

Soledad Díaz Alarcón  
Pilar Castillo Bernal

Antología poética de voces femeninas  
del siglo XX



Editorial Sínderesis  
2018

Colección  
'Estudios de Traducción e Interpretación (ETI)'  
Serie Cultura y traducción

Editor Jefe

Patrick Zabalbeascoa Terrán

*Universitat Pompeu Fabra*

Consejo Editorial

Leo Tak-hung Chan  
*Lingnan University*

Daniel Gallego Hernández  
*Universidad de Alicante*

Bettina Kluge  
*Universität Hildesheim*

Raquel Lázaro Gutiérrez  
*Universidad de Alcalá de Henares*

E. Macarena Pradas Macías  
*Universidad de Granada*

Míriam Seghiri Domínguez  
*Universidad de Málaga*

Soledad Díaz Alarcón  
Pilar Castillo Bernal

Antología poética de voces femeninas  
del siglo XX

‘Estudios de Traducción e Interpretación (ETI)’  
Serie Cultura y traducción

1ª edición, 2018

© Soledad Díaz Alarcón – Pilar Castillo Bernal

© Editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-16262-61-8

Depósito legal: M-31883-2018

Produce: Óscar Alba Ramos

Portada: Bosquejo de la mujer en la alineada histórica,  
la escritura pluma de ave. Jozef Klopicka

Impreso en España / Printed in Spain

*Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.*

## ÍNDICE

<i>Prólogo. Juan Pedro Monferrer-Sala</i> .....	7
<i>Introducción</i> .....	9
<i>Autoras en lengua francesa</i> .....	25
<i>Marie Huot (1846-1930)</i> .....	35
<i>Jeanne Mette (1867-1955)</i> .....	43
<i>Elsa Koeberlé (1881-1950)</i> .....	50
<i>Thérèse Aubray (1888-1974)</i> .....	61
<i>Marie Claire-Bancquart (1932)</i> .....	68
<i>Autoras en lengua alemana</i> .....	77
<i>Else Lasker-Schüler (1869-1945)</i> .....	87
<i>Marie Luise Kaschnitz (1901-1974)</i> .....	96
<i>Ingeborg Bachmann (1926-1973)</i> .....	105
<i>Hilde Domin (1912-2006)</i> .....	116
<i>Sarah Kirsch (1935-2013)</i> .....	125
<i>Autoras en lengua inglesa</i> .....	135
<i>Alice Meynell (1847-1922)</i> .....	145
<i>Edith Sitwell (1887-1964)</i> .....	154
<i>Vera Brittain (1893-1970)</i> .....	167
<i>Sylvia Townsend Warner (1893-1978)</i> .....	176
<i>Anne Stevenson (1933)</i> .....	187
<i>Referencias bibliográficas</i> .....	197



## *Prólogo*

Debe ser el canto de Débora, profetisa, jueza y, como tal, caudilla de Israel, uno de los casos más antiguos de poesía en voz femenina que nos ha llegado. La pieza, formalmente un himno (salmo) contenido en Jue 5,2-31, canta la victoria de Israel sobre Siserá, general del ejército de Yabín (cf. Jue 4,4-11). El texto, aunque mutilado en algunos lugares, es una de las piezas más hermosas compuestas en la Antigüedad. Pero no fue Débora, obviamente, un caso aislado. Poetas las hubo en la literatura griega, en la latina, en la árabe...

No fue la poesía, ni lo será tampoco la literatura en general, espacio vedado a la mujer. Por más que la enseñanza y la cultura, dos herramientas más del control del estado a lo largo de la historia, hayan podido ejercer en este sentido, esto es, en tratar de silenciar voces, entre ellas las de mujeres, nunca lograron conseguirlo. Ocultas bajo pseudónimos o en formato anónimo, la voz de las mujeres se dejará oír en el parnaso poético del momento, aunque fuera de modo apócrifo.

Cierto es que el ‘canon’, o mejor dicho los ‘cánones’ ajustados a los intereses culturales de momentos, modas y políticas ha dejado limitado espacio a la voz femenina, pero esa realidad, siendo así, no deja de ser al propio tiempo irreal, pues no estando, sin embargo lo han estado siglos tras siglos. Y no es que lo hayan estado por medio de las composiciones de vates, bardos, poetas, cantores, baladistas, no, lo estuvieron porque la voz femenina es parte constitutiva de la poesía, de la literatura.

No queremos decir que la mujer sea parte integrante de la poesía en tanto que elemento constitutivo de la misma; todo lo contrario, está porque es parte consustancial de ella, pues la poesía –como la literatura y la vida misma– son eternamente suyas, de todos. También aquí, como en otros ámbitos, el espacio es compartido, debe ser compartido, como sucede con el ‘Canto de Débora’, que como indica el texto hebreo lo compartió con Baraq: “Cantaron Débora y Baraq...” (Jue 5,1).

En el caso de la presente antología de voces femeninas del siglo XX, vertidas al español, cada una de las piezas traducidas vienen acompañadas de sus respectivos originales alemanes, franceses e ingleses para el cotejo de quien así lo desee. La cuidada elección de autoras y piezas poéticas, precedidas de notas introductorias y una completa introducción general hablan, por sí solas,

de la calidad y el interés del trabajo realizado. Súmese a ello la perspicacia y sutileza lingüísticas de que hacen gala las traductoras, lo que revierte en resultado de una evidente calidad.

Pero no se trata de una antología más. Es, más bien, el germen de un proyecto en ciernes en el que gracias a la traducción, poetas y novelistas, ensayistas o dramaturgos, en lenguas diversas, podrán compartir estancias comunes, aun cuando sus voces hablen lenguas distintas. Este es uno de los aspectos más creativos de la traducción, más integradores de culturas si se nos permite la imagen.

