Women in Culture and Society*, 21, pp. 309-342, online. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3175066> [Fecha de consulta: 30/06/2018].
- Soto, Daniel (2014). "Bases para la traducción-recreación al español de poemas escritos en francés" en *ENTRECULTURAS*, 6, online. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/7243> [Fecha de consulta: 14/03/2019].
- Spagnoletti, Giacinto (1953). *Antologia della poesia italiana 1904-1949*. Parma: Guanda.
- Spaziani, Maria Luisa (1983). "Del tradurre prosa e poesia" en Copioli, Rosita (ed.) *Tradurre poesia*, pp. 322-326. Brescia: Paideia Editrice.
- Sperber, D y Wilson, D. (1986). *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Blackwell.
- Steiner, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducido por Adolfo Castañón.
- Stella, Miziou; Eirini, Stefania; Vangelis Dimos et alli. (2017). "El tratamiento psicosocial y las intervenciones para el trastorno bipolar: una revisión sistemática" en Centre d'Assistencia Terapeutica (eds.) *RET, Revista de Toxicomanías*, 79, pp. 3-12, online. Disponible en: https://www.cat-barcelona.com/uploads/rets/ret_79_1_trastorno_bipolar_tratamiento_psicosocial.pdf [Fecha de consulta: 21/09/2017].
- Talarn, Antoni (2009) *Psicoanálisis al alcance de todos*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Toresini, Lorenzo (2008)- "Dalla legge Mariotti a Basaglia. L'evoluzione dell'assistenza psichiatrica italiana e il superamento dell'esperienza manicomiale nel decennio 1968-1978" en Dietrich-Daum, Elisabeth y Taiani, Rodolfo (eds.) *Storia e Regione*, 17 (2) *Psychiatrielandschaft/ Oltre il manicomio*. Innsbruck: StudienVerlag, pp. 146-160.
- Torre, Esteban (2000). *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Toury, Gideon (2004). *Los estudios descriptivos de la traducción, y más allá*. Madrid: Cátedra.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards and Ethics of Difference*. London: Routledge.
- Vermeer, Hans Josef (1983). "Translation Theory and Linguistics" en Roinila, Pauli et alii (eds.) *Häkökohtia kääntämisen tukimuksesta*. Joensuu: Joensuu University.
- Vèroli, Luisella (2012). *Alda Merini: ridevamo come matte*. Milano: Melusine. Associazione culturale per comunicare saperi ed esperienze di donne.

- Vesco, Maurizio (2010). "Alda Merini: arte e malattia" en *Poesia: mensile internazionale di cultura poetica*, 23 (247), pp. 63-65.
- Viorst, Judit (1992). "Listening at the Keyhole: The Anne Sexton Tapes" en *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 20, 4, pp. 645-653.
- Wagner-Martin, Linda (1989). *Critical Essays on Anne Sexton*. Boston: G.K. Hall.
- Wedding, Danny (2000). "Cognitive Distortions in the Poetry of Anne Sexton" en *Suicide and Life-Threatening Behavior*, 30 (2), pp. 140-144.
- Wilson, D. y Sperber, D. (2004). "La teoría de la Relevancia" en *Revista de Investigación Lingüística*, VII, pp. 237-285, online. Disponible en: <https://revistas.um.es/ril/article/view/6691/6491> [Fecha de consulta: 25/03/2019].
- Yépez, Marcos (2009). "Consideraciones entorno al psicoanálisis de Sigmund Freud" en *Revista Ciencias de la Educación*, 20 (35), pp.204-216, online. Disponible en: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/n35/art11.pdf> [Fecha de consulta: 12/11/2017].

LEGISLACIÓN

- Estados Unidos (1946). "National Mental Health Act of 1946", *Public Law 79-487, July 6, 1946. United States Statutes at Large* (60)
- Estados Unidos (1955). "Mental Health Study Act of 1955", *Public Law 182, July 28, 1955. United States Statutes at Large* (69)
- Estados Unidos (1963). "Mental Retardation Facilities Construction Act of 1963", *Public Law 88-164, October 39, 1963. United States Statutes at Large* (77).
- Estados Unidos (1980). "Mental Health Systems Act of 1980", *Public Law 96-398, October 7, 1980. United States Statutes at Large* (94)
- Estados Unidos (1990). "Americans with Disabilities Act of 1990", *Public Law 101-336, July 26, 1990. United States Statutes at Large* (104)
- Italia (1909). "Regio Decreto 16 agosto 1909 n.605. Regolamento sui manicomi e sugli alienati", *Gazzetta Ufficiale 16 settembre 1909* (217)
- Italia (1978). "Legge 13 maggio 1978, n. 180. 'Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori'", *Gazzetta Ufficiale 16 maggio 1978* (133)
- Italia (1978). "Legge 23 dicembre 1978, n. 833. Istituzione del servizio sanitario nazionale", *Gazzetta Ufficiale 28 dicembre 1978* (360)

DICCIONARIOS

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>.

Diccionario monolingüe Merriam-Webster, online. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/>.

Domínguez Caparrós, José (2016). Diccionario de métrica española, 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial.

Vocabolario della lingua italiana Treccani, online. Disponible en: <http://www.treccani.it/>.

