— Grau
en **Traducció**
i Interpretació

Treball de Fi de Grau

Angelina Weld Grimké: traducir la alteridad

María Aragón González

Tutor/a: Jordi Ainaud Escudero
Seminari 206: Traducció Literària

Curs 2020-2021

Universitat Pompeu Fabra Barcelona
Facultat de Traducció i Interpretació

RESUMEN

Angelina Weld Grimké fue una poeta de límites tanto en su vida como en su obra. Muy publicada durante el Renacimiento de Harlem, empezó a tratar el tema racial en su literatura antes de que este movimiento cultural estallara. Se la clasifica como poeta sentimental dentro del vanguardismo, pero Grimké ya experimentó con el verso libre previamente a la consolidación de dicha corriente. A pesar de ello y de que la poesía fue el género más importante que cultivó, alrededor de la mitad de sus poemas no fueron publicados en vida y la gran mayoría de ellos no han sido recopilados en un solo tomo hasta hace dos décadas.

Tras el estudio da la vida y obra de Grimké, este proyecto presenta seis poemas de la autora traducidos por primera vez al castellano, en los que se puede apreciar una muestra de la evolución del estilo y el tratamiento de los temas en su poesía, así como los entresijos del proceso de traducción. El presente trabajo pretende sembrar el germen de más traducciones de una intrigante poeta que, a día de hoy, sigue creando literatura.

Palabras clave: ritmo, imagen, contraste, identidad, Grimké

RESUM

Angelina Weld Grimké va ser una poeta de límits tant a la seva vida com a la seva obra. Molt publicada durant el Renaixement de Harlem, l'autora va començar a tractar el tema racial dins de la seva literatura abans que aquest moviment cultural esclatés. És estudiada dins del avantguardisme, però Grimké ja va experimentar amb el vers lliure abans de la consolidació del corrent anomenat. Malgrat això i malgrat que la poesia va ser el gènere més prolífic de la seva obra, al voltant de la meitat dels seus poemes no van ser publicats en vida i no la major part d'ells no s'han trobat dins d'una sola recopilació fins fa dues dècades.

Havent investigat la vida i obra de Grimké, aquest projecte presenta sis poemes de l'autora traduïts per primer cop cap al castellà. Dins d'ell es pot apreciar una mostra de l'evolució de l'estil i del tractament dels temes de la seva poesia, així com l'entrellat del procés de traducció. El present treball pretén plantar la llavor de més traduccions d'una poeta intrigant que, avui dia, encara crea literatura.

Paraules clau: ritme, imatge, contrast, identitat, Grimké

ABSTRACT

Angelina Weld Grimké was a poet of limits in both her life and work. Her writings were frequently published during the Harlem Renaissance, but she had already started writing about the racial issue long before this cultural movement exploded. She is studied among the poets of the vanguardism, but she had tried out blank verse well before the consolidation of this trend. Despite that and despite poetry was the genre she worked the most on, around a half of her poems were not published during her life, and it was only twenty years ago when the most of it were compiled in a single work.

After research on the author's life and work, this project presents the first Spanish translation of six of her poems. When reading it, the evolution of both her writing style and treatment of topics can be appreciated, as well as the snags of its translation process. This study aims to seed more translations of an intriguing poet who, nowadays, still produces literature.

Key words: rhythm, image, contrast, identity, Grimké

"I think most [poems] that I do are the reflections of moods. These appear to me in clearly defined forms and colors —remembered from what I have seen, felt. The mood is the spiritual atmosphere. Symbolic also. I love colors and contrasts. Suggestion. Whatever I have done it seems to me is a reflection of some mood which gives the spiritual atmosphere and significance. The mood has a physical counterpart in Nature colors concrete images brought out by contrasts. Often to me the whole thing is not only a mood but symbolic as well. The more vivid the physical picture the more vivid the vibrations in the mind of the reader or listener. Each word has its different wavelenght, vibration. Colors, trees flowers skies meadows. The more concrete, definite vivid the picture the more vivid the vibration of word in the reader or listener.
And what is word? May it not be a sort of singing in the harp strings of the mind? Then on the principle of sympathetic vibration is there not in nature a harp singing also to be found…"

Respuesta de Angelina Weld Grimké,
a Adoph Hult, Jr.,
estudiante en Augustana College, Rock Island (Illinois)

1. INTRODUCCIÓN 1
1.1. El Renacimiento de Harlem o el *New Negro Movement* 1
1.2. Angelina Weld Grimké: Introducción a su vida y obra 2

2. ESTA SELECCIÓN DE POEMAS 4

3. MARCO TEÓRICO 5

4. LOS POEMAS: ANÁLISIS Y TRADUCCIÓN COMENTADA 7

5. CAPRICHOSA 7
5.1. Análisis 9
5.2. Traducción comentada 11

6. A WINTER TWILIGHT 12
6.1. Análisis 13
6.2. Traducción comentada 14

7. A MONA LISA 15
7.1. Análisis 16
7.2. Traducción comentada 18

8. TENEBRIS 20
8.1. Análisis 21
8.2. Traducción comentada 22

9. AT THE AUTUMN DUSK 24
9.1. Análisis 25
9.2. Traducción comentada 26

10. THE PUPPET-PLAYER 28
10.1. Análisis 29
10.2. Traducción comentada 30

11. CONCLUSIONES 33

12. BIBLIOGRAFÍA 35

1. INTRODUCCIÓN

1.1. EL RENACIMIENTO DE HARLEM O EL *NEW NEGRO MOVEMENT*

¿*Harlem Renaissance* o *New Negro Movement*? Preferiría introducir este periodo artístico con sus dos denominaciones, ya que cada una muestra un aspecto destacable que la otra no. Aproximadamente, entre 1920 y 1935, existió un movimiento cultural y artístico protagonizado por personas afroamericanas cuyo epicentro fue el barrio de Harlem, en Nueva York. A pesar de que, en efecto, fue un "Renacimiento" y un "Nuevo Movimiento", no tuvo lugar ni solo en Harlem, ni fueron solo hombres negros sus protagonistas —aunque "New Negro" haga referencia a la emancipación de mayoritariamente varones afroamericanos. Este renacimiento artístico convive con un momento histórico de ruptura que afecta a todas las personas creadoras que lo viven, independientemente de su raza o su género. Sin embargo, ninguno de estos temas quedan aislados de las manifestaciones artísticas en ninguna de sus disciplinas. El arte moderno pone sobre la mesa asuntos como la orientación sexual, el género o la raza y el racismo, que hasta entonces no habían sido cuestionados con tanta reverberación. Porque es un hecho que este movimiento dio una representación a la cultura afroamericana que resonó en las personas y la cultura más allá de los Estados Unidos, como se recoge en Wintz C.D. (2015):

> In reality, the Harlem Renaissance both drew from and spread its influence across the United States, the Caribbean, and the world.

Cada artista que tomó parte del *Harlem Renaissance* tenía una ideología diferente, provenía de disciplinas creativas distintas, y tampoco sus principios estéticos eran comunes. Esta diversidad y complejidad tomó como objetivo unívoco dotar de expresión artística a la experiencia vital afroamericana, que Wintz C.D. (2015) explica así:

> What united particpants […] common endeavor and their commitment to giving artistic expression to the African American experience.

Alrededor de la raza como tronco temático, crecieron diferentes ramas que representar: el recuerdo del pasado afroamericano y la fascinación por su historia antigua, el legado de la vida en el sur de los Estados Unidos o la vida urbana en Harlem, las sexualidades de sus integrantes —quizás más redundante en las mujeres—, así como el impacto de la raza y el racismo en las personas afroamericanas, representado en muchas creaciones que tratan el tema de los linchamientos, la experiencia de la maternidad por parte de las mujeres negras que sufrieron violaciones de esclavistas blancos, o la de los hijos que se saben fruto de ellas. Estas cuestiones fueron tratadas en las distintas disciplinas: Langston Hughes utilizó ritmos del ragtime y el jazz en su poesía, mientras que Bessie Smith trabajaba con blues, Aaron Douglas usaba colores pastel en sus pinturas, que contrastaban con lo

brillante de los colores y lo afilado de las figuras de Jacob Lawrence en su serie sobre la Gran Migración Afroamericana. Bien es cierto que tres de los cuatro artistas que acabo de nombrar son hombres, ya que a pesar de que también hubiera mujeres, en su momento la mayoría de los representantes eran ellos, como afirma McDowell, D.E. (1989):

> Yet the reasons for their neglect are all to well known: women writers overshadowed in a movement being defined and promoted by men [Hughes, Cullen, McKay].

Georgia Douglas Johnson, Alice Moore Dunbar-Nelson, Jessie Redmon Fauset, Josephine Baker, Zora Neale Hurston, Nella Larsen o Angelina Weld Grimké son algunas de las mujeres que crearon y tomaron parte de obras de teatro, música, novelas, artículos periodísticos, ensayos y poemas en aquellas circunstancias. Muchas de ellas trataban en su ficción el tema racial, aunque las estudiadas por McDowell, D.E. (1989): "chose different forms of writing in order to talk about race". Sin embargo, a través de poemas con temática más tradicional, estas mujeres replantearon la intrincada cuestión del género y la sexualidad, como explican los estudios comentados en el artículo de Walton, A. (2017). Este es un rasgo común con gran parte de la producción poética de otras mujeres blancas como H.D. o Edna St. Vincent Millay, cuyas creaciones fueron recibidas por un público mixto de manera muy polémica y controvertida.

1. 2. ANGELINA WELD GRIMKÉ: INTRODUCCIÓN A SU VIDA Y OBRA

Angelina Weld Grimké (Boston, 1880 - Nueva York, 1958) fue una profesional de la escritura y profesora de cuya obra se conserva la poesía, la pieza dramática *Rachel*, algunos relatos y otros escritos de no ficción en lengua original inglesa. Esta poeta era la sobrina segunda de las hermanas y abolicionistas blancas Grimké y heredó el nombre de una de ellas. Su padre, Archibald Henry Grimké, fue un reconocido abogado e intelectual, hijo del esclavista Henry Grimké —hermano pequeño de las hermanas Grimké— y de Nancy Weston, una de sus esclavas. La madre de Angelina, Sarah Stanley, era una mujer blanca interesada por la escritura, los viajes, y en una etapa de su vida, la astrología. Dos años después del nacimiento de Angelina, se la llevó consigo y su familia a Michigan, seperándola así temporalmente de Archibald. Cuando la niña cumplió siete años, Sarah la envió de nuevo con su padre y, a partir de entonces, no estuvo presente en el desarrollo de su hija. A pesar de ello, mantenía correspondencia con su progenitora de manera regular para intentar mantener el vínculo, como indican Herron (1991: 6) y Honey (2016: 208) hasta que en 1898 se suicidó en San Diego pasada una época de inestabilidad psíquica.

Tras estar a caballo entre la parte negra y blanca de su familia durante su infancia, Grimké se separó de sus dos progenitores cuando empezó a estudiar en las distintas escuelas donde comenzó a explorar su identidad sexual y afectiva con algunas de sus compañeras —Mary "Mamie" Burrel o Thesse Lee— de las que también se separaría al terminar los estudios. Según Honey (2016: 197), este continuo cambio

pudo provocar una concepción de desapego y efemeridad en sus vínculos más íntimos, que es perceptible en su poesía:

> […] while she was immersed in a culture of romantic friendship at boarding schools became a foundation for Grimké's depiction of ephemeral same-sex love. […] I attribute Grimké's poetry of despair not to an authoritarian father who forbade lesbian love but to upheavals in her youth that created deep insecurity and to the loss of a context for romantic female friendships once she graduated from Boston Normal School of Gymnastics in 1902.