Es lo que han hecho las autoras de este volumen, tamizar tres lenguas hasta acabar acrisolando todas las muestras escogidas en una sola lengua, el español, y de este modo crear un espacio poético común, una voz femenina compartida. Y con ello, sus autoras obtienen varios logros, tal vez el más productivo haya sido poner en manos y ojos de aquellos lectores desconocedores de las tres, o dos, o una de las lenguas originales, piezas a las que no tenían fácil acceso.

Es de este modo como en realidad empezamos muchos de los que ahora leemos estas páginas. Ayunos de competencia lingüística en nuestra mocedad, las traducciones de autores clásicos y noveles nos abrieron los ojos a otras literaturas, nos permitieron conocer otras voces, otros ámbitos, que nos transmitían sentimientos afines, sensaciones semejantes, ideas compartidas, incluso espacios soñados. En cierto modo, un universo común.

Las muestras que constituyen esta antología de voces femeninas del siglo XX es el inicio de un largo camino, el punto de partida de una serie de volúmenes que, en ámbitos de estudio diversos, pretenden hacer de la traducción, en tanto que disciplina, una herramienta tan útil como necesaria para el estudio y la difusión de los textos en todas sus manifestaciones y tipologías.

Creemos, asimismo, que ha sido todo un acierto iniciar esa andadura con la poesía, una de las formas artísticas comunicativas más antiguas, en la que la voz femenina se oyó desde un principio, y cuyo cantar jamás ha cesado en ningún lugar, en ninguna lengua. Nunca.

Juan P. Monferrer-Sala



## Introducción

*L'âme sensible croit à l'immortalité,  
et elle ne craint que l'oubli,  
cette affreuse mort du coeur.*

La Rochefoucauld<sup>1</sup>

Vaya por delante que, aunque esta monografía esté dedicada a la poesía en femenino somos de la opinión de que la poesía es y será siempre universal y global, sin género ni edad, porque se trata de la manifestación de lo bello, de un sentimiento estético, la única vía capaz de conducirnos a nuestro propio interior (o al ajeno), desnudo y despojado de todo artificio.

Para emprender esta aventura el poeta pone a nuestro alcance los poemas, composiciones estructurales y lingüísticas de pleno sentido, expresiones artísticas de la belleza cuyo medio es la palabra, materia prima del autor, con la que consigue recorrer con éxito el camino hacia el silencio. Porque el poema va de las palabras al silencio, como una oración, con el ávido deseo de trazar un puente que permita la comunicación entre el poeta y el alma. Jaime García Maffla va más allá al identificar poesía y alma: “[...] La poesía es la misma alma del hombre, que está hecha a la vez de armonía y disidencia con el mundo [...]” (2001: 12).

En otro sentido, la poesía también existe como noción abstracta que proporciona y otorga lo inefable al accionar los mecanismos de la imaginación, lanzándola a lo infinito: “El loco, el amante y el poeta son todo imaginación”, escribía Shakespeare en el *Sueño de una noche de verano*<sup>2</sup>. Para Muratori, la imaginación es la fantasía, “arsenal privado y secreto erario de nuestra alma” (1706: 153), donde se comprenden los objetos sensibles que permiten al poeta transformar en materia pensamientos, percepciones íntimas o su subjetiva visión de la realidad, materializada en forma de poemas; todo ello gracias a una necesidad expresiva, pulsión afectiva y sentimental del autor. No

---

<sup>1</sup> Sosthène de La Rochefoucauld-Doudeauville, 1835. *Pensées*, p. 185.

“El alma sensible cree en la inmortalidad y tan solo teme el olvido, esta terrible muerte del corazón”. (La traducción es nuestra)

<sup>2</sup> Shakespeare, William. *Sueño de una noche de verano*. Acto V, escena 1.

obstante, como hemos visto a lo largo de las múltiples tendencias estéticas de siglos posteriores a este erudito italiano, la función poética ha permitido que la poesía sea igualmente un disfrute de los sentidos, un gozo espiritual, gracias a la cual el lenguaje cobra un valor autónomo sin que se le asocie una finalidad práctica. Ese lenguaje, conjunto de palabras y significaciones, que por su disposición podría carecer de sentido en cualquier otro contexto, sin embargo, en el contexto poético se configura como la esencia misma de la creación. El mensaje verbal se convierte de este modo en obra de arte.

Y ¿de qué nos habla el poeta? El poeta tiene libertad absoluta para elegir el tema o el mensaje de su creación y que, por otra parte, tan solo será transparente para sí mismo. Del mismo modo, el lector tiene libertad absoluta de interpretación, a la que no es necesario llegar por medios inteligibles, sino tan solo con la sensibilidad. Pero volviendo a la materia propia de la poesía, esta puede hablar de todo: de lo conocido y abarcable, de lo común, de lo cotidiano, de nosotros mismos o de lo ajeno, de nuestra realidad o de universos infranqueables, de lo eterno y de lo fugaz, de la belleza o del ideal de belleza, de las edades del hombre, de la vida y su esencia, de la muerte y sus múltiples prismas, de lo inabarcable, lo inalcanzable, lo innombrable, lo infinito o lo imposible. También puede no hablar de nada, porque la poesía no tiene una función referencial, ni se le exige un compromiso social. La poesía, como hemos visto, puede reducirse a la sensación estética, al gozo de los sentidos. A fin de cuentas, la poesía, como indica Altares, es “un ejercicio de comunicación introspectiva en la que el poeta, por una pulsión afectiva, sentimental, o sencillamente empírica, se ve obligado a volcarse comunicacionalmente en un papel” (Altares, 2016: 3)

