



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI
SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI

INDIRIZZO: LINGUE, LINGUAGGI E TRADUZIONE.

**PERSPECTIVAS DE GÉNERO EN LA TRADUCCIÓN
DE LA OBRA DE LAS MUJERES POETAS DE
LAS VANGUARDIAS ESPAÑOLAS**

Tutor:

Dott.ssa ELENA ERRICO

Direttore della Scuola:

Prof. MASSIMO ONOFRI

Co-Tutor:

Prof.ssa ELENA LANDONE

Tesi di dottorato di:

SARA CHESSA

XXVIII CICLO

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

Alle mie donne

*I am a translation
because I am a woman*

Susanne de Lotbinière-Harwood (1991: 95)

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	2
1. LA TRADUCCIÓN COMO COMUNICACIÓN INTERCULTURAL Y ACTIVIDAD IDEOLÓGICA.....	7
1.1 La teoría del polisistema y la escuela de Tel-Aviv.....	9
1.2 La escuela de la manipulación.....	13
1.3 Enfoques funcionalistas. La teoría del escopo y la teoría de la acción translativa.....	15
1.4 El giro cultural de la traducción. Nuevos enfoques y perspectivas futuras.....	18
2. LENGUA Y TRADUCCIÓN EN EL PENSAMIENTO FEMINISTA.....	23
2.1 Mujeres y lengua.....	25
2.2 Los estudios de género en traductología.....	34
2.3 <i>Woman Identified Translation</i> . Teoría y práctica.....	37
2.4 Críticas y nuevas perspectivas.....	42
3. TRADUCIR EL DISCURSO POÉTICO FEMENINO.....	54
3.1 La traducción poética o el arte de la re-creación.....	57
3.2 Mujeres poetas en la Vanguardia Española. Vidas, voces, temas.....	67
4. ALGUNAS PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN.....	87
4.1 La traducción de la poesía vanguardista femenina.....	88
4.2 Nota y comentarios a las traducciones.....	93
5. CONCLUSIONES.....	125
BIBLIOGRAFÍA.....	128

INTRODUCCIÓN

Desde su primera aparición en Canadá en los años Ochenta, los estudios de género en traductología han despertado un intenso debate crítico, debido tanto a la novedad de su propuesta como a su carácter revolucionario y subversivo del orden (masculino) dominante. Este interés, sin embargo, si bien tiene el mérito de haber evidenciado las deficiencias y los aspectos positivos de dichos enfoques, no ha llevado todavía a una definición clara y unívoca de lo que quiere decir –y si es realmente posible– *traducir en femenino*, dejando un vacío en el conocimiento operativo: no se ha creado un vínculo sólido entre teoría y práctica traductora.

El objetivo de este estudio es reflexionar sobre el significado profundo de la expresión *traducir en femenino* y ofrecer una propuesta traductora operativa que se desvincule de cuestiones meramente ideológicas y que contribuya a la reflexión sobre la identidad femenina y a creación de una sensibilidad de género.

La propuesta que se desarrolla en el presente trabajo se basa en nuestra traducción al italiano de una selección de poemas de un grupo de mujeres integrantes de la llamada Generación de 27, en concreto Concha Méndez Cuesta, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Cristina de Arteaga y Lucía Sánchez Saornil. La elección de este corpus literario nace de un interés personal por las Vanguardias españolas, que nos ha llevado a interrogarnos sobre la ausencia total o parcial en antologías y trabajos críticos de referencias a una producción femenina en una época tan fructuosa. Las traducciones que hemos llevado a cabo se nutren del estudio de las teorías feministas y femeninas de la traducción, a partir de sus raíces, que se hallan en los enfoques culturales de la traducción, hasta llegar a su desarrollo actual, y de la teoría de la traducción poética, que pone de manifiesto los diferentes elementos que coexisten en esta peculiar forma textual y que convierten esta modalidad de traducción en una tarea compleja y articulada.

En el capítulo 1 analizamos los modelos traductológicos de corte comunicativo y sociocultural, que se desarrollan entre los años Setenta y Noventa y que han dado origen a una serie de enfoques que consideran la traducción como una actividad ideológica además de intercultural. Dichos enfoques, que se centran

en la cultura meta, se basan en el presupuesto de que toda traducción es ante todo una operación entre culturas, por lo tanto a la hora de enfrentarse a esta actividad es fundamental tomar en consideración una serie de factores extralingüísticos. A partir del concepto de equivalencia dinámica de Nida (1964), que se puede considerar como el primer interés traductológico hacia cuestiones de índole cultural, analizamos las propuestas desarrolladas por la Escuela de Tel Aviv (cfr. Even Zohar 1978, 1979, 1981 y Toury 1978) con su teoría del polisistema literario y las teorías de la llamada Escuela de la Manipulación (cfr. Hermans 1985); ambos enfoques tienen un carácter descriptivo, se centran en la cultura receptora, conciben la literatura como un sistema complejo formado por subsistemas y admiten cierto grado de manipulación en la traducción. Nos ocupamos a continuación del cambio de perspectiva llevado a cabo por los enfoques funcionalistas de los años Ochenta (cfr. Reiss y Vermeer 1984), que sustituyen el concepto de equivalencia por el de función: el principio guía que determina la traducción es la función que ésta debe desempeñar en la cultura meta. Al final del capítulo profundizamos en el llamado “giro cultural” de la traducción (cfr. Bassnett y Lefevere 1990), que supuso un paso más adelante con respecto a las teorías funcionalistas y descriptivistas (cfr. Hermans 1985, Nord 1997, Reiss y Vermeer 1984). Este nuevo planteamiento abre el paso a las teorías feministas de la traducción (cfr. Diaz- Diocaretz 1985, Chamberlain 1988, Godard 1990, de Lotbiniere - Harwod 1991, Von Flotow 1991, 1997, Simons 1996), que se analizan en el capítulo siguiente, al entender la traducción como un acto complejo de comunicación intercultural con una fuerte vinculación ideológica.

