

## La exaltación de la feminidad en «In Celebration of My Uterus» de Anne Sexton: Traducción y género

The exaltation of feminity in “In Celebration of My Uterus” by Anne Sexton: Translation and Gender

Víctor Anguita Martínez  
Universidad de Córdoba

Recibido: 06/04/2021  
Aceptado: 20/05/2021

### *Resumen*

El presente trabajo recoge, desde un enfoque de género y pragmático, un estudio comparativo del poema «In Celebration of my Uterus» (*Love Poems*, 1969) de Anne Sexton. El análisis propuesto aborda, por un lado, un estudio filológico-lingüístico del contenido biográfico del TO, para enmarcar la obra en su contexto personal; por el otro, se adentra en un estudio traductológico la publicación antológica en lengua española de José Luis Reina Palazón en *Anne Sexton. Poesía completa* (2012).

Este cotejo entre original y traducción se divide en dos niveles: el semántico (marcas de género, selección léxica) y el estilístico (figuras retóricas). Con él, se hace hincapié en la noción del error de traducción, sometiendo a análisis las estrategias operadas por el traductor para determinar si los desvíos de sentido alteran la intención ideológica del original siguiendo los parámetros de Taronna (2008): la recontextualización del texto en la L2, la identidad y el posicionamiento del traductor. Por último, se propondrá una retraducción del texto que intente pulir las posibles imprecisiones resultantes del análisis.

### *Palabras clave*

Anne Sexton, poesía confesional, traducción de poesía, Love Poems, feminismo



*Abstract*

This work addresses a philological and translation analysis of “In Celebration of my Uterus” (Love Poems, 1969), by the confessional poet Anne Sexton. In a first stage, a study thoroughly the biographical aspect of the Boston poet will be performed in order to frame her poetry into her personal context. Secondly, a contrastive study will be applied to the source text and its antological translation Anne Sexton. Poesía Completa (2012), by José Luis Reina Palazón.

The focus of this comparison between original and translation is twofold: it will focus on the notion of translation errors and gender issues, and discuss an eventual political communicative intention in feminist terms and the translator praxis when rewriting the text in the target language. To conclude, a retranslation will be proposed in an attempt to solve the inadequacies found through this work.

*Key Words*

Anne Sexton, confessional poetry, poetry translation, Love Poems, feminist.



*Introducción*

La literatura y, más concretamente, la poesía son un espejo del alma de quien alimenta sus emociones con papel y tinta. Es posible que, para muchos, esta afirmación se trate de una simple banalidad; sin embargo, en el caso de la poesía de Anne Sexton (1928-74) es la base para comprender su producción poética. La poeta bostoniana conforma, junto a Sylvia Plath y Robert Lowell, la tríada del género confesional estadounidense que revolucionó los cánones temáticos imperantes en los EE. UU. de mediados del siglo XX. Lo innovador de este género y que convulsionó la crítica que rechazaba<sup>1</sup> a estos autores consistía, precisamente, en la exposición de la intimidad biográfica del autor

---

<sup>1</sup> De entre ellos, destaca uno de sus mentores, el poeta John Holmes, quien se demostró duro y reacio al estilo rudo y la exposición de facetas de la vida consideradas, socialmente, como algo privado. Críticas a las que respondería con uno de sus poemas más reclamados en los recitales que ofrecía: “For John Who Begs Me not To Enquire Further?”. Por otro lado, destacamos la crítica de Robert Boyers recogida en *Anne Sexton: Teacher of Weird Abundance* (Salvio 2007: 3), donde critica la “excessive self-dramatization, even spilling undertones of self-pity”.

frente a la subjetividad mediatizada del poeta mediante la creación de voces irreales denominadas *máscaras* (Martín 2003: 177).

Otro hecho fundamental para entender la poesía sextoniana es la peculiaridad de su salud mental. A lo largo de su vida tuvo que batallar contra una depresión postparto de la que nunca consiguió recuperarse y que derivó en un trastorno bipolar con tendencias suicidas. Gracias a la terapia innovadora que sigue con el doctor Martin Orne comienza a escribir y, posteriormente, a frecuentar círculos y talleres literarios para formarse como poeta. El corte biográfico abarca temáticas consideradas tabú, protagonizadas por la proyección de una voz poética que encaja en un *tangram* milimétrico con un alter ego decadente:

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)

Contra todo pronóstico, fueron más sus seguidores que sus detractores; la presencia de cuerpos enfermos, los sentimientos de abandono, la pérdida de seres queridos y la locura en sus versos (Salvio 2007: 1) fueron bien recibidos por el público general. Anne Sexton cosechó grandes éxitos profesionales hasta alzarse en 1967 con el Premio Pulitzer y el Premio Shelley, tres doctorados *honoris causa* y traducciones de su obra a numerosos idiomas de todo el planeta. Sin embargo, ella no llegaría nunca a silenciar a las brujas de su interior y acabaría quitándose la vida a los 46 años en el garaje de su casa por inhalación de gas.

Para este estudio hemos seleccionado el poema “In Celebration of My Uterus” integrado en *Love Poems* (1969), publicado tras recibir el premio Pulitzer de Poesía y que la acercó a un público mucho más amplio. En la biografía de Dianne Middlebrook (1998: 322-323), esta reseñaba que

[...] como poeta cultivadora del tema amoroso, 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.