Grimké escribe gran parte de su obra entre 1900 y 1920, lapso de tiempo durante el cual se gesta la llamada literatura del vanguardismo, que coincide en parte con el movimiento cultural interdisciplinar afroamericano del Renacimiento de Harlem o New Negro Movement. Parte de su poesía se incluye en algunas de las revistas como *Opportunity*, *The Boston Transcript*, *The Carolina Magazine*, *The Crisis* (revista oficial de la NAACP fundada en 1910 por W.E.B. Du Bois, entre otros), y algunas antologías que fueron editadas en esta época por artistas del movimiento, como *Negro Poets and Their Poems* (1923), *Ebony and Topaz: A Collectanea* (1927), *Caroling Dusk: An Anthology of Verse by Black Poets of the Twenties* (1927) y *The Poetry of the Negro 1746-1949* (1949), en la que Langston Hughes y Arna Bontemps recogen poemas escritos por más de ciento cuarenta artistas con raíces afroamericanas a nivel internacional, y también de otros orígenes que tratan el tema racial.

Respecto a la publicación de sus obras, tanto para Angelina como para muchas otras escritoras afroamericanas, ocurre lo que afirma Herron (1991: xxii):

> The writings of nineteenth-century African-American women in general have remained buried in obscurity, accessible only in research libraries or in overpriced and poorly edited reprints. Many of these books have never been reprinted at all; in some instances only one or two copies are extant.

En el caso particular de Angelina Weld Grimké, su drama *Rachel* fue publicado por primera vez en Boston por la Cornhill Company de Boston el año 1920 (Herron 1991: 123), pero la totalidad de su poesía no ha sido recogida en ninguna obra editada, y de hecho, en *Selected Works of Angelina Weld Grimké* (1991) se han recopilado 104 poemas, lo que supone, según la misma fuente, un tercio de la obra poética completa de la autora.

2. ESTA SELECCIÓN DE POEMAS

Angelina Weld Grimké fue principalmente antologada junto a poetas del Renacimiento de Harlem durante los años 20. Sin embargo, puede considerarse una de las pioneras del movimiento, ya que trató el tema racial en su literatura antes del arranque del *New Negro Movement*. Mientras que buena parte de su literatura de ficción, no ficción y teatro versa sobre el asunto racial —y el linchamiento con especial énfasis—, este tema aparece en alrededor de un cinco por ciento de su poesía, según Herron (1991: 4), género en el que desarrolla mayoritariamente el deseo hacia mujeres, el amor perdido o no correspondido, la muerte, la maternidad, su visión filosófica del mundo, el valor de la vida, y el sentimiento religioso.

A la hora de elegir los poemas a traducir, mi intención ha sido aproximarme al lado más personal e íntimo de la autora. A pesar de que Grimké escribiera poemas conmemorativos de personas famosas y otros más reivindicativos, gran parte de los trabajos que analizan su obra poética enfatizan en sus poemas de amor y atracción lésbica. Además, en la poesía de esta autora se entremezclan el arrepentimiento, la muerte y una visión más bien pesimista ante la existencia con el resto de los asuntos sobre los que escribe.

Probablemente por tratar la sexualidad, porque la poesía fue el lugar donde la autora pudo vivir libremente su intimidad, y por ser una mujer racializada y lesbiana a principios del siglo XX, gran parte de sus poemas no fueron publicados. Algunas de las versiones no publicadas no están revisadas por la autora puesto que su necesidad de expresarse sería mayor a la perfeccionar su poesía o simplemente no podría publicar lo que realmente la representaba, según Hull (1987: 141-145):

> Needless to say, most of this poetry is fragmentary and unpolished. One reads it sensing the poet's tremendous need to voice, to vent, to share —if only on paper— what was pulsing within her, since it seems that sometimes she could not even talk to the woman she wanted, let alone anyone else. […] Being a black lesbian poet in America at the beginning of the twentieth century meant that one wrote (or half wrote) —in isolation—a lot that she did not show and could not publish. It meant that when one did write to be printed, she did so in schackles —chained between the real experience and the conventions that would not give her voice.

A pesar de ello, Grimké muestra una gran sensibilidad a la hora de representar sensaciones instantáneas y una clara evolución en su estilo, sobre todo en lo que respecta al uso del ritmo a partir de 1920, época en la que trabaja más su poesía que otros géneros literarios, como afirma Hull (1987: 136).

Expuestas estas consideraciones, también he incluido en esta muestra algunos poemas que permiten percibir la evolución y asentamiento estilístico de la autora, así como el tema principal de su poesía: la atracción y el amor (no) correspondido hacia mujeres; otros temas relevantes pero no tan frecuentes como su visión filosófica de la vida y un poema representativo que trata la discriminación racial.

La selección comienza con los versos de amor y métrica tradicional de "Caprichosa" (1901), un poema no publicado que contrasta con el resto que aparecerán en la muestra. Le sigue "A Winter

Twilight" (1923), donde aparecen elementos de la naturaleza recurrentes en otros poemas de la autora. Como contrapunto a "Caprichosa", el poema "A Mona Lisa" (1927) es uno más conocido y estudiado que versa sobre la fusión del yo poético en el arte a través del deseo y está escrito con verso libre pero un ritmo marcado. A través de una difusa metáfora, la pieza "Tenebris" (1927) habla de la discriminación racial, y "At the Autumn Dusk" (sin publicar y sin datar) muestra un sentimiento de decadencia, no como el último poema elegido, "The Puppet-Player" (1923), que condensa en cuatro versos una reflexión filosófica sobre la vida.

3. MARCO TEÓRICO

La(s) teoría(s) que adoptemos como punto de partida para la práctica dará(n) respuestas diferentes a nuestros textos, nos ofrecerá(n) posibilidades y elecciones distintas. Sin embargo, lo realmente importante es que seamos conscientes, como traductores del siglo XXI, de que dichas elecciones no serán cuestión baladí, porque "las opciones que podrían ser consideradas como meramente lingüísticas siempre implican asimismo modelos éticos, lo cual ha hecho de la actividad de la traducción misma el vehículo de valores tales como la integridad, la responsabilidad, la fidelidad, la osadía y la humildad. (Sontag 2007: 167)

De acuerdo con Vidal (2009: 56) y Susan Sontag, considero que las decisiones en la traducción no son meramente lingüísticas, sino que también están condicionadas por la interpretación que se hace de una obra. Por lo tanto, el paso previo a la traducción de los poemas de Angelina Weld supondrá un ejercicio de documentación exhaustivo a nivel biográfico —sobre todo cuando se hable de la discriminación racial y el tratamiento de la sexualidad en los poemas—, de manera que pueda localizar los elementos de su experiencia vital que determinan (o no) el uso de ciertas expresiones o palabras en los poemas, para así priorizarlos y respetarlos en la traducción.

Para esta tarea, me he preguntado si sería mejor que Angelina Weld Grimké estuviera viva y así pudiera aclararme ciertos puntos del contenido de su obra. Seguramente sí respondería claramente a algunos interrogantes que me causara la lectura de su poesía o me facilitaría unos recursos que ahora tengo más dificultad de encontrar, pero también correría el riesgo de querer enfatizar más en unos aspectos que en otros, en corregirse o en reescribir lo que en su momento hizo, por lo que quizás ya no se trataría de la misma autora. En el ejercicio de la traducción juegan las subjetividades de quien escribe primero y quien traduce después, pero todas ellas se ven igualmente afectadas por el tiempo, pues las transforma en otra persona. Como dice Bauman (2002: 84):

La traducción transcultural es un proceso continuo que sirve a la cohabitación tanto como la constituye, de gentes que no se pueden permitir ocupar el mismo espacio ni cartografiar ese espacio común […] Ambos surgen de su encuentro cambiados, diferentes al final respecto a como eran al principio. […] Ese cambio recíproco es, precisamente, la obra de la traducción.

A pesar de no contar con la explicación directa de Grimké, existen obras en las que se recogen sus escritos y posteriores interpretaciones de quien la ha estudiado. En mi caso, considero esenciales las obras de Maureen Honey, *Aphrodite's Daughters. Three Modernist Poets of the Harlem Renaissance* (2016) y de Carolivia Herron *Selected Works of Angelina Weld Grimké* (1991), ya que la primera supone uno de los análisis más recientemente publicados de vida y obra de la poeta, que a su vez recoge las aportaciones de estudios anteriores; y en la segunda se puede consultar la mayor parte de su obra con comentarios y acotaciones muy útiles.

Asimismo, algunos estudios como *Color, Sex and Poetry: Three Women Writers of the Harlem Renaissance* (1987) de Gloria Hull, han analizado la producción literaria de Angelina Weld Grimké bajo una perspectiva que ha permitido a la academia discutir cómo el lesbianismo y la condición racial de la autora afectaron en su poesía (Herron 1991:4). A la hora de escribir los poemas en castellano, es importante tener en cuenta la relación entre el género, la raza y el lenguaje para, como he comentado anteriormente, encontrar los rasgos de la escritura condicionados (o no) por estos aspectos vitales de la autora.

Una vez abarcada la interpretación de los poemas, utilizaré las herramientas necesarias para traducción, que serán consultadas en obras de traducción poética como *La traduzione del testo poetico* (1989) de Buffoni y las reflexiones recogidas por Aina Torrent-Lenzen en el artículo *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética*, publicado en Cuadernos del Ateneo en 2006.

Antes de continuar con la lectura, me gustaría añadir que, hasta el momento —según la información que he recopilado—, este trabajo es unas de las primeras traducciones al castellano de la poesía de Angelina Weld Grimké, junto a un relato recientemente publicado en *"Amigas" Relatos de amor entre mujeres, del siglo XVIII al XX* (2020) traducido por Eva Gadull y Gloria Fortún, y las traducciones en la página web divulgativa de Fernando Sabido Sánchez. A pesar de ello, esta muestra de sus poemas en castellano no pretende ni puede ser *la* traducción de Angelina Weld Grimké, puesto que considero que lo interesante de la traducción es la apreciación de la diversidad. Por este motivo, valorar una única versión (de la interpretación y la escritura de una obra) como buena o mala—y juzgarla en estos términos— no respeta este pilar de la profesión que considero fundamental, y provoca que el trabajo de quien traduce sea más valorado por el resultado que por el proceso y trabajo previo a él.

4. LOS POEMAS: ANÁLISIS Y TRADUCCIÓN COMENTADA

Antes de presentar los poemas, me gustaría recalcar que estos se estructuran en el trabajo siguiendo el mismo camino que yo misma he recorrido para la traducción, salvo que al comienzo de cada análisis aparece el poema en castellano junto al original para facilitar la lectura del comentario de la traducción.

Cabe añadir que, a la hora de contar las sílabas de los versos, utilizo el método de conteo inglés para el original; y el castellano para las traducciones. Esto puede dar lugar en algún momento a confusión, puesto que, por ejemplo, un decasílabo en inglés es un endecasílabo en español. Con todo ello, me ha parecido útil mantener las reglas de conteo para sendas lenguas de cara a la detección de las sílabas acentuadas, muy importantes a la hora de traducir.

5. CAPRICHOSA

CAPRICHOSA

I

Little lady coyly shy
With deep shadows in each eye
Cast by lashes soft and long,
Tender lips just bowed for song,
And I oft have dreamed the bliss 5
Of the nectar in one kiss

But 'tis clear
That I fear

The white anger that can lie
In the depths of her veiled eye, 10
Little nose so bold and pert,
That I fear me she's a flirt
And her eyes and smile demure
Are intended for a lure,
Cruel, dainty, little lady. 15

CAPRICHOSA

I

Jovencita vergonzosa
recatada y pudorosa
sus largas pestañas arrojan
en cada ojo una sombra,
combados tiene los labios 5
como si fuera a cantar,
y con el néctar de un beso suyo
muy extasiada he soñado estar

miedo mío 10
claro está

una ira blanca yacendo
en sus ojos, tras el velo,
y es tan audaz su naricita,
tan pícara, me temo, tan coqueta 15
y sus ojos, su sonrisa
se reservan y se atreven,
como un señuelo a atraerme,
cruel, fina, y exquisita
esta joven señorita. 20

II

Dimples too in cheek and chin
Deep'ning when the smiles begin
Dancing o'er her mystic face;
Tiny hands of fragile grace
Yet for me their mighty sway 5
May crush out the light of day.

And her feet
So discreet

Only dare to coyly flirt
From beneath her filmy skirt.
Soft her curls and dusky deep 10
Hoarding all the shades for sleep,
And in drinking their perfume
I sink down mid lotus-bloom,
Cruel, dainty, little lady.