Sirva esta sucinta introducción para evidenciar el carácter universal y general de la poesía al que hacíamos referencia. Entonces ¿por qué proponer una antología solo de mujeres?, ¿por qué hablar de poesía en femenino? Pues en realidad, por estas mismas razones, porque la poesía es la expresión del alma del poeta, o de la poetisa, del ser, en cualquier caso. La poesía, como acabamos de ver, es global, absoluta y colectiva. Sin embargo, revisando las antologías poéticas publicadas de autores y composiciones del siglo XX (era necesario delimitar cronológicamente nuestra propuesta), nos percatamos de que en muy pocas de ellas se incluían nombres de creadoras. En los raros casos en los que aparecían, algunos eran proporcionalmente insignificantes con respecto al número de autores, y en muchas ocasiones los nombres de las autoras no coincidían entre las antologías, es decir, no se repetían. Asimismo, las autoras de esta centuria apenas han sido estudiadas, ni siquiera

las encontramos en los trabajos realizados en los años 1970 en Francia por Hélène Cixous, Julia Kristeva, Victoria Thérême, Xavière Gautier, Luce Irigay, quienes además revitalizan la cuestión de la posición de la mujer en la cultura, las letras, la filosofía y la lengua. De hecho, Cixous habla ya de una “écriture féminine”, noción que creará debate en ese año (Hreiðarsdóttir, 2011).

Estas han sido las razones que nos han movido, a la Dra. Castillo y a esta que les escribe, a recuperar, mediante la traducción, a algunas autoras que durante el siglo XX publicaron colecciones poéticas, y cuyos nombres, al igual que sus obras, han quedado relegados al olvido en sus respectivos países o son absolutamente desconocidas para el público español.

Por ende, en nuestra pretensión de poner a disposición del público la obra poética de una selección de autoras de habla francesa, inglesa y alemana, junto a su traducción al español, perseguimos un triple objetivo: en primer lugar, dar a conocer al público español, mediante la traducción de una recopilación de sus obras, la prolífica y variada producción poética llevada a cabo por autoras durante el siglo XX, compuesta en francés, inglés y alemán. Asimismo, a través de la presentación de parte de la obra de dichas autoras, pretendemos cuestionar las razones del discreto papel de la mujer en poesía y la escasa repercusión de su obra —sus creaciones son menos leídas y menos editadas que las de sus colegas masculinos (Guilbaud, 2004)—, a pesar de su significativa labor creadora. Por último, revitalizar y recuperar la obra de aquellas autoras que han pasado desapercibidas por la crítica literaria. Dejamos a criterio del lector la decisión de determinar si efectivamente el silencio u olvido de sus obras se debió a la calidad literaria (o mejor dicho, a la falta de ella) o al simple hecho de su condición de mujer. En tal caso, consideramos que la historia ha de escribirse permitiendo que las voces femeninas intervengan para ofrecer un intercambio de conocimientos, ya que no se ha de permitir que las voces dispersas se pierdan en la confusión, sino que es necesario estudiar su discurso, respetar sus diferencias y asumir sus referencias culturales, desde la libertad de expresión de cada uno y también desde su universo interior.

Nuestra propuesta se presenta con un título como *Antología poética de voces femeninas*, dicho de otro modo, poesía de mujer. Pero ¿existe una escritura de mujer y una escritura de hombre? Juana Castro, en su artículo *La escritura de mujeres, un capital simbólico que no se hereda*, (2013), clasifica las temáticas abordadas por las autoras, en general, en dos niveles: por una parte, los textos que

simulan ser asexuados o neutros (entiéndase masculinos), que se circunscriben en los temas y formas de tradición canónica; y por otra, los textos que parten de la propia experiencia femenina, sentidos por la crítica como marginales. En su mayoría, las autoras rehúyen de este calificativo, pero no es menos cierto que muchas de ellas escriben con conciencia de género: de mujer en cuerpo y experiencia de mujer, o lo que es lo mismo, hablar por sí mismas y de sí mismas. Sin embargo, lo más significativo es que, de un modo u otro, la escritura es el medio que les otorga la libertad y la capacidad de transgredir los clichés: “Écrire, c’est une façon de penser sa vie, de décrypter l’ombre. C’est réfléchir aux liens que l’on a avec le monde”<sup>3</sup> (Guilbaud, 2004: 39).

La poesía, esta forma de escritura más cercana al cuerpo, a la emoción, una escritura ajena a normas y formas poéticas, les concede el medio de expresión para revelar su singularidad, el universo íntimo, el yo vivido desde el interior hacia el interior. Una constante en ellas es la expresión de su corazón, todo su corazón y solamente su corazón, y para crearla, la mujer pasa de ser el objeto poético al sujeto creativo, de objeto inspirador a sujeto productor.

Pero no nos engañemos, esta eclosión del yo lírico no va a producirse hasta el siglo XIX, momento en el que la mujer asume el sentimiento de su identidad personal. Hasta entonces tan solo ocupaba y desempeñaba el papel en la sociedad que esta le otorgaba, un papel preestablecido, limitado y definido. Contra este sometimiento asumido no existía la más mínima intención de reacción, idea inimaginable por otra parte, al no existir ni siquiera conciencia de ello, ni reflexión crítica. Tan solo a finales del siglo XIX y primeros del XX, el inconformismo y las actitudes reaccionarias desembocarán en los primeros posicionamientos feministas. A partir de ahí, la reflexión personal, la conciencia de individualidad, la necesidad del conocimiento íntimo, de su ser, de su persona, de su conciencia, de su cuerpo tendrán como resultado una eclosión artística considerable, de modo que la producción poética femenina crecerá significativamente: “Écrire, comme

---

<sup>3</sup> “Escribir es una forma de pensar en su vida, de descifrar la sombra. Se trata de pensar en las conexiones que les unen con el mundo”. (La traducción es nuestra)

Luce Guilbaud, poetisa y pintora francesa. En 2002 se retira a la Vendée donde se dedicará a la escritura, pintura y al grabado. Ha escrito o ilustrado más de cincuenta obras.

peindre et sculpter, suppose une liberté, una capacité de transgresser les idées reçues”<sup>4</sup> (Dupré, 1998, *apud* Guilbaud, 2004: 70).