Es nuestra intención acercarnos al hecho biográfico de la poeta que inspiró esos versos y analizar, desde una perspectiva de género, tanto el texto original (TO) como la versión en lengua española de José Luis Reina Palazón, publicada en la antología *Anne Sexton. Poesía Completa* (2012). Este estudio lingüístico y pragmático, queda dividido en dos estadios: el primero, centrado en el TO, es de corte filológico-temático y consistirá en un estudio del contenido biográfico y temático de los versos desde un acercamiento pragmático, basado en la contextualización de la obra a través de la documentación biográfica de la autora; el segundo, sobre el TM, es traductológico. Pretendemos así identificar las estrategias de traducción y marcar los errores siguiendo las taxonomías de Hurtado Albir (2001), con el fin de recuperar la influencia positiva o negativa de los desvíos estilísticos de la traducción para el traslado ideológico del original en la cultura de llegada. Por último, este doble análisis sentará las bases para una propuesta de traducción en lengua española que prenda recuperar aquellos rasgos carentes en la versión en comercio.

### *1. Anne Sexton y la poesía femenina: la traducción desde una perspectiva de género*

Anne Sexton es considerada un icono del feminismo estadounidense del siglo pasado por varias razones. En primer lugar, porque en su obra no solo expone su vida privada y la sintomatología patológica de su enfermedad mental en un acto rebelde, teniendo en cuenta el contexto que describíamos anteriormente, sino que trata temas escabrosos y expresa una crítica social para reivindicar tanto la autonomía de la mujer como la ruptura de las imposiciones culturales sobre esta. Sus versos hablan de la maternidad en solitario (“Unknown Girl in a Maternity Ward”), la menstruación (“Menstruation at Forty”), la masturbación femenina (“The Ballad of the Solitary Masturbator”), el aborto (“The Abortion”), el suicidio (“Suicide Note”), la mujer-amante (“To My Lover Returning to His Wife”) o la adicción a los fármacos (“The Addict”), por poner algunos ejemplos. Sumada a la temática de sus poemas confesionales, refuerza esta concepción de la poeta como creadora feminista su reformulación de los cuentos de Grimm en *Transformations* (1971). Gracias a la pasión de su primogénita, Linda Sexton, por estos cuentos y, posiblemente, bajo la influencia de la obra de Angela Carter, Anne se decide a rescribirlos y reinterpretarlos en verso<sup>2</sup>. En su voz poética, las protagonistas adquieren un

---

<sup>2</sup> Aunque sus miedos eran infundados porque la crítica alabó su trabajo, Anne se mostró titubeante ante la publicación de *Transformations* en una carta dirigida a Paul Brooks recogida

poder inexistente en las obras originales y, además, pierden su descripción femenina y débil para dar lugar a lo macabro y decadente.

No obstante, no podemos confundir el personaje escénico que ella creó con su obra, y que la llevó a ser una de las poetas mejor cotizadas, con la persona en continuo sufrimiento de su realidad. La actriz aclamada por el público, aquella que subía al escenario con la voz ronca de una persona fumadora, envuelta en un vestido elegante y con los pies desnudos, vaso y cigarro en mano (Salvio, 2007: 1), tenía una fuerza desgarradora. La proyección de su prisión emocional en una *femme fatale* inspiró a aquellas personas con patologías mentales que encontraron en ella un ejemplo, y a distintas minorías. En palabras de Grobe (2016: 127): “The mere fact of these readings was alone a powerful thing: that, at midcentury, before second-wave feminists made spectacle like this a bit more common, a woman stood behind a microphone [...] and she spoke the truth of her experience”.

Coincidimos con el autor en que el hecho de alcanzar la fama y el reconocimiento a mediados del siglo XX, tener la valentía de enfrentarse al público y a la crítica cantando estos temas es en sí mismo un acto feminista. También coincidimos con Salvio (2007: 4-5) en que gracias a la creación del personaje dramático que protagoniza su obra, Sexton desafía lo políticamente asentado y jerarquizado del género:

By casting the I in her poetry and her composing process as a dramatic persona, Sexton is able to point to the ways in which the identities we inscribe through writing are not only linguistic constructions, but permeable figures of language that are politically regulated and positioned on a cultural field of gender hierarchy, compulsory heterosexuality, and norms for possessing academic style and intelligence.

Sin embargo, no podemos afirmar que se tratase de una reivindicación generalizada en sus producciones de forma voluntaria o consciente, puesto que su declive emocional nace de la frustración de la incapacidad que sentía como madre y esposa que no estaba a la altura de las funciones asignadas a su rol

---

en *A Self Portrait in Letters* (2015: 466): “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 cómo 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”.

hogareño. Incluso su obra es contradictoria, pues se hace eco de la concepción patriarcal de la mujer como controladora del hombre y que tiene el poder de arrastrarlo al pecado; ella trasmutaba en meretriz o bruja (“Her Kind”) al no respetar los patrones sociales. Martín (2003: 179) afirmaba que, en realidad, Anne Sexton nunca llegó a pronunciar su postura ante este tema, algo que, sumado a afirmaciones como que no era una mujer moderna o este simbolismo del que estamos hablando, también le trajo el rechazo de parte del público femenino:

[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 infravaloración que desterrar del subconsciente femenino. Por otro lado, Sexton no participaba de, o quizás no comprendía, las acciones y protestas del movimiento feminista y reaccionada agresivamente cuando de algún modo se conectaba su obra con poesía de mujeres.