II

Hoyuelos en el mentón
y en mejillas se le hacen
más hondos cada vez que
la sonrisa se le sale
y en su místico rostro 5
se ponen a danzar;
en la gracia de sus manos
un poderoso vaivén veo
que la luz del día puede derrotar.

Y sus pies 10
sigilosos

solo osan coquetear
bajo la falda vaporosa.
En lo frondoso entre sus rizos
atesora sombras de sueño, 15
y cuando su perfume bebo
dentro de un loto desfallezco,
cruel, fina, y exquisita
esta joven señorita.

III

On some days she's shy and sweet
Gentler maid 'twere hard to meet:
Other days a lady grand
Cold and hard to understand.
Greets me with a haughty stare— 5
Seeing naught but empty air;

If I fume
At my doom

Bows her dusky head to weep
Till I humbly to her creep 10
Grovelling in the very dirt—
But sh'es laughing! Little flirt!
Wishing I had ne'er been born,
Woos me with alluring eyes,
Cooing words, and mostrous sighs, 15
But, if my foot one step advances
Lightly, swiftly, from me dances,
Darting at me mocking glances,
Cruel, dainty, little lady.

III

Unas veces reservada,
una amable muchachita,
es difícil de encontrar:
Otras veces es altiva, fría
no se puede descifrar. 5
Me saluda oteando desde arriba—
y aire vacío es lo único que atisba;

si maldigo
mi destino

voltea ella su cabeza, 10
en la sombra a sollozar
hasta que me arrastro
sometida en la miseria—
¡Y se ríe, la coqueta!
No haber nacido: mi deseo. 15
Me corteja con sus ojos,
palabras de amor,
terribles miradas,
pero, si es mi paso el que avanza
suave se aleja de mí, danza 20
una lanza burlona me tira,
cruel, fina, y exquisita
esta joven señorita.

5.1. Análisis

"Caprichosa" forma parte de la poesía no publicada de Angelina Weld Grimké, de gran importancia para la interpretación de su obra, de acuerdo con las afirmaciones de Honey (2016: 128-129):

> We must, however, incorporate this unpublished verse into our critical readings to appreciate the power and depth of her erotic vision. […] Melissa Prunkty Kemp asserts that her erotic poetry (re)sutures Grimké to American modernism, […] Grmiké is often typecast as a gentel sentimentalist or deracialized nature poet, and it is not widely known that she was on the cutting edge of American modernism when she began writing experimental verse, well before Lowell and Pound began hammering out principles of the New American Poetry shortly before World War I.

Este poema es relevante, puesto que la autora trata de manera bastante explícita —si comparamos nuestro contexto sociocultural con el suyo— la atracción erótica hacia otra mujer, y lo hace usando una métrica tradicional que contrasta lo infantil del ritmo con lo sensual del contenido.

El argumento del poema se divide en tres partes con estructuras métricas similares. La tercera parte está constituida por diecinueve versos; la primera y la segunda por quince, de los cuales todos son heptasílabos trocaicos, excepto el séptimo y el octavo de las tres partes, que son trisílabos trocaicos. El ritmo del poema evoca una sensación de rapidez (que recuerda al de la popular canción "Eeny, meeny, miny, moe", aunque no se puedan relacionar ambas piezas con una intención concreta de la autora, ya que utiliza el mismo tipo de verso en otros poemas), quizás atribuible a lo fugaz de los encuentros que el yo poético tiene con la mujer deseada del poema: la "Caprichosa". En lo que respecta a la rima, el poema en inglés sigue el esquema AABBCC DD AA DDEEF.

Del sujeto poético no se pueden extraer rasgos meramente lingüísticos que indiquen género, etnia o elementos que remitan a una situación sociocultural específica, mientras que el género femenino (y nada más) de la persona deseada es explícito. Sin embargo, según Honey (2016:131-132):

> Although some scholars have maintained that Grimké relied on male speakers even though she rarely used masculine signifiers, for example, Hull insists that we resist heteronormative framing of her love poetry, asserting that the lyric "I" Grimké adopts is female, refective of the poet's real attraction to women: "In these poems, Grimké was probably not simply assuming the mask of a traditional male persona, but writing from her own true feelings and experiences". […] Arguably, we can envision her speakers as female in the absence of other markers instead of imposing a heterosexual frame, even as we recognize the indeterminacy of the speaker's gender in such poetry.

Esta voz poética femenina es la única presente en el poema. El objeto de deseo del poema interactúa con este sujeto, pero no interviene con palabras. De hecho, la voz poética describe primero a la mujer que desea enfatizando en los rasgos de su cara; la reacción de la hablante es de miedo ante un posible

rechazo. En la segunda parte sigue observándola, describe partes del resto de su cuerpo, se ve efectivamente afectada por ella (vv. 13-14: "And in drinking their perfume/ I sink down mid lotus-bloom"), y finalmente deja de fijarse en rasgos meramente corporales para detallar cómo es su personalidad cuando coquetean.

En este juego se encuentran ciertas constantes. En primer lugar, el **cuerpo** como espacio del poema —principalmente el de la mujer deseada, ya que el de la voz poética solo aparece hacia el final (tercera parte, v. 16: "but, if my foot")— donde, en segundo lugar, se crean lugares de **luz y sombra** que provocan ciertas (re)acciones del yo poético, quien en las tres partes se manifiesta a partir del quinto verso. Estos dos elementos son los que considero más importantes a la hora de traducir el poema, puesto que están presentes en otros de la autora que tratan el deseo entre mujeres.

El tratamiento del cuerpo marca todo el poema ("eye, lashes, lips, nose, cheek and chin, face, tiny hands, feet"), aunque su descripción se desvanece a medida que el relato avanza, hasta acabar en un intercambio de acciones en la tercera parte. El léxico relacionado con lo sensual o lo erótico acompaña siempre estos elementos ("coyly, soft, tender, bowed for song, bliss, kiss, veiled eye, little nose, bold, pert, flirt, demure, lure, dainty"), y de entre las partes del cuerpo, los ojos son los que más se repiten, probablemente por ser la mirada un rasgo asociado con la seducción más velada.

La voz poética crea espacios ocultos evocados por imágenes de partes del cuerpo junto a elementos relacionados con la oscuridad o la profundidad, como en los versos mostrados a continuación. De la primera parte: v. 1: "deep shadows in each eye/cast by lashes"; v. 4: "tender lips just bowed for song"; vv. 9-10: "in the depths of her veiled eye". De la segunda parte, vv. 1-2: "dimples too in cheek and chin/deep'ing when the smile begin"; v.10: "beneath her filmy skirt"; vv. 11 -12 "dusky deep/hoardin all the shades for sleep"; v. 14 "I sink down mid lotus-bloom".

En especial, la oscuridad (en este poema presente en el uso repetitivo de "dark"; "deep"; "dusk") y la noche han sido ya interpretados como el territorio en el que se desarrollaban algunas de las ficciones de personas con orientaciones sexuales no normativas, y en este caso en particular, también se relaciona con su condición racial, como explica Honey (2016: 112):

> Grimké's twilight and nature verses have been miscategorized as aracial and asexual […] Juxtaposing her life experiences with the chronologically ordered private and public lyric verse, however, charts her turbulent journey from romantic adolescent to mature recluse in poetic onstructions of religious dedication to an alluring goddess of the night. Through her speakers' worship of this darkened Aphrodite, Grimké transformed guilt, shame, longing, and regret into purifying art.

5.2. Traducción comentada

Mi prioridad en esta traducción es mantener el contraste entre lo infantil y lo sensual del poema, y transmitir las mismas imágenes de luz y oscuridad que se crean con las partes del cuerpo de la mujer deseada. Para ello, he intentado reproducir la musicalidad del poema a través del ritmo, la rima, y algunos recursos fonéticos utilizados por la autora.

A lo largo de todo el poema, me he servido de pies métricos ágiles que permitan respetar un ritmo rápido, puesto que el verso en español tiende a ser más extenso que el inglés. Asimismo, la rima aparece en la traducción solo en determinadas ocasiones sin seguir un patrón establecido, ya que la he considerado como un elemento más que otorga al poema musicalidad, pero bajo cuyo molde no se escribe. A continuación, comentaré las estrategias utilizadas en cada una de las tres partes del poema.

En la primera parte, los pareados inicial y final tienen rima consonante respectivamente (vv. 1-2: "vergonzosa; pudorosa" y vv. 19-20: "exquisita; señorita"), lo que otorga al poema cierta circularidad. Además, el diminutivo "-ita" presente en las rimas y sustantivos del poema respeta, junto al resto del léxico jovial, el tono del original. A nivel rítmico, todas las últimas sílabas de los versos son átonas, mientras que las penúltimas son tónicas.

Los versos tercero, cuarto, sexto y octavo tienen rima asonante, y el séptimo verso contiene una rima interna con "néctar" que aporta musicalidad. También he conservado la rima asonante en los versos doce y trece; y otra también asonante en los tres siguientes.

En cuanto a las imágenes, "In the depths of her veiled eye" ha sido la más conflictiva. Este verso hace referencia a lo que hay detrás del velo de sus ojos. En un primer momento, pensé traducir el verso por "Tras su mirada, en lo profundo", pero considero que la clave de la imagen está en el velo, por lo que finalmente lo mantuve en la traducción. En el verso siguiente, he añadido la conjunción "y" para desambiguar a el referente de "tras el velo", que es "en sus ojos" y no "su naricita".

En la segunda parte, se omite el verbo en los dos primeros versos del original, por lo que he coordinado "hoyuelos" y "mentón" para clarificar el sujeto de "hacen". Del décimo al decimocuarto verso, he sustituido la aliteración del fonema /i/ por la del fonema /s/, para así acompañar a la imagen de los pies coqueteando bajo la falda vaporosa. A partir del quinceavo verso, he conseguido mantener una rima asonante hasta el pareado que cierra esta segunda parte.

De la tercera parte, resaltaría la antítesis "on some days/other days; gentler maid/lady grand; hard to meet/hard to understand", en cuya traducción he condensado los adjetivos "sweet" y "gentler" en "amable" para conseguir el mismo ritmo en el pareado inicial, donde la primera, tercera y séptima fila están acentuadas. Hacia el final del poema, he rimado "avanza" con "danza" y he añadido el sustantivo "lanza" dentro en el verso siguiente para dotar de musicalidad a estos versos en los que se describe un movimiento como si fuera un baile.

6. A WINTER TWILIGHT

A Winter Twilight

A silence slipping around like death,
Yet chased by a whisper, a sigh, a breath;
One group of trees, lean, naked and cold,
Inking their cress 'gainst a sky green-gold;
One path that knows where the corn flowers were;
Lonely, apart, unyielding, one fir;
And over it softly leaning down,
One star that I loved ere the fields went brown.

Un crepúsculo en invierno

Un silencio se desliza como la muerte,
mas lo persigue un susurro, un aliento, un suspiro,
un corro de árboles se ladean, nudos y fríos,
entintan sus crestas en el cielo verde y oro;
un sendero sabe dónde estaban las flores cian;
lejano, solitario, inalterable, un abeto;
y se inclina sobre él delicada,
una estrella que yo amé antes que los campos se agostaran.

6.1. Análisis

En *Aphrodite's Daughters*, se clasifica "A Winter Twilight" dentro de los poemas de arrepentimiento y de corte imagista de Grimké, lo que se puede justificar por la brevedad del mismo en comparación con, por ejemplo, "Caprichosa" y por el uso de una imagen, —el crepúsculo— para describir un momento vital a través de varias metáforas relacionadas con la naturaleza. Se podría decir que es un poema a caballo entre la tradición y el vanguardismo, puesto que la estrofa de ocho versos que utiliza no es tradicional ni el verso acaba de ser libre, pero la rima es perfecta y sigue el esquema AABBCCDD.