La expresión de sus emociones, experiencias y sensaciones particulares encuentra su lugar en el género poético, universo sin ficción ni sucesos —tan necesarios en la narración y el teatro—. En contrapartida, la fusión de la creación poética al individualismo, a la singularidad, conlleva rehuir de la conciencia de grupo y de cualquier rebelión social. De hecho, a primeros del siglo XX, la mayoría de las autoras son ajenas a las preocupaciones feministas, derecho de voto o liberación de la mujer y se concentran en la creación de una obra perdurable, emotiva y apasionada. Por otra parte, este particularismo se opone a la solidaridad necesaria y al trabajo conjunto, y es proclive a rivalidades personales —son contados los elogios proferidos entre ellas, apenas algunas citas, como por ejemplo las de Hélène Picard y Amélie Murat a la obra de Noailles.

Otra de las cortapisas de la escritura poética en el mundo femenino es que para poder hacerse un hueco en el mercado editorial, las autoras tendrán que crear su propio lenguaje, alejado de los discursos de poder y de las construcciones inventadas por los hombres, haciendo gala de una originalidad sin precedentes. Sin embargo, la tónica habitual es muy contraria, ya que las autoras no se inmiscuyen en las grandes batallas literarias (reformas, espíritu filosófico o pasión romántica) y su poesía escapa a la política del mercado. Se trata por tanto de una escritura libre, pero que no formará parte del canon literario.

Con respecto a este último, hemos de ser conscientes de que la poesía del siglo XX huye de los modelos canónicos, por tanto, tampoco existirán grandes escuelas. Lo que esta centuria nos ofrece es ante todo una polifonía de formas, de voces, de gestos y de materiales. La transgresión es una de las características primordiales que conforma las vanguardias de primeros de siglo, ya que su propósito es renovar radicalmente las convenciones artísticas y literarias, abriendo nuevos caminos y creando nuevas estéticas:

*La libertad y originalidad se desbordan hasta lo irracional. Las vanguardias de comienzo de siglo plantean el dilema entre poesía humanizada —personal, sentimental y de emociones— o poesía pura —del ingenio, el artificio y el juego—. Sin embargo, el poeta*

---

<sup>4</sup> “Escribir, del mismo modo que pintar e esculpir, supone una libertad, una capacidad de transgredir los clichés” (La traducción es nuestra)

*parece transgredir alegremente las fronteras entre una y otra, y usar de lo que le conviene en cada caso.* (Pérez Rosado, 2018: 1)

No obstante, esta inobservancia y radicalidad no implica que se produzca una ruptura total con la tradición decimonónica, ya que la poesía del XX representará una evolución de los modelos precedentes. La herencia del simbolismo francés de la segunda mitad del XIX enriquece la poesía europea que inaugura el nuevo siglo y que evolucionará de la mano de los movimientos vanguardistas que llevan a gala un arte combativo y reaccionario radicalmente opuesto al académico. Gloria Videla de Rivero (2011: 23) nos habla de dos caras de la “intención vanguardista”, una que mira al pasado inmediato “en actitud de rebeldía con frecuencia chillona, agresiva, iconoclasta, destructiva. Ya no es la ‘normalidad’ la peor enemiga [...] sino más bien ciertos ideales de la tradición literaria: la mimesis, el simbolismo, el modernismo [...]”. La otra mira hacia el futuro “los vanguardistas quieren gestar el porvenir, inaugurar una nueva era, cambiar rumbos, contribuir al ‘progreso’ (búsquedas formales, experimentación, incorporación de nuevos temas y tonos anticonvencionales)”.

Sea como fuere, la versatilidad artística de los nuevos movimientos se plasma en poesía mediante el alejamiento de las convenciones formales. La rima será suprimida, al igual que los signos de puntuación, que serán sustituidos por el ritmo interno y la musicalidad del poema. Efectos polifónicos que se consiguen gracias a la construcción sintáctica audaz. El verso libre, el verso blanco, la poesía en prosa y la prosa poética, ya presentes en los *poètes maudits* (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud o Baudelaire) destituye a las formas métricas clásicas. Aspectos visuales como mayúsculas o espacios en blanco empiezan a adquirir relevancia, de hecho, Mallarmé y Apollinaire recuperarán la poesía visual o arte conceptual, adaptando la forma del poema a su temática, de modo que los versos recreen imágenes. Este último, con su obra *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)* restablece los caligramas<sup>5</sup> último exponente de la disolución de las fronteras entre géneros y artes que trajo la modernidad y que iniciara el cubismo de Picasso y Braque. Junto con los

---

<sup>5</sup> Apollinaire no inventará los caligramas, aunque sí el término *calligramme* (*calligraphie et ideogramme*). Encontramos caligramas griegos, en el siglo IV a.C. (Simmias de Rodas) y latinos, en el siglo X (Julius Hyginus). Tras Apollinaire, muchos otros poetas visuales se erigirán como máximos exponentes de esta poesía figurativa (el chileno Vicente Huidobro, los españoles Joan Brossa, Fernando Millán, Fernando Bouza, Joaquim Brustenga-Etxauri, el suizo Eugen Gomringer, el checo Eduard Ověčáček, entre otros)

caligramas destacan también los juegos verbales de Max Jacob, los poemas innovadores de Blaise Cendrars y los versos creacionistas de Pierre Reverdy.