Por todo lo expuesto hasta ahora, preferimos hablar de una poesía femenina o, en términos más precisos, escrita para mujeres. Es incuestionable que, en la vasta extensión de su obra, algunos de sus poemas tienen un corte feminista y abordan temas impensables para su contexto. De estos, nos centramos en «In Celebration of My Uterus», recogido en *Love Poems* (1969), en el que nos adentramos a continuación.

Para el correcto traslado interlingüístico de una obra centrada en cuestiones de género como la que nos concierne, Taronna (2008: 29-49) afirma que hay que tener en consideración la interrelación entre identidad, textualidad y traducción; todas ellas marcan las elecciones traductorales de la persona que se encarga de llevar a cabo el cometido de la traducción. En el mismo estudio, basándose en la contribución de Luise von Flotow, Taronna resalta tres factores relacionados con la ética de la traducción y que debemos tener en cuenta para abordar una traducción de esta índole:

1. La dimensión histórica: el cambio del contexto histórico respecto al original o el paso del tiempo no puede alterar en la traducción la subjetividad marcada por el género, ni los límites institucionales impuestos por la política o la época del TO.

2. La identidad tanto del traductor como del escritor/crítico y el efecto que tiene sobre la traducción, ya que esta puede ser la causa de la incorporación de ciertas características culturales o políticas identificables en sus opiniones o prejuicios manifiestos en sus elecciones de traducción.
3. El concepto de posicionalidad como “una ubicación incierta de dónde se construye el significado, como una perspectiva de la que se interpretan y construyen los valores de manera diferente y en diferentes momentos bajo la influencia de factores, entre otros, institucionales, económicos o culturales” (2008: 29-30).

Consideramos que las aportaciones de esta estudiosa de la traducción resumen y abarcan las distintas complejidades de un texto y que son aplicables a la traducción del género poético y, más concretamente, en el texto en el que centramos nuestro estudio y en el que nos adentramos a continuación.

## 2. “*In Celebration of My Uterus*”: versos de un diagnóstico erróneo

En su debut literario, Anne Sexton confesaba al poeta Snodgrass su mayor temor ante la inminente publicación de su primera obra: «Mi primer libro, todo sobre mi propia 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). Estos miedos son un espejo de las imposiciones de género sobre la poética femenina y se disolvieron con el éxito que cosechó con *To Bedlam and Part Way Back* (1960). Sin embargo, quedarían las reminiscencias de este hecho en su mente incluso tras haber vencido el Pulitzer. Tres años después del galardón, decide publicar *Love Poems* (1967), donde recoge sus experiencias amorosas, extraconyugales incluidas, entre los que hacen cameos otro tipo de temáticas.

Además de la vida amorosa y sentimental de la poeta, en él se recoge «*In Celebration of My Uterus*» en el que refleja la explosión de felicidad y tranquilidad al descubrir que el diagnóstico de su oncólogo, que le había comunicado que padecía un cáncer de cuello de útero, era erróneo y que simplemente se tendría que someter a una breve intervención quirúrgica:

Las hemorragias excesivas durante los periodos menstruales apuntaban la existencia de quistes o tumores en el útero (como no podía ser de otra manera, Anne sospechaba que padecía cáncer). Un ginecólogo aconsejó una histerectomía, pero a Anne la aterraba la idea de perder tan pronto la fertilidad.

Una segunda opinión condujo a una biopsia a finales de mayo. Finalmente los médicos de Anne optaron por corregir el problema con «la píldora», que impediría la ovulación y atajaría las hemorragias. Aunque sólo pasó un par de días en el hospital, el terror persistió en sus escritos: primero en su novela y más tarde en el poema «In Celebration of my Uterus» (Middlebrook, 1998: 275).

**T.O.**  
**(pp. 181-182)**

*Everyone in me is a bird.  
I am beating all my wings.  
They wanted to cut you out  
but they will not.  
They said you were immeasurably empty  
but you are not.  
They said you were sick unto dying  
but they were wrong.  
You are singing like a school girl.  
You are not torn.*

*Sweet weight,  
in celebration of the woman I am  
and of the soul of the woman I am  
and of the central creature and its delight  
I sing for you. I dare to live.  
Hello, spirit. Hello, cup.  
Fasten, cover. Cover that does contain.  
Hello to the soil of the fields.  
Welcome, roots.*

*Each cell has a life.  
There is enough here to please a nation.  
It is enough that the populace own these goods.  
Any person, any commonwealth would say of it,  
“It is good this year that we may plant again  
and think forward to a harvest.  
A blight had been forecast and has been cast out.”  
Many women are singing together of this:  
one is in a shoe factory cursing the machine,*



*one is at the aquarium tending a seal,  
one is dull at the wheel of her Ford,  
one is at the toll gate collecting,  
one is tying the cord of a calf in Arizona,  
one is straddling a cello in Russia,  
one is shifting pots on the stove in Egypt,  
one is painting her bedroom walls moon color,  
one is dying but remembering a breakfast,  
one is stretching on her mat in Thailand,  
one is wiping the ass of her child,  
one is staring out the window of a train  
in the middle of Wyoming and one is  
anywhere and some are everywhere and all  
seem to be singing, although some cannot  
sing a note.*