El título del poema presenta el tema: un momento de transición, un límite entre la noche y el día o viceversa que anuncia un cambio, pero que es en sí borroso. A lo largo de los cuatro primeros versos, el yo poético introduce el paisaje con la muerte (primer indicador de cambio de estado), donde solo se escucha un susurro y unos gráciles árboles que muestran el segundo límite ("One group of trees […]/ Inking their cress 'gainst a sky green-gold"). Esta imagen es esencial en el poema porque estos dos elementos —árbol y cielo— cerrarán el relato, y además presentan en el último verso del primer cuarteto un color indefinido que indica transformación "green-gold". Hasta ahora, los tiempos verbales del poema son el gerundio ("slipping around"; "Inking") o el presente simple ("lean"). Es a partir del quinto verso cuando se intuye una historia detrás del poema, puesto que se alude por primera vez al pasado y al cambio ("one path that knows where the corn flowers were;"), para que después aparezca un "lonely, apart, unyielding, one fir": un abeto inmóvil, un árbol de hoja perenne, resistente, que no se balancea como el corro de los anteriores "naked and cold", y aguanta el invierno sin mudar. En el último verso, cobra sentido el poema, pues se recuperan los elementos del árbol y el cielo como límite, y aparece por primera vez el yo poético —como acostumbra, sin ninguna marca identitaria.

Si se analiza la oración "<u>One star</u> that <u>I</u> loved ere the <u>fields</u> went brown", el sujeto poético se encuentra sintácticamente entre la estrella y el campo, el límite entre el cielo y la tierra, que a su vez manifiesta una transición al cambiar de color ("went brown"). Se puede interpretar que el sujeto poético se identifica con el abeto, ya que en los tres versos precedentes —que se podrían considerar independientes al primer cuarteto por estar separados con un punto y coma— esta conífera (v. 6: "one fir") también está situada entre la tierra (v. 5: "path"; "corn flowers") y el cielo (v. 7: "over it softly leaning down"). Y no solo eso, sino que la imagen del cuarto verso del poema puede indicar que la inspiración del yo poético proviene de un elemento del cielo, como si la estrella que amaba fuera su musa para escribir. El hecho de que la poeta decida utilizar en la metáfora un verbo derivado de "ink", que más tarde sea la estrella la que se incline hacia el árbol (a su "cress", su punta), y que inmediatamente después aparezca el sujeto poético, justificaría esta hipótesis.

6.2. Traducción comentada

En la traducción, resulta esencial respetar todos aquellos elementos que sugieran cambio o transición, por ser este concepto vertebral en el poema. Dentro de la métrica, la rima no es en este caso una prioridad, ya que la sonoridad del poema se puede relegar a otras figuras retóricas, como la aliteración del fonema /s/ de los dos primeros verso. En este caso, he mantenido ese recurso deliberadamente y con cierta facilidad, ya que la traducción directa al castellano así lo permite. En el segundo verso, los equivalentes en castellano de "whisper" y "sigh" pueden considerarse incluso sinónimos, por lo que en este caso el orden no es tan importante. "Susurro" y "suspiro" aportan tanto sonora como semánticamente esta sensación de brisa. En la transición del primer al segundo verso, la palabra "yet" puede interpretarse como una conjunción adversativa (pero) y también como un adverbio temporal (todavía). De las dos opciones, me he decantado por la primera y la he traducido por "mas", de uso literario en castellano. Entiendo que la autora quiere evocar una brisa con la aliteración, por lo que el silencio que compara con la muerte no es absoluto.

Otro aspecto gramatical es la traducción de "a" y "one". La autora se sirve de una anáfora "One group/One path/One star" en los versos tres, cinco y ocho, que contrastan con el verso seis, donde se destaca "one fir" por aparecer al final de la frase. En castellano, la traducción de estos artículos indefinidos es polisémica. No se puede destacar "un gupo, un camino, una estrella" de "un cielo" o "un silencio", pero los adjetivos que acompañan a estos sustantivos y su posición en el verso ya recalcan sus peculiaridades, por lo que he decidido traducir ambos casos por el pronombre indefinido "un".

A nivel de léxico, he traducido "corn flowers" por "flores cian" puesto que expresa más claramente el color azul característico de los "acianos", que sería su traducción literal del inglés. Otra opción valorada fue "violetas", que a pesar de resaltar los colores del paisaje, no era fiel al término del original.

Asimismo, el arcaísmo "ere", lo he traducido por "antes que" al no haber encontrado un arcaísmo equivalente en castellano, y teniendo presente que la aparición de "Mas" en lugar de "pero" o "aunque" concuerda con el registro elevado del poema.

Finalmente, el cambio más relevante en el último verso es la traducción de "went brown" por "se agostaran". Otras opciones barajadas eran "marrón" o "castaño" —muy poco poéticas—, así como "se vieran pardos". Esta última opción la descarté porque en este contexto "pardo" no se suele utilizar. Además, "se agostaran" hace referencia a un momento en el que los campos se secan y remite directamente al color marrón que se quiere evocar, y se consigue una rima asonante con el verso anterior.

7. A MONA LISA

A Mona Lisa

I should like to creep
Through the long brown grasses
That are your lashes;
I should like to poise
On the very brink 5
Of the leaf-brown pools
That are your shadowed eyes;
I should like to cleave
Without sound,
Their glimmering waters, 10
Their unrippled waters,
I should like to sink down
And down
And down . . . . .
And deeply drown. 15

II

Would I be more than a bubble breaking?
Or an ever-widening circle
Ceasing at the marge?
Would my white bones
Be the only white bones 20
Wavering back and forth, back and forth
In their depths?

Una Mona Lisa

Quisiera gatear
entre las largas gramíneas oscuras
de tus pestañas;
quisiera balancearme
al borde del abismo 5
de los lagos de hojarasca oscura
de tus sombríos ojos;
quisiera surcar
en silencio,
sus espejadas aguas, 10
sus aguas lisas como el cristal,
quisiera hundirme
y hundirme
y hundirme . . . . .
tan profundo hasta ahogarme. 15

II

¿Sería yo acaso más que una burbuja al estallar?
¿O un círculo cada vez más ancho
que cesa en la orilla?
¿Serían acaso mis blancos huesos
los únicos blancos huesos 20
meciéndose adelante y atrás, adelante y atrás
en sus profundidades?

7.1. Análisis

"A Mona Lisa" es un poema tan intrigante como el cuadro que le da nombre. Datados de 1927, estos versos escritos en su madurez muestran una evolución en su poesía, como afirma Honey (2016: 182):

> Her voice is less artificial and mannered […] She experiments with line breaks and triadic lines while foregoing the nineteenth-century conventions to which she had once been attracted.

En comparación con su poesía juvenil, los poemas que escribió en su edad adulta utilizan un léxico más preciso, y aunque la sonoridad sigue siendo esencial en su escritura, la autora se aleja poco a poco de la métrica tradicional. Esta pieza cuestiona, según Melissa Girard (2001):

> The relationship between lesbian desire and aesthetics […] Rather than figuring sexuality as loss, the poem moves toward an embodied or corporealized aesthetics that figures both sexuality and art as sites of material presence.

En efecto, los tres elementos del poema son el yo poético, la mujer deseada y la obra de arte —en este caso *la Mona Lisa*— como portal de unión entre las dos primeras. El poema está dividido en dos partes. En la primera, se presenta a la figura femenina mediante metáforas y el sujeto poético expresa sus deseos eróticos. En la segunda, el mismo "yo" se cuestiona las posibles consecuencias de la fantasía que ha creado en la primera sección, según la interpretación de Girard (2001).

Al ser este un poema que experimenta con el verso libre y estrofas distintas, el orden de aparición de los elementos resulta esencial para su comprensión. Según mi opinión, la columna vertebral de "A Mona Lisa" podría percibirse como la imagen de una espiral, que la autora genera a través del uso de paralelismos, anáforas y repeticiones.

En la primera parte, se capta a simple vista el paralelismo: el primer terceto y los tres cuartetos comienzan por la oración "I should like + verbo en infinitivo". El yo poético abre con la estrofa con ese verso, la recorre y vuelve a empezar. Esta primera sección se podría dividir a su vez en dos: el primer terceto y cuarteto; y los dos últimos cuartetos. En las dos primeras estrofas, la estructura de aparición de elementos se repite: en el primer verso aparece el yo poético; en los siguientes, el elemento metafórico (v. 2: "the long brown grasses; v. 5-6: "on the very brink/of the leaf-brown pools"); y para acabar, el elemento real de la mujer deseada (v. 3: "that are your lashes"; v. 7: "that are your shadowed eyes").

En la segunda sección, la autora se sirve del recurso de la anáfora y el paralelismo de nuevo (vv. 10-11: "their glimmering waters/their unrippled waters"; vv. 12-15 "and down,/and down…../and deeply down.") para crear esa sensación obsesiva de pensamiento en espiral. Pero no es solo con este recurso retórico que evoca un círculo inacabable. Si se vuelve a mirar la primera parte como conjunto, y

se tiene en cuenta el patrón *sujeto poético—metáfora/obra de arte—elemento real/mujer deseada*, se observa cómo estas piezas se van fundiendo entre sí hasta desaparecer. Del verso uno al siete, surgen tres elementos; en el siguiente cuarteto, el yo poético recupera la última metáfora ("pools") y le hace alusión hablando de sus aguas ("glimmering waters"), pero el elemento real (los ojos o las pestañas) ya no es nombrado puesto que se incluye en la metáfora; en la tercera parte, no se mencionan ni la metáfora ni la referencia a la mujer deseada, y queda así un yo poético que mientras se expresa, desaparece y se fusiona con las otras dos piezas en la misma obra de arte. Como afirma Girard (2001),

> The first section of the poem ends with an erotic loss of self, an abandonment of the self to pleasure.

La idea de la espiral va acompañada de la de límite, también presente en el patrón *sujeto poético—metáfora/obra de arte—elemento real/mujer deseada*, que coloca entre la voz poética y la persona deseada a la obra artística, la cual puede ser contenedor de las dos o una forma de conectar sendos elementos. En palabras de Girard (2001):

> Does the poetic subject desire the materiality of paint, or the transformation of paint into the female body? Desire does not fragment here, or break the body apart, but force the presence of the material, calling attention to the materiality of the body and art. […].

Igual que en "A Winter Twilight", los límites en este poema son difusos. La poeta emplea metáforas relacionadas con el agua para hablar del cuerpo de la persona deseada. Pero no de todo el cuerpo, sino de sus ojos: los órganos que le permiten percibir, un elemento de subjetividad que compara con un agua espejeante ("glimmering"). Además, el color marrón de las metáforas de las dos primeras estrofas ("brown grasses" y "leaf-brown pools") puede connotar tránsito: cruzar un límite como cruzan las hojas de los árboles una estación. Otro signo más se manifiesta cuando el yo poético primero camina con cautela ("creep") sobre las pestañas del cuadro, después parece dibujar el umbral sobre el que tendrá que sostenerse después ("poise/on the very brink"), que finalmente decide cruzar surcando las aguas de la metáfora ("to cleave").

Mientras que en la primera sección se evoca la idea de espiral mediante la disposición de los elementos en los versos y recursos como la anáfora y el paralelismo, el sujeto poético resurge en la segunda y explicita un círculo vicioso nombrándolo ("ever-widening circle").

Cuando la voz poética cuestiona la fantasía que ha creado anteriormente, declara que esa fantasía se ha roto. En expresarlo, se ha quiebra el límite entre su obra de arte y el yo poético ("bubble breaking"). Sin embargo, al preguntarse dónde queda el sujeto poético en la obra, sigue alimentando la espiral ("ever-widening circle"), pero le pone un límite al nombrarlo ("Ceasing at the marge?").

En la última pregunta retórica, con la espiral de la fantasía ya fracturada, queda solo el yo poético: "white bones". Esta metáfora marca la muerte simbólica del sujeto que habla en la obra de arte. Se podría esperar que la cuestión quedara aquí resuelta, ya que al hablar de sí misma la frontera entre la

ficción y la realidad estaría bien delineada. No obstante, al plantear esta pregunta dentro de la propia poesía, la voz poética alimenta la fantasía, se funde con el arte y proclama que su identidad —que por otra parte, no tiene marca lingüística de raza o género en la ficción, Girard (2001)— seguirá deseando y creando, "Wavering back and forth, back and forth/ In their depths?".