A partir de 1920, la presencia de Paul Éluard, Benjamín Péret, Antonin Artaud, Robert Desnos, Valery Larbaud, etc., que luego destacarían en el surrealismo, añade savia nueva a este movimiento. Así, en los primeros años, en la estela de Mallarmé, Paul Valéry desarrolla la poesía pura, Paul Claudel y Charles Péguy, la poesía cristiana. Los alemanes Stefan George y Rainer Maria Rilke se decantan por una poesía simbólica y metafórica, al igual que el irlandés William B. Yeats. El italiano Filippo T. Marinetti defenderá un estilo onomatopéyico, el ruso Vladimir Maiakovski se inclina por el futurismo y la poesía expresionista alemana estará representada por Georg Trakl.

Se persigue ante todo el extrañamiento (*ostranenie*, si utilizamos el concepto de Victor Shklovski<sup>6</sup>) para conmover la percepción “automatizada” del lector. La lírica vanguardista renovó los temas. Cualquier objeto o hecho puede ser motivo de un poema, desde un objeto cotidiano a la incongruencia de poemas realizados con recortes de periódicos, propios del movimiento Dada de Tristan Tzara, —culmen de la provocación y la rebeldía, cuyos seguidores (Francis Picabia, Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Kurt Schwitters, etc.) propugnaban superar las inhibiciones y recurrir al lenguaje incoherente—. En realidad, el papel del movimiento Dada fue preparar el cambio hacia el surrealismo de Breton, Éluard o Aragon, quienes abogan por la liberación del lenguaje, alejándolo de toda lógica (se recurre para ello a la mezcla de conceptos, metáforas ilógicas, imágenes insólitas, escritura automática, etc., con la única intención de despertar en el lector una reacción inconsciente).

Tras la Segunda Guerra Mundial, la herencia de algunas vanguardias históricas se mantiene, como el expresionismo o el surrealismo, pero adquirirán tintes sociopolíticos, transformándose así en los neovanguardismos. En Francia destacan Henri Michaux y René Char. En Alemania, Paul Celan o Hans Magnus Enzensberger. En Italia, tras las vanguardias surge el Hermetismo (Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo o Cesare Pavese), una poesía que pretende expresar lo esencial con un lenguaje simbólico y oscuro. Por último, los autores de lengua inglesa evolucionan del “Imagismo” hacia la poesía posmodernista: Ezra Pound, T. S. Eliot, Wystan

---

<sup>6</sup> Viktor Borisovich Shklovski, «Искусство как приём» (traducido por Lemon y Reis como “Art as Technique” y por Benjamin Sher como “art as Device”) (Robinson, 2016)

Hugh Auden, Dylan Thomas, Philip Larkin, Ted Hughes o Seamus Heaney, por citar algunos de los más destacados.

Este fugaz repaso a los movimientos artísticos del XX deja constancia de que este siglo marcará un antes y un después en el concepto de poesía, sus mensajes y sus modos de expresión. Desde entonces, la poesía quedará liberada de todo encorsetamiento, haciéndose más abierta, flexible y cercana al relativismo, cuyo objetivo es dar a conocer una nueva concepción del mundo, más diverso y plural, y a unos autores singulares, al servicio de nuevas ideas y sensaciones, que imprimirán su sello personal a la evolución poética.

La revolución poética del siglo XX vino de la mano de una renovación muy fructífera y significativa del mundo intelectual y literario español, especialmente en la primera mitad de siglo, etapa durante la cual las generaciones del 14, la del 27 y la del 36 consolidarán el canon de la modernidad literaria en España. Pero también de la traducción, que, según Gallego Roca debe dejar de entenderse como texto foráneo, para ser comprendida en una estrecha unión con el original:

[la traducción] *texto que funciona en el seno de una literatura junto a los textos originales y que participa de sus convenciones, de sus continuidades y de sus rupturas. Así, dependiendo de la situación en la que se encuentre la literatura receptora, y del código utilizado por el traductor, la literatura traducida desempeñará una función innovadora o conservadora.* (1996: 18)

La traducción propiciaría la entrada y recepción de las vanguardias europeas en España. Ballesteros de Martos estimó que en 1925 el 80 por ciento de las publicaciones del mercado literario español eran traducciones. (Fernández Cifuentes, 1982: 284). Y aunque fueran muchas las voces contrarias a esta influencia europea (Unamuno, Ortega y Gasset<sup>7</sup> años más tarde o Juan Ramón Jiménez<sup>8</sup>, a pesar de que ellos mismos ejercieran el oficio de traductor), la realidad es que la cultura española debe a la traducción no solo

---

<sup>7</sup> En su artículo *Europa ha de salvarnos del extranjero*, (1910; [1983]), J. Ortega y Gasset pone de manifiesto:

Hoy estamos afrancesados, anglizados, alemanizados: trozos exánimes de otras civilizaciones van siendo traídos a nuestro cuerpo por un fatal aluvión de inconsciencia. El hecho de que importemos más que exportemos es sólo [sic] la concreción comercial del hecho mucho más amplio y grave de nuestra extranjerización. Somos cisterna y debíamos ser manantial. (1983: 144)

<sup>8</sup> Gallego Roca precisa: “Juan Ramón Jiménez deplora que los jóvenes valores de la poesía española malgasten su tiempo traduciendo a poetas extranjeros en vez de dedicarse a profundizar en sus propias obras” (1996: 29).



el conocimiento de autores como Tolstoy, Nietzsche, Carlyle o Ibsen (Gallego Roca, 1996: 26), sino que, como hemos anticipado, representó un papel destacado en la formación crítica y estética de las vanguardias en España<sup>9</sup>.