*Sweet weight,  
in celebration of the woman I am  
let me carry a ten-foot scarf,  
let me drum for the nineteen-year-olds,  
let me carry bowls for the offering  
(if that is my part).  
Let me study the cardiovascular tissue,  
let me examine the angular distance of meteors,  
let me suck on the stems of flowers  
(if that is my part).  
Let me make certain tribal figures  
(if that is my part).  
For this thing the body needs  
let me sing  
for the supper,  
for the kissing,  
for the correct  
yes.*

En la primera estrofa, gracias a la biografía de Middlebrook, conseguimos interpretar el contenido referencial detrás de la metáfora «Everyone in me is a bird», en el que hace referencia a cada uno de los óvulos que sus ovarios están

incubando. Este concepto aparece reforzado unos versos más abajo en «Each cell has a life»; la explicación se nos hace visible, pues son ellos las ampollas que contienen el elixir de la vida. En los siguientes versos, se vuelve mucho más explícita, hace alarde de su estilo confesional y narra la diagnosis errónea del tumor uterino que no padecía —«They said you were immeasurably empty» / «They said you were sick unto dying»—; en toda la primera estrofa habla del procedimiento de extracción —«They want to cut you out»—y vaciado total de sus trompas de Falopio para extirparle el tejido cancerígeno y evitar la reproducción futura de este. Sin embargo, la suerte le sonrió y se trataba simplemente de un error clínico. A sus cuarenta años, su regazo gozaba de plena salud y ella hace uso del símil de la colegiala que canta a su juventud y vitalidad para manifestar su explosión de alegría.

Comienza la segunda estrofa agradeciendo *el peso* del que se ha liberado—«Sweet weight»— y pasa a dirigirse a su propio útero, al que personifica y canta. Toda la estrofa gira en torno a un concepto clave: la feminidad, el orgullo de ser mujer y su sentimiento de realización van estrictamente unidos a la capacidad de concebir y a la menstruación. Cada óvulo, su ciclo menstrual y sus ovarios son los reliquiarios de *su alma de mujer*. Ahora que sabe que sigue siendo funcional, se muestra como una niña pequeña hablando exaltada en unos versos capaces de proyectar cinematográficamente su felicidad saludando a cuanto tiene a su alrededor —«Hello, spirit. Hello, cup»—. Por otro lado, «I dare to live» requiere especial atención, dada la sintomatología de su patología psíquica. A lo largo de su vida, Anne Sexton había tenido que lidiar con unos impulsos suicidas que la habían llevado a intentar quitarse la vida en distintas ocasiones. El estado depresivo en que se encontraba le impedía vivir. En esta ocasión, apenas supo que no tendría que someterse a un tratamiento oncológico había encontrado un sentido a la vida, que pereció poco tiempo después, consecuencia conjunta de la fracturación de su cadera, dejándola postrada en una silla de ruedas; y por el divorcio y el abandono que sintió hasta que acabó con su vida. La positividad tanto de la estrofa como del poema en general cuadran con uno de los picos más altos de su estado emocional.

Cierra la segunda estrofa una imagen poética particular: sus óvulos, que tienen todavía la capacidad de brotar, pueden echar raíces —«Welcome, roots»—. Este recurso enlaza semánticamente con la tercera estrofa mediante una concatenación de imágenes y metáforas relacionadas con la siembra y recolección agricultora. Su vientre posee semillas *para abastecer toda una nación* y

*acallar al pueblo*; acto seguido, vuelve a recurrir a una imagen poética para resumir y retomar la forma en la que vivió toda esa confusión de diagnóstico. El miedo y la desgracia del posible tumor, de nuevo recuperables implícitamente tras las plagas que consiguió evitar —«A blight has been forecast and has been cast out»—, ahora son un impulso. Ya que sabe que le quedan semillas por esparcir, que su cuadro clínico le ha dado una segunda oportunidad, decide que lo mejor que puede hacer por ella misma es invertir esa energía en algo constructivo, metaforizado en «It is good this year that we may plant again / and think to a forward harvest». No obstante, es posible que tal cosecha no implique la concepción de otra hija, sino la composición poética, pues cabe recordar la depresión posparto y la incapacidad para hacerse cargo de las pequeñas Linda y Joy.

En el resto de la tercera estrofa, Anne Sexton enumera mediante anáforas la actividad cotidiana de trece mujeres para reivindicar la importancia crucial de su trabajo y así darle la visibilidad que merece el fruto de su dedicación. En estos versos, la poeta se vuelve omnipresente, observa desde el firmamento, como una deidad, el esfuerzo de sus compañeras, ese que hace que el mundo siga adelante. Con una sensibilidad especial, estas mujeres unen sus manos para formar un cordón alrededor de todo el planeta y cantar al unísono la melodía de su rutina para hacerse valer. Sin importar su ocupación, desde la costurera, pasando por la granjera, la músico o la ama de casa de quien depende la continuación de la especie, todas tienen un peso importante en esta orquesta en la que no hay lugar sobre la faz de la Tierra que no cuente con su presencia —«one is anywhere and some are everywhere»—. Estos versos tienen una gran fuerza y manifiestan una voluntad de la autora, consciente o no, por conseguir la igualdad de género premiando el sudor y la fatiga de las mujeres como ella.