7.2. Traducción comentada

Una vez analizado el poema, expondré las elecciones tomadas en la traducción. En primer lugar, el ritmo me ha permitido respetar el número y orden de versos, por lo que en la misma línea, uno del original responde con uno de la traducción. Esto puede parecer obvio, pero en la traducción de "Caprichosa" la cantidad de versos es mayor como resultado de intentar ceñirme al ritmo. En "A Mona Lisa", sin embargo, el orden de aparición del yo poético, la metáfora y el elemento corporal de la mujer deseada es esencial en la expresión de las ideas y su comprensión, como he comentado anteriormente.

Abarcada esta cuestión, la traducción de partícula "I should like to" ha pasado por el siguiente proceso. En un primer momento, consideré la opción de "Con gusto + infinitivo" porque permitiría mantener un registro más elevado que "Me gustaría", opción que podría considerarse una paráfrasis. Tras una breve búsqueda y reflexión, me he decantado por "Quisiera" dado que reúne los requisitos de significado, poeticidad y registro. También descarté "Ojalá" ante "Quisiera" porque esta última permite utilizar formas en infinitivo como el original, y a pesar de que ojalá comparte ritmo y cómputo silábico con "I should like", tal expresión no clarifica quién es el sujeto que habla, lo cual en el poema se explicita con el pronombre "I" en el principio de cada estrofa.

En segundo lugar, la traducción del adjetivo "brown" ha sido controvertida por las siguientes razones. Por un lado, el marrón y el blanco son los únicos colores a los que se hace referencia directa en el poema, y por ser la autora una mujer negra que tuvo diversas relaciones sexoafectivas con otras mujeres blancas, podría resultar importante mantener un explícito "marrón" en la traducción. Sin embargo, la interpretación de Melisa Girard (2001) no apunta solo en esta dirección:

> The "leaf-brown pools" could be meant as a traditionally poetic metaphor for the body, or a more literal description of the surface of the painting. The paint itself may be creating the leaf-brown pool of eyes, or, the poem may have already embodied the woman, and be abstracting the body in a poetic tradition of lyrical praise. What is meant as material reality in this poem, and what is meant as poetic imagination is radically uncertain.

Por otro lado, la misma ambigüedad que caracteriza el poema y según la interpretación nombrada, cabe la posibilidad de interpretar este "brown" como un color de transición y traducirlo como "pardo", que resulta más poético que "marrón" —aunque remita a un color de tonos rojizos—. No obstante, esta palabra tiene connotaciones animales ("oso pardo, gato pardo"), razón por la cual la traducción con el adjetivo más general "oscuro" es la mejor opción.

En el caso de la traducción de la imagen que comienza por "That are", me he decantado por "de tus pestañas" y no por la traducción literal "que son", ya que la imagen se mantiene igual a pesar de que se presente con un complemento preposicional en vez de un verbo: se entiende que las gramíneas no son parte de las pestañas, sino que las pestañas son gramíneas. Además, la autora utiliza esta expresión porque su pie es yámbico, y de cara a la traducción, la preposición "de" junto con el resto del verso cuadra perfectamente con el ritmo del original.

En el noveno verso, planteé varias versiones para la traducción de "Without sound". "Silencioso/a", "En silencio", "Con sigilo", o "Sigiloso/a". La elección fue clara, en ningún caso utilizaría un adjetivo con marca de género porque a lo largo del poema —y generalmente en la obra de la autora— no se expresa de manera explícita. Llegado a este punto, me he decantado por la opción más literal.

La traducción de los adjetivos que siguen no es menos compleja. "Glimmering" y "unrippled" describen las aguas de los lagos que la autora emplea en la metáfora de los ojos de la mujer deseada. Este es uno de esos límites borrosos dibujados por Grimké entre realidad y poesía, expresado con dos palabras que se refieren a las aguas como espejo, reflejo o brillo ("glimmering"), y a la textura sin ondas de las mismas ("unrippled"). Considero importante que se mantenga la referencia a un espejo y a la textura lisa de las aguas para mantener la idea del borde borroso y la subjetividad. Por esta razón, he barajado distintas opciones. La primera es "Sus aguas centelleantes/Sus aguas lisas como el cristal"; la segunda "Sus aguas espejadas/Sus aguas lisas como el cristal"; "Sus aguas espejeantes/sus aguas reposadas".

En la traducción de "unrippled", también he considerado "mansas, reposadas o pausadas", ya que es la textura del agua la que evoca la imagen del espejo. Sin embargo, si se hace referencia a un espejo —que es una superficie lisa— en el verso anterior, también se podría añadir aquí un adjetivo como los anteriores que evoquen unas aguas sin ondulaciones pero no hagan referencia directa a la textura sino a su estado. A pesar de no reproducir el mismo recurso que la autora, el incluir un símil gana en expresividad.

El último cuarteto solamente ha sugerido dos posibilidades: traducir los dos primeros versos como "Y hundirme" y el último verso como "Tan profundo hasta ahogarme" o los primeros "Y me hundo" y el último "Me ahogo en lo profundo". Con estas estrategias pretendo respetar el adverbio "deeply", aunque otra posibilidad sería "Y hundirme/Y hundirme/Hasta ahogarme." Aparte del criterio semántico, he querido mantener la sonoridad. En el original, Grimké utiliza pies yámbicos, por lo que los versos, que son de dos y cuatro sílabas, acaban con la última acentuada. La rima también contribuye a la sensación de caída y acompaña al yo poético que se desvanece. De las opciones al castellano, la que más respeta la rima es "Me ahogo en lo profundo". La repetición de la "o" al final de la rima también coincide con la del original, y evoca una sensación de profundidad que se pierde con la letra "e" en hundirme. En cuanto al pie rítmico del poema, me veo limitada a la hora de reproducirlo y por eso utilizo los recursos arriba nombrados, a pesar de que el acento en "Mea-ho-goen" y "pro-fun-do" coincida con "Me-hun-do", es decir, en la segunda sílaba.

Para cerrar el poema, Grimké plantea dos preguntas retóricas y de nuevo el recurso de la anáfora con "Would". Para la traducción, he añadido el adverbio de duda "acaso" con el objetivo de darle naturalidad al verso, ya que la colocación del verbo en primer lugar puede resultar literario ("¿Sería yo más que una burbuja al estallar?"), pero en este caso, si no le acompaña de un complemento como este, el verso no es ni idiomático ni poético.

Dentro de estas preguntas, aparece la palabra "marge", para cuya traducción descarté "umbral" a favor de "orilla" ya que respetaba el campo semántico del agua. Por esta razón, también he traducido "wavering" por "meciéndose", puesto que la alternativa "oscilando" hace referencia a un ámbito más científico que poético.

Hacia el final, el sintagma "white bones" solo complica la traducción al elegir la colocación del adjetivo respecto al sustantivo. En inglés, la anteposición es la única posibilidad, pero en castellano el uso con adjetivos antepuestos suele ser literario, y en este caso, un epíteto que he decidido mantener porque hace hincapié en la ausencia de marcas de identidad del sujeto poético: colocar el adjetivo después indicaría que es una cualidad de sus huesos, mientras que el epíteto refuerza la idea de que todos los huesos son blancos y asegura el anonimato de quien habla en el poema.

8. TENEBRIS

Tenebris

There is a tree, by day,
That, at night,
Has a shadow,
A hand huge and black,
With fingers long and black. 5

All through the dark,
Against the white man's house,
In the little wind,
The black hand plucks and plucks
At the bricks. 10
The bricks are the color of blood
and very small.
Is it a black hand,
Or is it a shadow?

Tenebris

De día, hay un árbol
que tiene, de noche,
una sombra,
negra y enorme una mano,
con dedos negros y largos. 5

Cruza la oscuridad,
enfrente, la casa del hombre blanco,
junto a la brisa,
la mano negra pulsa y pulsa,
ladrillo. 10
Son ladrillos color de sangre
y muy pequeñas.
¿Es una mano negra
o bien es una sombra?

8.1. Análisis

Desde los poemas de juventud hasta los de madurez, Angelina Weld Grimké le otorga a la métrica un papel importante en su poesía. Sin embargo, la manera de tratar la rima y el ritmo evoluciona, como se puede comprobar en el poema "Tenebris", publicado en 1927.

Tras una primera lectura, resalta en estos versos un léxico sencillo con un sentido muy claro, que crea una relación de antítesis marcada entre la luz y la oscuridad (day/night; black/white). A simple vista, puede parecer que el ritmo no juega un papel tan importante como en los sonetos o rondeles de la autora, en los que el molde era predeterminado y las palabras tendrían que elegirse respecto a él. No obstante, Grimké se sirve del ritmo —y la rima también, pero en menor medida— para resaltar ciertos contenidos dentro de esta pieza, a pesar —y aún con más mérito— de escribirlo en verso libre. Para demostrar que así es, comentaré los indicios principales de ello a lo largo del siguiente análisis.

El poema se divide argumentalmente en tres partes. La introducción, de los versos uno al cinco, presenta la antítesis principal entre el día y la noche, así como los elementos alrededor de los cuales se creará una metáfora de límite en el poema: el árbol, la sombra y la mano negra. El desarrollo, del sexto al decimosegundo verso, desarrolla la antítesis y la línea borrosa que separa la sombra de la mano negra; y a su vez estas de la casa del hombre blanco. Finalmente, el poema se cierra con dos versos que configuran una pregunta retórica en la cual se reúnen los dos elementos de la metáfora vertebral: la mano negra y la sombra. Según Girard (2001), la poeta identifica la sombra con el miedo que tienen las personas blancas hacia las negras, que es a su vez una proyección o una fantasía (la sombra del árbol), ya que en la realidad son las personas negras quienes sufren la opresión. La comunidad afroamericana es identificada en el poema con un elemento corporal concreto, pero impersonal: la mano negra. Por lo tanto,

> Grimké recognizes that white fear and racism are founded upon an always possible threat more than they are on any necessary correlation to reality.

El poema se abre y se cierra con dos hexasílabos, en los que se resume la antítesis en el poema: v. 1: "There is a tree, by **day**"; v. 14: "Or is it a **shadow**?". Para acabar con la introducción, la autora también utiliza un verso hexasílabo. Y no solo eso: todos estos versos (1, 5, 14) junto con el séptimo y el noveno recogen las ideas principales del poema. Además, cada uno de ellos es yámbico, salvo el último: en el que la autora quiere enfatizar el elemento que más confusión y sentido crea en el poema: la sombra. Precisamente, esta palabra ("shadow") solamente aparece en dos ocasiones: al final de los veros tres y catorce —que son, a su vez, los únicos versos cuya última sílaba no está acentuada—.

A parte de lo ya mencionado, Grimké pone su maestría rítmica al servicio de algunos otros conceptos. Si en "shadow" se esconden los límites entre la realidad y la fantasía, en la palabra "bricks" se materializa el límite entre la sombra negra y la casa del hombre blanco. Esta palabra aparece por primera vez en el desarrollo del poema (v. 9), dentro de un verso de tres sílabas, precedido por uno de

seis y seguido por otro de ocho. Se podría decir que está enfatizado por este contraste entre los versos que lo rodean, y también por ser el más corto del poema. Además, en prosa, formaría parte de la oración que comienza en el verso anterior: "The black hand plucks and plucks/ At the bricks". Segmentando una oración que aparentemente expresa una única unidad de sentido, crea una expectativa sobre el contenido que viene a continuación, poniéndolo en relieve.

Que la palabra "brick" sea la última del verso tampoco es casualidad, puesto que el sonido final "ck" coincide con el de las palabras "pluck" y "black"; la primera destacada al final de los versos cuatro y cinco, y la última repetida dos veces en el octavo verso. "Pluck" acaba con el verso octavo, y precede a "At the **bricks**", cuya última palabra también se repite al comienzo del siguiente verso "The **bricks** are the color of the blood".