En cuanto al modelo traductor en las traducciones poéticas de los años veinte, son traducciones en verso rimado, realizando así una traducción analógica, es decir utilizando un metro culturalmente idéntico. También se ensaya la prosa rítmica, modelo adaptado por J. R. Jiménez en la mayoría de sus traducciones, o bien se recurre al verso libre, opción defendida por Miguel de Unamuno (Gallego Roca, 1996). Machado, por su parte, concibe la traducción como un modelo más creativo, como desfiguración o disimulación, un modelo cercano a la citación: “La traducción es para Machado una citación, menos explícita, que se incorpora al cuerpo de la obra de un autor” (Gallego Roca, 1996: 215).

De una forma y otra, estas experiencias ponen de manifiesto varias conclusiones. En primer lugar, que la traducción de poesía era una práctica más que habitual en la primera mitad de siglo XX en España. Además, que la traducción favoreció el descubrimiento de otras culturas, ideologías y concepciones estéticas, y que estas a su vez propiciaron la apertura de nuevas perspectivas literarias españolas. Y por último, que no existía un concepto de “traducción poética” o de “traducción de poesía”, sino que tan solo existían formas de hacer, prácticas individuales, concepciones particulares o adecuaciones culturales y editoriales. Hasta la segunda mitad del siglo XX, en concreto en 1972, no encontramos una teorización sobre traducción de poesía que inaugure los estudios modernos sobre traducción, y esta vendrá de la mano de J. S. Holmes, gracias a su artículo “The name and nature of translation studies”.

Podemos decir que, aunque Holmes inaugura los estudios de traductología moderna, la reflexión teórica sobre traducción no es más que la evolución lógica de muchos de los interrogantes sobrevenidos en el proceso y desarrollo de esta práctica desde sus orígenes en la historia de las civilizaciones. Las necesidades y motivaciones que han determinado el ejercicio de la traducción desde los sumerios y acadios hasta el siglo XX han sido múltiples y muy

---

<sup>9</sup> Véase el capítulo “Modernización literaria y traducción” pp. 25-50 en Miguel Gallego Roca, (1996) *Poesía importada: traducción poética y renovación literaria en España, 1909-1936*. Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones.

variadas (necesidad de comunicación, motivaciones administrativas, comerciales, religiosas, filosóficas y literarias). Sin embargo, a lo largo de este recorrido histórico constatamos que cuestiones como la literalidad, primacía de contenido o forma, libertades del traductor o resolución de dudas han sobrevenido en un estadio u otro del proceso. Las respuestas ofrecidas por los teóricos modernos, desde los años 70, han ido evolucionado asimismo de la mano de los distintos avances de la lingüística, estilística o semiótica.

En lo que concierne a la traducción de poesía, los estudiosos de esta área han centrado sus esfuerzos en dilucidar aspectos que van desde el propio concepto de poema, su análisis (para una posterior traducción), formas y recursos poéticos (rimas, metros, estrofas, ritmos, figuras de estilo...), funciones textuales, fases del proceso traductor, hasta los problemas y retos de cada texto, métodos y estrategias de resolución. De este modo los enfoques teóricos (sintetizados en Masseur, 2007) han sido múltiples: estudios estructurales (Larose, Slote), comparación de lenguas (Schogt), estudios estilísticos (Vázquez Ayora, Miko, Popovič, Taber, Faber), enfoques textuales (Rose, Lefevere), cognitivos (Beaugrande, Hurtado, Sáez Hermosilla) o discursivos (Meschonnic). Esta es la teoría, pero ¿cómo afronta un traductor la compleja tarea de traducir un poema?

Sáez Hermosilla (1981: 11) expone un catálogo de actuaciones, no obstante, por las propias especificidades del texto poético, consideramos inviable una fórmula única para su traducción. Ya hemos visto que la creación poética es una actividad individual, subjetiva, interior, y que el texto poético solo era transparente para su autor, por tanto, el primer reto al que se enfrenta el traductor es a la comprensión íntegra del original. Además, un original siempre tendrá varias interpretaciones debido a las características connotativa y plurisignificativa del lenguaje poético, por tanto, cada traductor puede crear una versión diferente del mismo. Pero las dificultades no terminan ahí. La indisolubilidad de significante y significado, es decir, la percepción de los significantes (estructuras morfosintácticas, juegos rítmicos, cadencia, efectos sonoros...) y los significados como un todo único, plantean más de un escollo al traductor en la fase de expresión en la lengua meta, quien deberá igualmente recrear la función (o funciones) y los efectos de los elementos textuales:

*Un organisme dont chaque élément a une importance vitale: le rythme, les rimes, les strophes, la composition syntaxique, l'organisation phonétique et musicale coexistent et entrent en système*<sup>10</sup>. (Etkind, 1982: 112)

Otros dos aspectos que consideramos cruciales y que no queremos eludir son las lenguas y las culturas implicadas. La configuración de cada código lingüístico es propia de la comunidad lingüística concreta, ya que cada una compendia un conjunto de signos y de reglas de combinación particulares, articulados en niveles fónico, morfosintáctico, léxico (en su aspecto lexicológico y semántico), sin olvidar las interrelaciones de dichas lenguas con otras. Es obvio que no será lo mismo realizar una traducción entre lenguas románicas, germánicas, semíticas, eslavas, indoarias..., entre sí, que en las múltiples combinaciones que puedan surgir de todos estos grupos. En especial cuando un texto poético original se basa en juegos y correspondencias fonéticas o los referentes semánticos aluden a realidades inexistentes en otras culturas. Por otro lado, las correspondencias métricas entre dos lenguas son asimismo complejas (cómputo de sílabas, cómputo de pies, tipos de ritmos y rimas, etc.), están emparentadas con la tradición literaria de cada cultura, y que el lector de la lengua y cultura metas reconoce como propias. No digamos cuando la traducción ha de realizarse a nivel diacrónico, es decir que el texto y cultura originales se distancian considerablemente en el tiempo con respecto a la lengua y cultura de llegada.