La última estrofa le hace eco a la segunda mediante la anáfora «Sweet weight». Retoma *el dulce pesar* de la incertidumbre que la privó del descanso y que ahora le hace revalorizar su feminidad. Concluye el poema reclamando la libertad de la mujer para vestir a su manera sin sentir el peso del canon estilístico impuesto socialmente —«Let me carry a ten-foot scarf»—; asimismo, reclama la ruptura de la dulzura ligada a la mujer y pide que le dejen *sonar el tambor* o soltar su lado salvaje en «Let me make certain tribal figures»; reclama un rol activo en la iglesia<sup>3</sup> —«let me carry bowls for the offering»— y, sobre todo, exige tener la

---

<sup>3</sup> Este concepto parece ser recurrente en su imaginario, ya que en uno de sus poemas más importantes, “The Double Image”, publicado en *To Bedlam and Part Way Back* (1960) escribía: “There was a church where I grew up / with its white cupboards where they

posibilidad de la formación académica —«Let me study the cardiovascular tissue / Let me examine the angular distance of meteors». Este último binomio de versos explica la mayor frustración que sentía, pues había abandonado sus estudios por su matrimonio prematuro (a los diecinueve años), que la obligó a dedicarse a la vida familiar exigida por su origen acomodado en los EE. UU. de los años cuarenta. Este fue uno de sus grandes complejos, ya que tenía serias dificultades a la hora de escribir y necesitaba la revisión continua de su marido, Kayo, quien corregía los errores ortográficos de sus borradores<sup>4</sup>. El broche del poema es un ruego de aprobación —«The correct / yes»— a la libertad que canta y que aúna sus obligaciones —«the supper»— como sus deseos carnales —«The kissing».

### 3. La traducción al español de Reina Palazón

La traducción del poema forma parte de la antología *Anne Sexton. Poesía completa*, publicada en 2012 por Ediciones Linteo y cuya autoría es de José Luis Reina Palazón, Premio Nacional de Traducción a la mejor obra en el año 2000 por las *Obras Completas* de Paul Celan y Premio Nacional de Traducción por toda su obra en 2007. Antes de pasar al análisis traductológico de este poema en lengua española, queremos aclarar que no pretendemos ser categóricos con la noción de *error*, pues pretendemos centrar nuestra atención en aquellas

---

locked us up, / row by row, like puritans or shipmates / singing together. My father passed the plate”. Para comprender la importancia y justificar este símbolo en su obra, hay que tener en consideración que la familia Gray creció en un contexto puritano y ligado a la disciplina impuesta por la doctrina. Esta tuvo una enorme influencia no solo en su poesía, sino en su enfermedad y su sentimiento de inadaptabilidad. En palabras de Marras (1984: 22): “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, 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”.

<sup>4</sup> En la obra epistolar editada por la primogénita de la poeta, Linda Gray, *Anne Sexton. A Self Portrait in Letters* (1997), podemos encontrar numerosas cartas dirigidas a poetas y amigos en los que expresa, precisamente, esta frustración que afirmamos. En ellas, pide continuamente disculpas por sus faltas de ortografía y comparte su sensación de no estar a la altura por su falta de formación.

imprecisiones que alteren la recepción de la obra por el público español. Esta flexibilidad está contextualizada en el cambio conceptual que ha sufrido la traducción en las últimas décadas y gracias al cual el texto traducido ha dejado de ser una copia a papel carbón del original. El traductor ha dejado de ser invisible y la reescritura en otra lengua para una cultura diferente a la original estará siempre contaminada por el filtro interpretativo del traductor, por lo que el sentido del TO permanece siempre abierto (Calefato y Godayol 2008: 11-13). Por este motivo y por lo delicado del asunto, queremos aclarar que la búsqueda de inadecuaciones se restringe al estudio de las posibles alteraciones ideológicas en cuestiones de género que los desvíos de sentido y alteraciones estilísticas puedan traer consigo.

**TM**  
**(pág. 312-315)**

Cada una de ellas en mí es un pájaro.  
Golpeo con todas mis alas.  
Querían sacarte de un corte,  
pero no lo harán.  
Dijeron que eres inmensurablemente vacío,  
pero no es así.  
Dijeron que estás enfermo para morir,  
pero se equivocaron.  
Tú cantas como una colegiala.  
Tú no estás desgarrado.

Dulce peso,  
en celebración de la mujer que soy  
y del alma de la mujer que soy  
y de la criatura central y su deleite  
canto para ti. Me atrevo a vivir.  
Hola, espíritu. Hola, cáliz.  
Sujeta, cubierta. Cubierta que contiene.  
Hola a la tierra de los campos.  
Bienvenidas, raíces.

Cada célula tiene una vida.  
Aquí hay bastantes para satisfacer a una nación.  
Basta con que la plebe posea estos bienes.  
Cada persona, cada comunidad diría sobre esto:  
«Está bien que este año plantemos de nuevo  
y podamos pensar en una cosecha.  
Predijeron el tizón y ha sido apartado.»  
Eso cantan muchas mujeres juntas:  
una está en una fábrica de calzado maldiciendo la máquina,  
otra en un acuario cuidando de una foca,  
otra está aburrida al volante de su Ford,  
otra cobra en el control de la autopista,  
otra anuda el cordón umbilical a una ternera en Arizona,  
otra esparranca un chelo en Rusia,  
otra cambia de sitio las ollas en el horno en Egipto,  
otra pinta las paredes de su dormitorio color de luna,  
otra se está muriendo pero recuerda un desayuno,  
otra se extiende sobre su estera en Tailandia,  
otra está limpiando el culo de su niño,  
otra está mirando por la ventana de un tren  
en medio de Wyoming y otra está  
en alguna parte y otras están por doquier y todas  
parecen estar cantando a pesar de que algunas  
no saben cantar ni una nota.