Este sonido cobra importancia en el poema, ya que evoca el acercamiento de la sombra-mano negra a los ladrillos de la casa del hombre blanco. El verbo "pluck" hace referencia a la acción de arrancar algo que presenta cierta tensión, como al arrancar una manzana de un árbol. Para referirse a un muro, podría haber utilizado otro sinónimo, pero este en concreto alitera con "brick" y "black".

En el verso que sigue ("The bricks are the color of blood"), la autora también destaca las últimas palabras "color of blood", no únicamente por ser las finales, sino por la aliteración del sonido "o", por configurar ese sintagma la mitad del verso (cuatro sílabas), y porque es la parte del mismo que más tiempo cuesta pronunciar.

8.2. Traducción comentada

De cara a la traducción, mi prioridad ha sido mantener un ritmo, unas rimas, y unos recursos fonéticos mediante los que poner de relieve los mismos elementos que en el original: la sombra, el adjetivo negro, y los ladrillos.

En lo que respecta a la primera parte, el elemento a resaltar es la sombra, que en el original la autora diferencia del resto del poema, posicionando la palabra al final de los versos en los que aparece, ya que la última sílaba no está acentuada y las del resto del poema sí. En el caso del castellano, he conseguido mantener el mismo patrón rítmico en los dos primeros versos y en los dos últimos de la primera parte: los dos primeros cuentan con seis sílabas, los dos últimos con ocho y la misma rima asonante. Esto alcanza dos objetivos. El primero, contrastar sendos pareados con el verso que aparece entre ellos "una sombra", que tiene solamente cuatro sílabas. El segundo: empezar y acabar la introducción del poema, sino es con el mismo ritmo o número de sílabas, con la misma rima ("árbol"-"largos"). Además, se enfatiza en "una sombra", puesto que forma parte de la misma unidad de sentido que los dos primeros versos ("De día, hay un árbol/que tiene, de noche/una sombra"). Igual que hace Grimké en el original con el verso de "At the bricks", consigo diferenciar este elemento. En cuanto al contraste entre día y noche, aumenta la diferenciación puesto que el día aparece al comienzo del primer verso y la noche al final del segundo, de manera casi circular.

Otro elemento a tener en cuenta es la palabra "black". En el original, este adjetivo aparece al final de los dos versos de la primera parte para resaltarlo y rimar. En el caso de la traducción, el adjetivo tiene flexiones distintas ya que corresponde a género y número diferente en sendos versos. Por esta razón, lo he subrayado mediante un epíteto en la mano (que es el elemento que más se repite). De esta manera, he conseguido mantener el mismo pié rítmico (trocaico), y una rima creando el pareado que ayuda a resaltar la sombra, de mayor prioridad que el adjetivo "negro" en el original. A pesar de esta decisión, otra de las opciones era colocar el adjetivo "negros" al final del verso, utilizando el mismo recurso que en el pareado inicial, pero cambiaría el ritmo y la rima con el primer verso y con el inmediatamente anterior. ("Negra y enorme una mano/Con dedos largos y negros").

Del desarrollo del poema, empezaré por destacar la traducción del verso "In the little wind", en este caso más problemático por la interpretación que por la traducción en sí. Por un lado, el adjetivo que acompaña a "wind" puede interpretarse como pequeño o como poco. En este caso, la interpretación más acertada es que en el momento que se describe hay poca cantidad de viento. Por otro lado, la preposición "in" da lugar a dos posibles interpretaciones. O bien que la sombra esté dentro del viento, lo cual resulta un tanto extraño; o bien que el viento acompañe de alguna manera a la sombra. Debido a las interpretaciones elegidas, he descartado las opciones "En el vientecillo" o "Con el vientecillo" por las connotaciones infantiles y poco solemnes del sufijo "-illo" en castellano. Para no tener que utilizarlo, he me he decantado por la palabra "brisa", que se define como "viento suave" y también evita añadir una expresión tan poco poética en este caso, valga la redundancia, como "un poco de viento" o "un poco de brisa".

A continuación, otro de los elementos a resaltar aparece: los ladrillos. La aliteración original de "brick" y "pluck" se puede reproducir un sonido similar aliterando "arran**c**ar" con "ro**c**as". No obstante, este es un caso en el que la imagen tiene matices sutiles pero esenciales que priman antes que la sonoridad. Utilizar el verbo "arrancar" muestra una actitud de la mano-sombra más agresiva de la que se presenta en el poema, donde literalmente "pulsa", roza los ladrillos sin llegar a arrancarlos. Lo mismo ocurre con "roca", pues la elección de este hiperónimo no es verosímil en el contexto de la autora.

Finalmente, para la traducción de la pregunta retórica de cierre he contemplado dos opciones: "¿Es, pues, una mano negra, /o es una sombra?"; "¿Es una mano negra o bien es una sombra?". En el primer caso, la preposición "pues" añade una información de consecuencia que el poema no explicita. La segunda opción, además, mantiene el mismo cómputo silábico y ritmo en los dos versos.

9. AT THE AUTUMN DUSK

At the Autumn Dusk

I watched the dusk come,
Watched the autumn dusk come
And the pale sun sagged down and down listlessly,
Caught in a mesh of wanly opaled mists,
Fell into a flat sad sea. 5
And a bat slipped by silent and dark,
Returned, flicked my cheek with furtive wing,
Sped on and came no more.
And in the west one star was not,
Then was, 10
A sallow star, a somber star.
And through the mists between the star and sea,
The face of one long dead looked out at me
And the eyes called . . . . .
O, eyes that call and call, 15
Life is not sweet, life is not sweet
At the dusk,
At the autumn dusk.

En el ocaso de otoño

Yo miré el ocaso,
miré el ocaso de otoño
y el pálido sol que se encorvaba poco a poco con desgana,
enredado entre el encaje de una tenue niebla opalina,
se desplomó en la triste agua marina. 5
Y un murciélago oscuro se deslizó silencioso,
regresó, me rozó la mejilla furtivo
raudo se fue y no volvió.
Y a poniente, ninguna estrella,
luego surgió, 10
una estrella cetrina, una estrella sombría.
Y tras la niebla entre la estrella y el agua marina,
me miró el rostro de quien ya había muerto
y esos me llamaron…..
ah, ojos que llaman y llaman 15
no es dulce esta vida, no es dulce
en el ocaso,
en el ocaso de otoño.

9.1. Análisis

En la obra de Angelina Weld Grimké, los elementos de cambio, transformación y límite aparecen reiteradamente. En algunas ocasiones, asociados a fenómenos naturales, como en el crepúsculo de "A Winter Twilight" o el ocaso del siguiente poema: "An Autumn Dusk".

En esta pieza, Grimké tampoco se sirve de moldes métricos tradicionales a la hora de escribir, por lo que, a pesar de que el poema no esté datado —ni publicado— se podría deducir que fue escrito en su madurez, como reafirma el tema tratado en el poema: transformaciones profundas, la muerte, la decadencia; el *ocaso* de otoño.

Igual que en "Tenebris", son determinantes para la comprensión de este poema todos los aspectos relacionados con la musicalidad: ritmo, rima, y en esta ocasión, especialmente, las figuras retóricas fonéticas. Tanto es así, que tras la experiencia en la traducción de "Tenebris", he analizado en primer lugar la musicalidad para apreciar hasta qué punto condiciona la comprensión del poema, y qué elementos semánticos puedo permutar (o no) a favor de la sonoridad.

Para establecer la estructura del poema, he agrupado estrofas de dos o tres versos en introducción, desarrollo y desenlace, de la siguiente manera.

La introducción está compuesta por los dos primeros versos, en los que se presenta al yo poético observando el atardecer y crean una unidad de sentido, ya que ambos repiten la misma idea.

En el desarrollo, hay cinco grupos encabezados por la conjunción "and". El primero, constituido por los versos tres, cuatro y cinco, presenta el sol y el mar. El sol está rodeado de palabras que evocan la falta de vida ("pale", "sagged", "listlessly"), y esta muerte simbólica del astro es acompañada por la aliteración del fonema /s/, que además se repite en la cuarta sílaba de los dos primeros versos, y en las últimas dos (o última) de los tres. La repetición de "down" y la longitud del adverbio "listlessly" también suman intensidad esta sensación de decadencia.

> And the pale **s**un **s**agged down and down li**s**tle**ss**ly,
> Caught in a me**sh** of wanly opaled mi**s**t**s**,
> Fell into a flat **s**ad **s**ea.

Del verso seis al ocho, cuando el sol ya ha desaparecido, un murciélago toca la cara del yo poético —que aparece aquí por segunda vez. El aleteo rápido de este animal (v. 7: "flicked") va de la mano de la aliteración de dos vocales oclusivas: la dental "t" y la velar "k". Esta parte del desarrollo es central, ya que aquí —en la oscuridad— tiene lugar el cambio que aparece en la siguiente parte.

> And a ba**t** slipp**ed** by silen**t** and dar**k**,
> Re**t**urned, fli**cked** my chee**k** with fur**t**ive wing,
> Spe**d** on and **c**ame no more.

Del noveno al decimoprimer verso, surge una estrella del oeste. Este astro podría ser Venus, puesto que se ve tanto al alba como al atardecer, y parece recurrente en la lírica de la poeta, según Honey (2016: 143):

> Elevating the beloved into a goddess, Grimké blurs the line betwee romantic yearning and a poet's dedication to her art, conflating desire for a femenine beloved with spiritual cleansing. Worship of a female deity is central to the lyric verse; a dedication to Venus, Aphrodite's signature planet, and a muse for the speaker who gazes rapturously from afar.

El cuarto grupo reúne la estrella y el mar en el que desapareció el sol, entre los cuales surge una cara que mira al yo poético. Esta es la tercera y última vez en la que se nombra al sujeto poético dentro del poema, motivo para interpretar que esa "face of one long dead" es la de la voz poética del pasado, que tras la transformación en la oscuridad —cuando se va el sol, se encuentra con el murciélago y aparece Venus como musa— mira a la voz poética del presente.

En la quinta parte, se nombran los ojos del pasado y se anuncia, con una repetición ("And the eyes called…../ O, eyes that call and call") el final del poema.

El desenlace —que yo consideraría los versos dieciséis a dieciocho— se basa únicamente en repeticiones (v. 16: "Life is not sweet/ Life is not sweet") y anáforas. Es más, el último pareado cierra circularmente el poema al repetir la palabra con la que se abre: "dusk". Este ocaso arranca al principio del poema junto a un yo poético ("I watched the dusk come, /Watched the autumn dusk come") que se transforma a lo largo de los versos y que al final ya no es nombrado ("At the dusk, /At the autumn dusk").

9.2. Traducción comentada

Como se explica en el análisis, los recursos fonéticos y el ritmo son muy importantes en el poema. Sin embargo, respetarlos estrictamente va en detrimento de las imágenes a las que acompañan. Esto ocurre especialmente en los casos de las aliteraciones (vv. 2-5; vv. 6-8; v. 911), pero no con las anáforas que marcan la estructura del poema, que son sencillas de trasladar.

En la traducción de los versos dos a cinco, he pretendido dotar de más expresividad a la imagen de un sol decadente utilizando el verbo "encorvarse", que hace referencia a la vejez y "con desgana", que muestra falta de vitalidad. A nivel fonético, la repetición del original de "down" la he reproducido con "poco a poco", porque aporta lentitud en la lectura y en el significado del verso. En la línea siguiente, la traducción más representativa es la de "encaje", ya que considero este sustantivo más visual y poético que una "red o malla", y además crea un efecto sonoro junto a "**enr**edado **en**tre". Al final de esta estrofa, el original habla de cómo el sol cae en una superficie plana. Asimismo, este último verso rompe el ritmo de la estrofa para pasar a la idea siguiente. En la traducción, me he decantado por el verbo "se desplomó" para recoger la idea de "liso" o "plano" y reproducir el sonido de golpe. Al final del poema,

he preferido traducir "agua marina" por "sea", puesto que al no aliterar el fonema /s/ como en el original, este sintagma permite rimar el adjetivo "opalina" del verso anterior.