Por tanto, estimamos que, para adentrarse en la ardua tarea de traducir un texto poético, al traductor se le debe exigir un alto grado de competencia lingüística (semántica, estética) y extralingüística (conocimientos biculturales, temáticos, filológicos y literarios) de las lenguas y culturas original y meta. Pero, por otra, el traductor de textos poéticos, consciente de los inconvenientes presentados, establecerá un orden de prioridades, que entraña, en ocasiones, sacrificios legítimos, tal y como defiende Hermans:

*Desde el punto de vista de la literatura meta, toda traducción implica un grado de manipulación del texto fuente con un determinado propósito. Además, la traducción representa un ejemplo crucial de lo que sucede en la relación entre diferentes códigos lingüísticos, literarios y culturales.* (1985: 11-12).

---

<sup>10</sup> Un organismo en el que cada elemento es de vital importancia: ritmo, rimas, estrofas, composición sintáctica, organización fonética y musical conviven y se integran en el sistema. (La traducción es nuestra).

Entonces, si la complejidad de este género impone una práctica sometida a restricciones, ¿cómo se traduce la poesía? Desde la traducción en prosa a la creación-adaptación personal, varios son los estadios, como variadas son las opciones con las que cuenta el traductor-poeta.

De las cuatro propuestas de Holmes (reproducción mimética, analógica, *deviant form* y semántica) esta última es la más extendida en el siglo XX ya que permite que se desarrolle una nueva forma intrínseca a partir del trabajo interior del propio texto. Aunque a partir de los métodos propuestos por Etkind (1973), *Traduction-Information*, *Traduction-Allusion*, *Traduction-Aproximation*, *Traduction-Imitation*, *Traduction-Interpretation*, *Traduction-Recreation*, la práctica de la traducción de textos poéticos se articula en torno a la traducción-recreación y a la traducción-imitación. La primera recrea el conjunto, conservando la estructura del original, aunque suponga sacrificios, transformaciones y adiciones por parte del traductor, pero que serán únicamente los necesarios en función de la distinción entre los elementos importantes del poema y los “sacrificables”. Consideramos que este tipo de traducción es eficaz en un planteamiento en verso del poema traducido, ya que permite ofrecer toda la gama de matices estéticos y fónicos del texto original, aunque para ello tenga que valerse de una serie de recursos fonostilísticos distintos de los utilizados en el texto de partida. Este tipo de traducción será perfectamente posible siempre y cuando no perdamos de vista lo que Popovic llama *invariante core* (Doce, 1998: 61) del poema original, o lo que es lo mismo, los rasgos semánticos esenciales del texto y que configurarán el pilar básico sobre el que se asentará el poema traducido. La segunda, la traducción-imitación permite mayor libertad al traductor, quien no recrea el poema original, sino que adapta el enunciado a su propia sensibilidad.

En las traducciones que exponemos en esta monografía, tal y como se justifica y explicita en los correspondientes análisis de los textos originales y de sus respectivas traducciones, estos han sido los métodos utilizados. E incluso la combinación de ambos, puesto que somos de la opinión de que el poema traducido, siendo una composición que vale por sí misma, puede recrear el texto original, aunque tenga que recurrir, si es necesario, a recursos poéticos distintos, tengan que privilegiarse determinados elementos y sacrificarse otros tantos, pero que, a la postre, con unos procedimientos semánticos, estéticos y rítmicos propios de la lengua meta se puede conseguir el mismo efecto del original.

Los análisis y traducciones a los que hacemos referencia forman parte de la estructura general de esta monografía, que está organizada en tres grandes bloques, cada uno de ellos está dedicado a una serie de autoras cuyas obras poéticas se desarrollan en francés, alemán e inglés. Para su presentación, han sido ordenadas atendiendo a criterios cronológicos, de ahí que las autoras estudiadas en primer lugar son aquellas que vivieron y desarrollaron su obra durante los primeros años del siglo XX, siguiendo a continuación con un orden descendiente hasta las autoras más actuales. De cada una se han seleccionado varios poemas de extensión variable y particularidades singulares, que se presentan junto a su traducción al español. La traducción del francés ha sido realizada por la Dra. Soledad Díaz Alarcón<sup>11</sup> y las traducciones de los poemas en alemán e inglés, por la Dra. Pilar Castillo Bernal<sup>12</sup>. La versión española se presenta en espejo junto a sus respectivos originales.

Cada bloque viene precedido por un análisis estilístico y traductológico en los que el lector encontrará una contextualización de las autoras en el campo literario, los objetivos de traducción pergeñados por las traductoras, así como el método traslativo, incluyendo en cada caso una descripción de los retos de traducción a los que se nos hemos enfrentado y justificando para ello tanto los procedimientos de traducción como las técnicas y estrategias empleados.