Dulce peso  
en celebración de la mujer que soy  
déjame llevar un chal de tres metros,  
déjame tocar el tambor por las de diecinueve años,  
déjame llevar vasijas para las ofrendas  
(si ese es mi papel).  
Déjame estudiar el tejido cardiovascular,  
déjame examinar la distancia angular de los meteoros,  
déjame chupar en los tallos de las flores,  
(si ese es mi papel).  
Déjame hacer ciertas figuras tribales  
(si ese es mi papel).  
Por esta cosa que el cuerpo necesita  
déjame cantar

por la cena,  
por los besos,  
por el adecuado  
sí.

La apertura del poema y la inexistencia de los lexemas de género marcado en inglés parece haber planteado un problema al traductor. La opacidad lingüística ha desencadenado una desambiguación imprecisa del TO en la lengua meta:

**TO** *Everyone in me is a bird*  
**TM** *Cada una de ellas en mí es un pájaro*

Explicábamos al inicio del análisis filológico-temático, que la poeta abría el telón de su acto comunicativo con un símil entre los óvulos que todavía no se habían desprendido de ella y un pájaro. La base sobre la que se construye esta imagen es la entrada inglesa para óvulo, *egg* (huevo). El origen de la vida del ser humano se equipara al de las aves, de ahí que todas las personas que *cobabitan su interior* sean pájaros que alzan el vuelo. En español, por motivos léxicos y semióticos, parte de estos referentes desaparecen por la inexistencia del referente. Sin embargo, el traductor no ha conseguido desambiguar el género de *everyone* y lo traduce en femenino, imposibilitando y repercutiendo en la capacidad del lector de rehacer el camino por la retórica de la poeta y descodificar el referente. Hablamos también de un falso sentido, pues *everyone* hace referencia a personas, no a objetos; son estas personas que viven en su útero a la espera de salir a la vida y se pierden en la traducción. Además, la opción *cada una de ellas* alarga y entorpece el ritmo del poema.

Sin alejarnos demasiado del plano léxico del texto, unos versos más bajo encontramos un error de calco lingüístico. En la traducción de «They said you were immeasurably empty» por —«Dijeron que eres inmensurablemente vacío» se reformula erróneamente el verbo *to be* y, en consecuencia, se alza el registro al tratarse de un texto poético, donde lo normativamente incorrecto tiene cabida. Este calco verbal no es el único presente en el TM: «Dijeron que estabas enfermo para morir» traslada el sentido, pero la rescritura extranjerizante impacta y crea unos efectos de extrañeza en el lector que altera la recepción de la obra por la falta de naturalidad del verso.

Sin embargo, los errores de comprensión y de reformulación no quedan ahí. El siguiente ejemplo representa un error de falso sentido que requiere una atención detallada:

**TO** *A blight had been forecast and has been cast out*  
**TM** *Predijeron el tizón y ha sido apartado*

La opción de traducción es mucho más específica que el original, por ende, lleva el TM a arrastrar un falso sentido respecto al TO. *A blight* es una plaga, en su acepción más general, mientras que el DRAE<sup>5</sup> define ‘tizón’ como:

1. m. Palo a medio quemar.
2. m. Mancha en la fama o la estimación.
3. m. Hongo de pequeño tamaño que vive parásito en el trigo y otros cereales, cuyo micelio invade preferentemente los ovarios de estas plantas y forma esporangios en los que se producen millones de esporas de color negruzco.
4. m. Anchura de un sillar o ladrillo.

Observamos que, además de tratarse de un término relacionado con el ámbito de la agricultura, puede llevar a contextualizaciones completamente distintas en la narrativa del poema puesto que, como vocablo general, la entrada se relaciona con la negrura de la madera tras arder. Por otro lado, la opción *apartado* por *cast out* no alcanza el tono de exterminio y derrota que sí que consigue transmitir la opción léxica de Anne Sexton.

**TO** *one is tying the cord of a calf in Arizona*  
**TM** *otra anuda el cordón umbilical a una ternera en Arizona*

En esta ocasión, el falso sentido parece estar inducido por la temática del poema y es que *el cordón umbilical* es una imposición interpretativa del traductor: *cord* en inglés es una cuerda, un cordón, mientras que el cordón umbilical equivaldría a la entrada *blood cord*. Teniendo en cuenta que el poema gira en torno al útero y a la gestación, su interpretación podría no ser del todo errónea; no obstante, con su propuesta altera el sentido del TO, donde la poeta expone la cotidianidad y la banalidad de esas mujeres, la rutina de encerrar al ganado en el establo, con un momento tan particular como el nacimiento de un ternero.

---

<sup>5</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/tiz%C3%B3n> [Fecha de consulta: 20/03/2020].