De la estrofa siguiente (vv. 6-8), he querido resaltar la rapidez del aleteo del murciélago. Para ello, he repetido el fonema /r/ en la primera palabra de los dos últimos versos, que también tienen el mismo número de sílabas y marcan una pausa antes del resto del verso, que se desarrolla acelerado. Además, cada verso es más corto que el anterior, y el último acaba con una sílaba acentuada marcando así el final de la idea expresada.

Como último ejemplo de traducción de recursos fonéticos, en el verso "Life is not sweet, life is not sweet" he decidido eliminar la repetición de la frase completa para calcar el ritmo de este y el anterior, dejando así un pareado con dos versos de nueve sílabas y pie yámbico.

A nivel léxico, he priorizado el uso de adjetivos que mantengan el contraste entre la palidez y la oscuridad, ya que caracteriza el momento del atardecer y la metáfora de la decadencia. Esta antítesis surge en la descripción del sol metiéndose ("pale sun", "pálido sol"; "wanly opaled mists", "tenue niebla opalina"), el murciélago ("silent and dark"; "silencioso/oscuro") y culmina con la alusión de Venus en "a sallow star, a somber star", que traducido por "una estrella cetrina, una estrella sombría".

Otros aspectos problemáticos están vinculados al yo poético y la interpretación de los tiempos verbales. Sobre la voz poética, he decidido mantener el pronombre personal de primera persona del singular al principio del poema por dos motivos. Por un lado, para respetar el contraste entre la aparición explícita de la voz poética en el principio y su ausencia el final del poema. Por otro, para evitar la ambigüedad que se daría en castellano con la tercera persona del singular.

En lo que respecta a los tiempos verbales, los problemáticos son "watched", "was" y "called". El primero lo he traducido por el pretérito imperfecto, ya que va a acompañado del verbo de movimiento "come", que designa un proceso inacabado. Sin embargo, en"fell" interpreto un pretérito perfecto porque marca el final de una idea (sol) que se transforma en otra (estrella). Lo que hila con la ambigüedad del verbo "was" en los versos nueve al once, donde cabe la posibilidad de traducirlo como "fue" y como "era". Me he decantado por "era" en el noveno verso, ya que interpreto que habla del sol que está poniéndose en el oeste y que luego efectivamente se transforma. Cuando este sol transmuta y acaba siendo una estrella, utilizo la forma verbal "fue" porque no se habla de un proceso, sino efectivamente de un nuevo estado.

Finalmente, la interpretación del verbo "call" me ha suscitado más dudas en cuanto al significado que al tiempo verbal. Las opciones barajadas han sido "llamar", "reclamar", o "clamar". Según la RAE, "reclamar" significa en contextos poéticos "resonar". Si elijo esta opción al principio, anuncio la repetición de quejas, de *clamos*, que se leen a continuación: "Ah, ojos que claman y claman/ No es dulce la vida, no es dulce". Sin embargo, en castellano también se hace uso del verbo "llamar" para expresar que algo capta la atención. Esta traducción reproduce mejor la idea de los ojos que atraen a la voz poética.

10. THE PUPPET PLAYER

The Puppet-Player

Sometimes it seems as though some puppet-player,
  A clenched claw cupping a craggy chin,
Sits just beyond the border of our seeing,
  Twitching the strings with slow, sardonic grin.

El titiritero

Parece a veces como si un titiritero,
  una garra agazapada atrapando una barbilla abrupta,
justo tras el confín de nuestra vista se sentara,
  agitando los hilos lento, con sardónica sonrisa.

10. 1. Análisis

Entre los cinco poemas de Grimké publicados en la antología *Negro Poets and Their Poems* (1923) se encuentra "The Puppet Player", en el que la autora presenta un conflicto entre un titiritero y una voz poética múltiple. Este último rasgo es el que más diferencia "The Puppet-Player" del resto de poemas analizados hasta ahora, en los que el yo poético se manifestaba siempre en singular. A pesar de ello, los elementos rítmicos y los recursos fonéticos que acompañan a las imágenes del poema siguen siendo importantes para su comprensión, y por lo tanto, deseables de mantener en la traducción.

A la hora de interpretar el poema, se percibe claramente que la inmensidad del titiritero sobrecoge a ese *nosotros*. No solo por la mera imagen de alguien que controla a otras personas, sino también porque su presencia en el poema —en tres de cuatro versos— es superior a la del grupo frente al que se sienta (v. 3: "Sits just beyond the border of our seeing"). Confirmando esta hipótesis, en el estudio de Narbona y Ozielbo (2005: 182) que analiza varias dramaturgas norteamericanas, encontré un fragmento en el que se relaciona al titiritero con Dios y la comunidad afroamericana en la obra *Rachel*.

Otra consecuencia importante del trato injusto que reciben los afroamericanos es su pérdida de fe. Desde el principio de la obra vemos cómo los protagonistas se muestran desconcertados ante un Dios a quien creen en ocasiones responsables de su sufrimiento. Especialmente dramáticas resultan las declaraciones de Rachel, que considera que Dios se estaba burlando de ella, pues después de haberle hecho sentir de forma tan intensa la llamada de la maternidad, le ha hecho sentir sus nefastas consecuencias. Estas declaraciones se asemejan a las que aparecen en uno de sus poemas, "The Puppet-Player", en el que desarrolla esta misma idea.

Esta interpretación puede ser significativa a la hora de traducir el género de "puppet-player", ya que en el poema no tiene marca de este tipo, al igual que el pronombre posesivo "our" en castellano —aunque la traducción de este no sugiera el mismo problema en lengua hispana.

Comentar la presión que tal sujeto ejerce sobre el *nosotros*, obliga a diseccionar la distribución de los acentos y las aliteraciones que permiten a la autora reforzar esa imagen. En el primer verso, hay cinco sílabas acentuadas, lo cual no crea una oración simétrica en cuanto a ritmo ("Sometimes it seems as though some puppet-player,"). El hecho de que los acentos se distribuyan de dos en dos sílabas hasta la palabra "some", deja a esta sin una sílaba acentuada que la acompañe, y separa "puppet-player" del resto de la oración. Por esta razón, y por ser el único verso del poema que no rima, este sintagma es puesto en relieve.

A continuación, cinco sílabas de un total de nueve están acentuadas en el segundo verso, pero los acentos se siguen sin pausa o sin pausas regulares, lo que resulta en un verso implacable y agobiante, reforzado por la aliteración de los fonemas /k/ y /ch/: "A clenched claw cupping a craggy chin". Estos efectos sonoros acompañan perfectamente a la imagen agobiante de una invasión del espacio personal: una garra que aprieta el mentón de alguien dificultando su capacidad de expresarse.

Todo lo contrario se observa en el siguiente verso, en el que solamente se encuentran cuatro sílabas acentuadas de un total de once. El verso comienza con una sílaba átona que es más larga que la primera del verso anterior (v. 2: "a"; v. 3: "sits"), lo que provoca una sensación de distanciamiento continuada en la repartición de acentos: las seis primeras sílabas crean un trímetro yámbico seguido de una pausa más larga a partir de aquí, donde solo aparece una sílaba acentuada, como se lee a continuación: "Sits just beyond the border of our seeing,". En este caso, la imagen acompañada es la del límite de lo que alcanza la vista, es decir, algo lejano.

Al final de poema, los acentos están distribuidos equitativamente: uno por cada dos sílabas. Si bien la primera sílaba está acentuada y origina una sensación de más agresividad —puesto que acompaña a la imagen de unas cuerdas que se mueven a espasmos—, los acentos de las seis últimas sílabas forman otro trímetro yámbico, que unido a la aliteración de /s/ y las tres vocales abiertas (dos "o" y una "a") evocan esa lentitud anunciada por el adverbio "slow".

Aparte de la repartición de los ritmos, se aliteran a lo largo de todo el poema los fonemas /s/ e /i/, que suscitan el sonido de un chirrido irritante, de algo incómodo como puede ser la presión ejercida por una fuerza mayor (el titiritero) que no deja hablar (cuando agarra la boca con la garra) a alguien, que lo controla a través de las cuerdas como a una marioneta, y que además de ser dueño de sus movimientos, no deja ver más allá donde él está.

Para concluir la sección relacionada con la métrica, es importante recalcar a modo de resumen que en el poema no se encuentra ningún patrón métrico estricto, salvo la rima de los tres últimos versos y la alternancia de sílabas finales acentuadas (v.2; v. 4) y no acentuadas (v. 1; v. 3).

10.2. Traducción comentada

En la traducción de "The Puppet-Player" han surgido complicaciones relacionadas con el ritmo y el complejo y preciso léxico que utiliza la autora, aunque no tanto con la sintaxis del poema, puesto que se podría decir que todo él es una sola oración.

En el primer verso, la prioridad es resaltar el elemento "titiritero". Para ello, he repartido los acentos en yambos hasta romper el ritmo sin acentuar "como", palabra de dos sílabas que precede al final de la oración, donde aparece el elemento resaltado. Este destaca aún más por la propia aliteración de /t/ que contiene:

INGLÉS: "Sometimes it seems as though some puppet-player".
CASTELLANO:"Pa-re/ce a -ve/ces -co/mo -si un/ titiritero"

A nivel morfológico, el único interrogante ha sido expresar o no el género del titiritero. A favor de la sonoridad del poema, y de acuerdo con la interpretación que afirma la posibilidad de que trate de un dios concebido como masculino, me he decantado por marcarlo con el morfema correspondiente.

En el segundo verso, el original crea un efecto de atropello con la aliteración del fonema /k/. En la traducción, lo he intentado reproducir mediante la aliteración de los fonemas /a/ y /r/; el uso reiterado de las consonantes oclusivas /g/, /p/, /b/, /t/ y /d/ ; y el recurso, a mi forma de ver, esencial: la sinalefa que cose el verso mediante vocales abiertas "o" y "a". Esto ocurre a lo largo de todo el verso, salvo en el caso de "una barbilla", lo que facilita resaltar esta parte del cuerpo que es atacada, y colocar el adjetivo "abrupta" al final, que posibilitará, a su vez, la rima con el verso que sigue. Asimismo, el verso se divide en un tetrámetro trocaico hasta "tra-pan/do", un tetrámetro yámbico y el cierre con las dos últimas sílabas, de nuevo en pie trocaico.

"U-na/ ga-rra a/ga-za/pa-da a/ tra-pan/do u-na/ bar-bi/lla -a/brup-ta,".

A nivel léxico y en este mismo verso, he considerado varias traducciones para la palabra "craggy". Su significado en inglés hace referencia a una superficie angulosa con rugosidades. Por ello, las opciones contempladas han sido "escarpada", "arrugada", "arriscada" y "abrupta". Al existir dos alternativas que permiten realizar la sinalefa con la "a", he desechado "escarpada", y tampoco he considerado "arrugada" por falta de exactitud semántica. Por su parte, "arriscada" comparte las mismas vocales que "barbilla" y hace alusión a un terreno con ondulaciones. Sin embargo, el uso de "craggy" junto a "chin" es habitual en inglés, y no una metáfora creativa. De esta manera, "abrupta" resulta la mejor alternativa también por exactitud semántica.

Del mismo modo, he barajado dos opciones para la traducción del gerundio "cupping": un complemento del nombre que comenzara por el relativo "que" o el gerundio "atrapando" en castellano. Como este verso describe una imagen instantánea, y para respetar la sinalefa tan importante en el verso, me he inclinado por el gerundio.

En el tercer verso, la imagen evoca la distancia (y un límite) que separa al titiritero del *nosotros,* lo cual contrasta con la aproximación de este sujeto a la barbilla que aparece en el verso anterior. Para mantener tal diferencia, esta oración cuenta con menos sílabas acentuadas que la anterior —cinco de quince en el tercer verso, contra nueve de dieciocho en el segundo—; los acentos del tercer verso están más separados entre sí y no siguen una distribución sistemática, a diferencia del segundo, donde se observan dos tetrámetros (uno yámbico y otro trocaico). Más allá de estas disparidades, en este verso he mantenido la rima asonante colocando el verbo al final.

Por lo que respecta al léxico, he barajado distintas opciones en la traducción de "Just", "border" y "seeing". En el caso de "Just", "justo" ha sido elegida antes que "a penas", puesto que la segunda opción provocaría una aliteración de /a/ y sugeriría la continuación de la sinalefa del verbo anterior, con el que precisamente debe contrastar.