Hemos considerado asimismo necesario incluir, de cada autora, unas notas biográficas, que permitan al lector ubicarlas en los periodos concretos en los

---

<sup>11</sup> Soledad Díaz Alarcón. Licenciada en Filología Francesa por la Universidad de Granada y Doctora por la Universidad de Córdoba. Desde 2008 trabaja como docente en la Universidad de Córdoba, en la Licenciatura y el Grado de Traducción e Interpretación, y en el Máster de Traducción Especializada (inglés/francés/alemán-español). Sus líneas de investigación son la Traducción Literaria (francés-español), tanto traducción poética (ha traducido poesía del XVI: *Les satires* de Mathurin Régnier y *Les sonnets* Jean-Baptiste Chassignet; poesía del XVIII: *Les Épigrammes* de Voltaire, poetas de la naturaleza como Saint-Lambert, Jacques Delille y Jean-Antoine Roucher; poesía del XIX: Émile Legouis y André Koszul) como narrativa francesa -en particular novela policíaca-, fruto de las cuales son las publicaciones en editoriales nacionales e internacionales. Correo-e: lr2dials@uco.es

<sup>12</sup> María Pilar Castillo Bernal. Es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada y doctora por la Universidad de Córdoba (España). Su línea de investigación principal es la traducción literaria del alemán al español. Es traductora-intérprete jurada de inglés y alemán y *staatlich geprüfte Fachübersetzerin und -Dolmetscherin* por el estado federado de Baviera, donde cursó un posgrado en interpretación especializada con una beca del DAAD. Actualmente compagina la docencia universitaria con la traducción e interpretación para diversas agencias. Correo-e: z92cabep@uco.es

que vivieron y compusieron su obra. En ellas incluimos los títulos de sus colecciones más célebres y sus especificidades ideológicas y estilísticas, además de las influencias y círculos literarios a los que pertenecieron.

Un apartado final de referencias bibliográficas cierra esta antología en el que se han incluido todas las fuentes documentales que han sido consultadas en los diferentes bloques que configuran este trabajo y que han ido dando forma a esta monografía. Hemos considerado la oportunidad de compendiarlas en un solo apartado y ordenarlas alfabéticamente para que su localización y consulta resulten más claras y fluidas.

El primer bloque *AUTORAS EN LENGUA FRANCESA* lo conforman cinco poetisas francesas: Marie Huot (1846-1930), Jeanne Mette (1867-1955), Elsa Koeberlé (1881-1950), Thérèse Aubray (1888-1974), Marie Claire-Bancquart (1932). Para su selección, se ha considerado el hecho de que han vivido a caballo entre los siglos XIX y XX (a excepción de Marie-Claire Bancquart), y que a pesar de que representaron un papel significativo en el marco socio-cultural de su época (escritoras, periodistas, conferenciantes...) sus obras y sus nombres han caído en el olvido. Por tanto, su inclusión en esta monografía tiene como objetivo rehabilitarlas mediante la traducción, para que el público español las conozca y juzgue —toda vez que ha transcurrido el tiempo suficiente para que la crítica valore sus creaciones— si su no inclusión en las antologías poéticas se debe a políticas editoriales de la época o a la exigüe calidad de sus obras.

El segundo bloque está dedicado a cinco *AUTORAS EN LENGUA ALEMANA*: Else Lasker-Schüler (1869-1945), Marie Luise Kaschnitz (1901-1974), Ingeborg Bachmann (1926-1973), Hilde Domin (1912-2006) y Sarah Kirsch (1935-2013). Aunque se trata de autoras con una producción consolidada, llama la atención el hecho de que no suelen aparecer en las antologías y obras especializadas sobre literatura en lengua alemana. Este hecho, junto con la cronología de sus respectivas vidas y obras que abarcan la totalidad del siglo XX, nos ha llevado a seleccionarlas con el propósito de divulgar su legado entre los lectores hispanohablantes.

Por último, el tercer bloque, *AUTORAS EN LENGUA INGLESA*, incluye a Alice Meynell (1847-1922), Edith Sitwell (1887-1964), Vera Brittain (1893-1970), Sylvia Townsend Warner (1893-1978) y Anne Stevenson (1933). Hemos querido comenzar nuestra selección con dos autoras que vivieron el cambio de siglo y concluirlo con una autora aún viva a la fecha de publicación del presente trabajo. También ellas son grandes olvidadas en las antologías

poéticas y manuales de referencia sobre literatura en lengua inglesa. Parece que estas poetisas solo tuvieran cabida en antologías exclusivamente dedicadas a la obra femenina, o bien en antologías temáticas sobre las grandes guerras del siglo XX. En los respectivos comentarios que preceden los poemas traducidos ilustramos con mayor detalle la metodología seguida para la selección de las autoras y sus textos.

Dado que la documentación más significativa y relevante ha sido incluida en los análisis y biografías de las autoras, hemos evitado, en la medida de lo posible, incluir notas glosadas a pie de página, de modo que no interrumpian el goce de la lectura de los poemas en las diferentes lenguas. Con respecto a las traducciones, lejos de querer emular el virtuosismo de las autoras elegidas, nuestra satisfacción como traductoras radica ante todo en la divulgación de sus obras, poniéndolas al alcance de un público hispanohablante. Por tanto la monografía que aquí presentamos está dirigida a cualquier amante de la poesía, ya sea experto o lego, plurilingüe o monolingüe, filólogo, traductor, poeta o iniciado, tan solo se le exige que abra los ojos y los sentidos a estas composiciones.

Y es que la poesía ofrece los medios de mirar de modo diferente y de ver lo que no se ve. Abre espacios de creación, desarrolla la fantasía, permite escapar de la mediocridad, ofrece planteamientos originales para entender el mundo y, ante todo, descubre caminos que conducen al hombre a ser libre, a alcanzar la libertad de pensar y soñar.

Soledad Díaz Alarcón