En la misma línea, el trasvase no es del todo exitoso en «otra esparranca un chelo en Rusia» y en «otra se extiende sobre su estera en Tailandia». En el primer caso, el traductor usa el verbo *esparrancar*, forma coloquial del verbo esparrancarse. El verso en lengua inglesa no alcanza ese grado de coloquialismo, además de que proyecta una imagen con distintos matices: *straddle* es sentarse a horcajadas, la postura en la que normalmente se sostiene el celo y que en el TM no queda clara, ya que no se trata de estar sentada con las piernas abiertas, sino de abrazar con los muslos el instrumento para tocarlo. En el segundo caso, el error cambia casi en su totalidad el sentido del original: *stretching* es hacer estiramientos musculares. En el verso original, «one is stretching on her mat in Thailand», una mujer hace estiramientos sobre su esterilla en Tailandia, una metáfora de las prácticas de relajación asiáticas conocidas en todo el mundo. Al trasladarlo por *extenderse sobre su estera* el lector meta recibe una imagen errónea, la de esa misma mujer tumbada y reposando, no haciendo ejercicio.

Por último, alejándonos un poco de esta taxonomía y clasificación de las incorrecciones encontradas hasta ahora, pasamos a hablar de la traducción en conjunto, en una categoría que podemos denominar “imprecisiones estilísticas”. En esta última categoría, englobamos aquellas propuestas que no podemos calificar de imprecisiones o errores, pero que tampoco trasladan el estilo o la voz poética de Anne Sexton. La elección del pretérito indefinido para trasladar el *past simple* de «They were wrong» en «Dijeron que estás enfermo para morir, / pero se equivocaron» añade ciertas connotaciones extrañas en la concordancia verbal que podrían evitarse con el pretérito indefinido, más común para expresar una opinión sobre un hecho pasado.

Si bien no es un fallo de sentido, la propuesta «y podamos pensar en una cosecha» pierde en la traslación los matices de proyección hacia el futuro explícitos en el verso inglés «and think forward to a harvest». En el TO la poeta es muy precisa y da importancia a esta exactitud, su intención comunicativa es precisamente la de transmitir al lector que está ya mirando hacia el futuro y que quiere aprovechar la salvedad de la corrección de su diagnóstico. Una posible solución es la unidad fraseológica *poner la vista en*, pues aúna la reflexión y la concentración de todos los esfuerzos sobre algo que se alcanzará en el futuro.

Tampoco podemos tachar de calcos lingüísticos los versos «no saben cantar ni una nota» ni «Por esta cosa que el cuerpo necesita». Ambas opciones son una traducción palabra por palabra del texto inglés y, por ello, es correcta, pero no son las mejores opciones si tenemos en cuenta el plano semántico. La

colocación más común para aquellas personas incapaces de entonar es *no sabe dar una nota*, opción que consideramos más adecuada y que se acerca mucho más a la oralidad intencional de Sexton. El mismo fenómeno traductor se repite en «For his thing the body needs»; la traducción palabra por palabra es correcta, no rompe la normatividad del español, aunque consideramos que entorpece el ritmo de lectura y empobrece el texto meta, donde podría haber usado simplemente el demostrativo neutro *eso*. Por último, la contaminación lingüística del inglés en la reformulación ha llevado al traductor a mostrarnos una Anne que pide que la dejen «chupar en los tallos de las flores». El traductor tenía a disposición dos colocaciones posibles en español: *chupar el tallo de las flores* o *chupar del tallo* en función de la interpretación que este quisiera darle para evitar proyectar en el lector la imagen de ella misma posada sobre el tallo, pues en el original absorbe la savia en el interior de este para apoderarse del alma bella de la flor.

Debido al resultado de estas imprecisiones, consideramos pertinente proponer una traducción actualizada del poema para recuperar los escenarios abandonados en la cuneta del trasvase interlingüístico.

### **En celebración de mi útero**

Cada uno en mí es un pájaro.  
Bato con todas mis alas.  
Dijeron que te cortarían de raíz  
pero no lo harán.  
Dijeron que estabas inmensamente vacío  
pero no lo estás.  
Dijeron que estabas en fase terminal  
pero se equivocaban.  
Estás cantando como una colegiala.  
No estás desgarrado.

Dulce pesar,  
para celebrar la mujer que soy  
y el alma de la mujer que soy  
y la criatura en mi interior y su deleite  
te canto. Me atrevo a vivir.  
Hola, espíritu. Hola, cáliz.  
Amarrado, cubierto. Cubierta que sí contiene.

Hola a la tierra de los campos.  
Bienvenidas, raíces.

Cada célula alberga una vida.  
Aquí hay para abastecer una nación.  
Basta con que el populacho posea estos bienes.  
Cualquiera, velando por el bienestar común propondría:  
«Lo mejor sería que volviéramos a sembrar este año  
y que pusiéramos la vista en la cosecha.  
Predijimos una plaga y la desterramos».  
Eso cantan al unísono muchas mujeres:  
una maldice su máquina en una fábrica de zapatos,  
una cuida de una foca en el acuario,  
una se aburre al volante de su Ford,  
una cobra en el puesto del peaje,  
una le ata una cuerda a un ternero en Arizona,  
una sostiene a horcajadas su celo en Rusia,  
una intercambia ollas entre fogones en Egipto,  
una encala las paredes de su habitación color luna,  
una muere pero recuerda un desayuno,  
una estira sobre su esterillo en Tailandia,  
una le limpia el culo a su niño,  
una mira desde la ventanilla de un tren  
en pleno Wyoming y una está  
en algún lugar y algunas están en todos lados y parece  
que todas canten, aunque algunas no sepan  
dar una nota.