En el caso de "border", las alternativas han sido "confín", "umbral", "límite", "borde" y "frontera"; en el de "seeing", me he planteado "vista", "visión" y "mirada". En el primer caso, he descartado la combinación de "frontera" y "mirada" porque crearía una aliteración del fonema /a/. Las opciones

restantes evitan ese efecto sonoro, de las cuales he preferido "confín" frente a "umbral" por meras cuestiones semánticas: el umbral marca un límite que tiene que ver con un marco, y el confín es precisamente y según la RAE, el "último término a que alcanza la vista". Finalmente, eliminé "mirada" para evitar la aliteración; y "vista" frente a "visión" por agilidad a la hora de pronunciarlo junto a "se sentara".

El último verso del poema contiene la imagen de unos hilos que son movidas espasmódicamente, como el sonido de la risa sardónica, que es nerviosa e intermitente. Este es un concepto que designa un tipo de risa que se da cuando los músculos se mueven involuntariamente, por lo que, aparentemente, se debería respetar su denominación completa. A nivel de sonoridad, es destacable la aliteración de los fonemas /i/ y /g/. Este recurso es característico del poema en su conjunto y no solo de este verso. Por lo tanto, al no haberla reproducido en versos anteriores, tampoco lo he considerado una prioridad en este.

Una vez abarcadas estas cuestiones, comentaré cómo he elaborado la traducción de este verso. El verbo "twitching" significa según la segunda entrada del diccionario Merriam Webster "to undergo a brief spasmodic muscular contraction" cuando es intransitivo, y "to move or pull with a sudden motion" cuando es transitivo. En un primer momento, me planteé traducirlo por "crispar", que según la RAE significa:

> Causar contracción repentina y pasajera en el tejido muscular, en cualquier otro tejido de naturaleza contráctil, o en una parte del cuerpo.

Sin embargo, el uso del verbo en inglés en este caso es transitivo y hace más referencia a los hilos que al músculo de la persona que los mueve, por lo que la imagen se reproduce mejor con la traducción "agitar".

En este mismo verso, al ser "hilos" y "sardónica" dos palabras indispensables, he decidido traducir "sonrisa" en vez de "risa" al final del verso, puesto que la palabra "grin" en inglés designa el gesto de la cara cuando alguien sonríe y no tanto el sonido de la risa.

Por último, la repartición de acentos es prácticamente idéntica a la del original en esta oración, dado que en ambas aparecen tres sílabas acentuadas antes de la coma que anuncia el cierre del poema, que cuenta solamente con dos sílabas acentuadas. Además, la vocal "o" coincide en "lento" y "slow", y a pesar de que el final del poema sea más largo que el del original, la cacofonía de las últimas sílabas acelera su lectura.

INGLÉS: "Twitching the strings with slow, sardonic grin."

CASTELLANO: "Crispando las cuerdas lento, con sardónica carcajada."

11. CONCLUSIONES

Leí por primera vez un poema de Angelina Weld Grimké gracias a una asignatura de esta universidad en la que se trabajó un espectro muy variado de poetas del vanguardismo estadounidense. Del abanico poético desplegado, esta autora me llamó la atención por su manejo del ritmo y la sensación de extrañamiento que me provocaban alguno de sus versos. La curiosidad me hizo indagar en su biografía, donde descubrí una persona llena de ambigüedad: una relación llena de separaciones con sus progenitores de dos razas distintas, una sexualidad marcada en sus poemas que no pudo vivir o expresar abiertamente, y una obra poética a caballo entre las antologías y los manuscritos inéditos.

Lejos de saciarme, este primer acercamiento fue el germen de la traducción que se presenta en estas páginas. Sin embargo, la lectura de sus poemas no me suscitó las mismas dudas que la posibilidad de escribir una traducción. ¿Cómo me acercaría a la experiencia vital de una mujer racializada y lesbiana del siglo XIX? A través de esta pregunta decidí dividir cada traducción en dos partes: el análisis interpretativo y la traducción comentada. De cara a la traducción, me resultó necesario saber qué parte de la obra y qué elementos de los poemas mostraban sus percepción como mujer racializada y de orientación sexual disidente, para así trasladarlo a la traducción. Entonces, recurrí a los estudios que analizan su obra, a través de los que constaté las diferencias entre su obra publicada —donde abunda la prosa y el teatro — y la no publicada, que es alrededor de la mitad de su poesía, según la recopilación que hace Honey (2016: 518-528). Lo remarcable lingüísticamente de esta segunda parte de su obra es cómo expresa Angelina su deseo hacia mujeres con pronombres femeninos explícitos, lo que evita o vela en ciertos poemas publicados.

No obstante, el objetivo de estas lecturas previas era una aproximación global a la obra y no la interpretación anticipada de los poemas, para lo cual preferí hacer una lectura personal primero de la que sacar mis propias conclusiones, y después comparar mis interpretaciones con las publicadas en otros estudios.

Tras la escritura de las traducciones, he constatado los aspectos que me han servido para la traducción de esta autora y que he utilizado de manera —flexiblemente— metódica. Así, durante el trabajo me ha resultado útil siempre prestar especial atención al análisis del ritmo y de la rima, la identificación y expresión del yo poético y a todos los recursos estilísticos que denotaran contraste —generalmente imágenes, metáforas y adjetivos que designan colores—. Profundizar en el conocimiento de los mecanismos de escritura de la autora, me ha permitido desarrollar otras técnicas en castellano (y cuando fue posible, las mismas del original) para reproducir el estilo del poema, y desarrollar un criterio en la traducción: la reproducción del ritmo como prioridad por ser una marca identitaria de Grimké.

Después de cada análisis y quizás una traducción parafraseada, he conseguido soluciones de calidad para las traducciones de manera aparentemente intuitiva. Lo expreso así porque considero que no ha habido un proceso mental del que yo fuera consciente mientras escribía algún verso, y que no fue sino en un análisis posterior cuando pude razonar por qué una opción funcionaba y otra no. Quizás sea esta

afirmación fruto de mi breve experiencia, y al mismo tiempo una cualidad que me permita conocer mis limitaciones al traducir.

Como ejemplo de estas, la reproducción de la rima y el ritmo con metros marcados fue especialmente difícil, para lo cual desarrollé otras estrategias que compensaran la musicalidad del poema, como aliteraciones o anáforas. Asimismo, mis interpretaciones hubieran sido limitadas si no existieran ya obras de estudio de la poeta. En el proceso de revisión, también he compartido mis traducciones con una joven afroamericana, tras lo cual he constatado cómo algunas de sus impresiones e interpretaciones coincidían, tras una primera lectura, con las de las personas estudiosas de la obra. Sus observaciones me han permitido confirmar en qué puntos mi lectura se alejaba de interpretar una realidad racial expresada por la autora y en qué partes de la traducción ha sido acertada, como el uso de ciertos adjetivos o expresiones para las que, sin esta perspectiva, existirían otras opciones válidas.

El resultado de este trabajo es una muestra de solamente seis poemas, lo que deja claro la cantidad de obra de Angelina Weld Grimké que queda por diseccionar y traducir. Si esto se llevara a cabo, podrían explorarse otros temas que me han suscitado curiosidad y en los que no he profundizado por ser el interés de este proyecto más traductológico que interpretativo, pero que aquí propongo: ¿Qué papel juega el cuerpo en la poesía de Angelina? ¿Cómo trabaja la poeta el extrañamiento? ¿Existe una simbología propia de la autora?

Según Hull (1987: 136), Grimké fue más conocida por su obra dramática *Rachel* que por su poesía hasta los años 20, a pesar de que la mayor parte de su producción literaria fuera este género y que se inscriba efectivamente en la historia de la literatura como poeta. Estudios como este o la recopilación de las obras de Carolivia Herron (1991) han recuperado la poesía de Angelina Weld Grimké y otras poetas de su generación. Claro está que dichos trabajos académicos han abierto la puerta a lecturas más recientes como la de Honey (2016), y que la figura de la poeta ha asomado en el panorama literario español con la traducción de uno de sus relatos en la antología traducida por Gloria Fortún y Eva Gadull (2020). Su nombre aparece también en clases virtuales en lengua inglesa impartidas durante el año pasado que se pueden consultar en YouTube, así como en posts de Instagram y diversos blogs, donde se encuentra una traducción de algunos poemas al portugués y otra al castellano.

Considero que los trabajos académicos ya han facilitado conectar a esta poeta con el público en castellano que lee en inglés, y que su traducción al castellano y a otras lenguas es un camino natural y deseable de recorrer. Este tipo de estudios puede ofrecer una interesante arqueología sobre la artesanía de Angelina Weld Grimké como escritora, y dar pie a la creación de más literatura que trabaje tanto en este campo como en el de la interpretación en lengua hispana.

12. BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA DE LA AUTORA:

Honey, M. (2016). *Aphrodite's daughters: three modernist poets of the Harlem Renaissance.* Rutgers University Press.

Dentro del cual citado:
Miller, J. (Primavera 1985). Angelina Weld Grimké: Playwright and Poet. *CLA Journal* (21), 9-13.

Hull, G. (1987) *Color, Sex & Poetry: three women writers of the Harlem Renaissance.* Bloomington: Indiana University Press.

Herron, C. (1991) *Selected Works of Angelina Weld Grimké.* Oxford University Press.

Girard, M. (2020) *Melissa Girard: On "A Mona Lisa". Modern American Poetry.* [Consulta: 22 de mayo de 2021]. https://www.modernamericanpoetry.org/criticism/melissa-girard-mona-lisa

Girard, M. (2020) *Melissa Girard: On "Tenebris". Modern American Poetry.* [Consulta: 25 de mayo de 2021]. https://www.modernamericanpoetry.org/criticism/melissa-girard-tenebris

Narbona, Mª.D. y Ozielbo, B. (2005). *Otros escenarios: La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano.* Icaria editorial, s.a. https://books.google.de/books?id=RPHnRJG3_tgC&lpg=PP1&dq=Otros%20escenarios%3A%20la%20aportaci%C3%B3n%20de%20las%20dramaturgas%20al%20teatro&hl=ca&pg=PA3#v=onepage&q=Otros%20escenarios:%20la%20aportaci%C3%B3n%20de%20las%20dramaturgas%20al%20teatro&f=false

2. CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO:

Wintz, C.D. (15 de frebrero del 2015). The Harlem Renaissance: What Was It, and Why Does It Matter? *Humanities Texas.* [Consulta: 30 de abril del 2021]. https://www.humanitiestexas.org/news/articles/harlem-renaissance-what-was-it-and-why-does-it-matter

McDowell, D. (1989). *Signs, 14*(4), 948-952. [Consulta: 25 de abril del 2021]. http://www.jstor.org/stable/3174699

Walton, A. (12 de junio de 2007). Double-Bind: Three Women of the Harlem Renaissance. poets.org. [Consulta: 25 de abril del 2021]. https://poets.org/text/double-bind-three-women-harlem-renaissance

3. TEORÍAS DE TRADUCCIÓN:

del Carmen África Vidal Claramonte, M., & AIXELA, J. A. V. I. E. R. F. R. A. N. C. O. (2009). A vueltas con la traducción en el siglo XXI. *MonTI: Una visión (auto)crítica de los estudios de traducción,* 49-58. https://www.academia.edu/40128112/Una_visi%C3%B3n_auto_cr%C3%ADtica_de_los_estudios_de_traducci%C3%B3n

Dentro del cual citados:
Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis. Barcelona.* Paidós. Trad. Albert Roca.

Sontag, S. (2007). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias.* Mondadori. Trad. Aurelio Major.

4. ENTRADAS DE DICCIONARIOS:

Twitch. (s. d.). En *Merriam-Webster's online dictionary* (11a ed.). https://www.merriam-webster.com/dictionary/twitch

reclamar. (s.d.). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. https://dle.rae.es/reclamar?m=form

confín. (s.d.). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. https://dle.rae.es/conf%C3%ADn?m=form