Dulce pesar,  
en celebración de la mujer que soy  
permíteme llevar una bufanda de tres metros  
permíteme tamborilear a las de diecinueve años,  
permíteme llevar las canastillas de las ofrendas  
(si esa es mi función).  
Permíteme estudiar el tejido cardiovascular,  
permíteme examinar la distancia angular de los meteoros,  
permíteme chupar el tallo de las flores  
(si esa es mi función).  
Por esto que el cuerpo necesita

permíteme cantar  
por la cena,  
por el beso  
por el correcto  
sí.

### *Conclusiones*

Las imprecisiones encontradas en la versión de Reina Palazón, como decíamos, podrían alterar ligeramente la recepción de la obra y empobrecen en algunas ocasiones el poema en la lengua meta. Al tratarse del análisis de un único poema, no podemos dibujar patrones en la praxis traductora de José Luis Reina Palazón, pero sí podemos concluir que hace de la traducción literal su estrategia principal y que esto, en algunas ocasiones, lo ha arrastrado a errores de contaminación lingüística por calcos de la lengua de origen. Asimismo, el traductor parece demostrar una cierta dificultad a la hora de desambiguar la polisemia de algunas palabras, llevándolo a errores de falso sentido y a no trasladar el equilibrio entre lo implícito-explicito o hechos generales-concretos sin que esto sentencie el sentido global del poema.

En cuestiones de género, en este poema Anne Sexton se une a las oleadas del primer movimiento feminista que vivió, aunque de manera inconsciente a juzgar por sus afirmaciones y escribe una oda al trabajo de sus compañeras. Retomando las aportaciones de Taronna (2008: 29-49), observamos que la traducción ha respetado la dimensión histórica y el salto temporal entre el momento de la publicación del TO y el TM, quizá porque la obra se presta a mantener su posicionamiento espacio-temporal al tratarse de una cuestión individual proyectada en mujeres del todo el mundo. Anne Sexton consigue extrapolar su mensaje fuera de los confines de su propia sociedad, al dedicar versos a mujeres de todo el mundo. Esta carga feminista no aparece alternada por el traductor a pesar de la diacronía entre la publicación del TO y el TM. En lo concerniente a la personalidad del traductor y su huella o, hablando en términos generales, a la ética de la traducción, Reina Palazón no censura el contenido reivindicativo y mantiene la sensibilidad de los versos sextonianos, pero sí hemos podido comprobar una peculiaridad en su versión: el traductor utiliza de forma intencional el femenino ahí donde el español le ha obligado a elegir entre ambos géneros. Incluso cuando podría haber hecho uso de las reminiscencias en nuestra lengua del género neutro latino, reformula de modo

que mantiene el morfema de género -a, como así demuestran los siguientes fragmentos: «cada una de ellas»; «Sujeta, cubierta. Cubierta que contiene», la descripción del cáliz, pero que él describe como una copa; «otra cobra en el control de la autopista», en lugar de usar el masculino del puesto de peaje; «otra anuda el cordón umbilical a una ternera en Arizona», donde se decanta por la hembra del animal en lugar del macho; y en «otra se extiende sobre su estera en Tailandia», como alternativa al *esterillo*. Por estos motivos, podemos acabar nuestro estudio afirmando que el traductor ha conseguido adentrarse en la festividad de la feminidad en la que Anne Sexton es la anfitriona y demuestra una especial intención en las cuestiones de género a la hora de traducir, cuidando de no añadir los avances sociales adquiridos por la sociedad estadounidense y española en las décadas posteriores al suicidio de la autora.

#### Referencias

- Calefato, P., y Godayol, P. (2008) *Traducción. Género. Poscolonialismo*. Tucumán: La Crujía Ediciones.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, online. Disponible en: <https://dle.rae.es/?w=diccionario> [Fecha de consulta: 20/03/2020].
- Gray, L. (2015) *Anne Sexton: un autorretrato en cartas*. Traducido por Andrés Catalán et al., Ourense, Ediciones Linteo.
- Grobe, Christopher (2016). “From the Podium to the Second Row. The Vanishing Feel o fan Anne Sexton Reading”. In Golden, A. (ed.) *This Business of Words. Reassessing Anne Sexton*. Florida: University Press of Florida, pp. 127-154.
- Hurtado, A. (2001) *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Marras, E. (1984) *Anne Sexton, Her Confessional Self*. Udine: Industrie Grafiche del Bianco.
- Martín, M. (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.
- Middlebrook, D. (1998) *Anne Sexton. Una biografía*. Traducido por Roser Berdagué. Barcelona: Circe.
- Salvio, P. (2007) *Anne Sexton. Teacher of Weird Abundance*. New York: State University of New York Press.

- Sexton, A. (2013) *Anne Sexton. Poesía completa*. Traducido por José Luis Reina Palazón. Ourense: Ediciones Linteo.
- (1971) *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1969) *Love Poems*. Boston: Houghton Mifflin.
- (1960) *To Bedlam and Part Way Back*. Boston: Houghton Mifflin.
- Taronna, A. (2008) “Examinar la teoría del género traduciendo la androginia”. En Calefato, P. y Godayol, P. (eds.) *Traducción. Género. Poscolonialismo*. Tucumán: La Crujía Ediciones, pp. 29-40.