El capítulo 2 se abre con un recorrido por las teorías del llamado feminismo lingüístico, cuyo objetivo es visibilizar lo femenino a nivel textual para subvertir una visión sociocultural androcéntrica y patriarcal de la mujer; estos planteamientos lingüísticos han puesto las bases para el nacimiento de los enfoques de género en traductología, cuyo estudio constituye en núcleo central de este apartado. Nuestro análisis teórico se desarrolla a partir de las propuestas de las traductoras feministas quebequenses (cfr. Godard 1990, de Lotbiniere-Harwod

1991, Von Flotow 1991, 1997), que en los años Ochenta empezaron a experimentar una modalidad traductora nueva, manipuladora e intervencionista, que se fundamenta en una serie de técnicas y estrategias lingüísticas, y reflexiona sobre las características que conforman una determinada manera de escribir y reescribir en femenino. Esta forma de traducir tan ideológicamente marcada ha despertado una serie de críticas y dudas dentro y fuera de los movimientos feministas, que consideramos muy interesantes para reflexionar sobre las deficiencias de la teoría tal y como las conocemos y sobre su aplicación práctica que, como veremos, se ha limitado prácticamente casi sólo al ámbito literario feminista. En la última parte del capítulo ofrecemos un panorama de las perspectivas de desarrollo futuro de esta rama de la traductología, que se va orientando hacia la construcción de una identidad femenina intercultural y compleja, que se inserte en la realidad globalizada actual.

El tercer capítulo se abre con una reflexión sobre la traducción del discurso poético femenino, que constituye el centro de nuestro trabajo empírico. Analizamos a continuación todos los elementos que conforman el texto poético, que se caracteriza primeramente por la integración entre forma y contenido. Esta peculiaridad convierte la traducción poética en una tarea especialmente difícil pero posible, como se evidencia en las propuestas traductológicas teóricas que profundizamos en este apartado. Además del análisis de los aspectos rítmicos, fónicos, métricos y estructurales que conforman el poema, es fundamental el estudio del autor y del contexto histórico y literario en el que se inserta su obra; por esta razón dedicamos la última parte del capítulo al estudio del contexto histórico y literario en el que se ha desarrollado la poesía vanguardista femenina en España, con especial atención a las noticias bio-bibliográficas de las poetas y a los temas tratados en su obra.

En el último capítulo se detallan las características peculiares de la escritura poética de las mujeres en la Vanguardia española, que han sido la base –junto con el aparato teórico de los capítulos anteriores sobre los enfoques de la traducción de género y de la traducción poética– para establecer la norma traductora que ha

guiado nuestras versiones al italiano de sus poemas. Lo que emerge de este análisis es que la escritura poética femenina se diferencia de la masculina no sólo en el plano lingüístico, sino sobre todo por el punto de vista y por una serie de peculiaridades estilísticas y temáticas. Esto pone de manifiesto la necesidad de adoptar una norma traductora que vaya más allá del plano de la lengua y reproduzca todos estos aspectos. A continuación se propone la traducción al italiano de una serie de poemas y un comentario que explica las peculiaridades y las dificultades que plantea el original, y motiva las elecciones traductorales que hemos aplicado.

CAPÍTULO 1

LA TRADUCCIÓN COMO COMUNICACIÓN INTERCULTURAL Y
ACTIVIDAD IDEOLÓGICA

En este trabajo entendemos por traducción “the performative aspect of intercultural communication” (Gentzler 1998: xx), el proceso de transferencia –y reescritura– de un texto original para un destinatario que pertenece a otra cultura – a veces incluso a otra época– y que desconoce dicho texto y la cultura en la que se ha producido. Estas definiciones nos llevan hacia una serie de consideraciones:

- no existen equivalencias fijas y unívocas, cada texto puede admitir distintas versiones sin por ello “traicionar” al texto de partida y a su autor;
- no podemos estar seguros de que un texto traducido produzca exactamente en su lector el mismo efecto que el original produce en sus lectores;
- cada traducción se realiza para responder a demandas distintas y bajo condiciones socio-culturales cambiantes, por eso podemos afirmar que las traducciones “envejecen” y necesitan nuevas versiones: “the production of different translations at different times does not point to any ‘betrayal’ of absolute standards, but rather to the absence, pure and simple, of any such standards” (Bassnett y Lefevere 1990: 5);
- cada reescritura, como tal, nace de una determinada interpretación del texto y refleja de manera más o menos patente y voluntaria la ideología del autor-traductor; en este sentido nunca es inocente: “translation, like all (re)writings is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed” (*Ibid*: 11).

Todas estas reflexiones se concretan en una serie de propuestas de análisis de la traducción, desarrolladas entre los años Setenta y Noventa, que proponen nuevas perspectivas culturales, contextuales, comunicativas y que se centran en cuestiones ideológicas, creativas y dinámicas. Esto no quiere decir, sin embargo, que la cultura sea un elemento que no se había tomado en consideración antes. Como evidencia Martín Ruano (2007), el interés de la traductología por la cultura se encuentra ya en el concepto de equivalencia dinámica desarrollado por los traductólogos de la Biblia¹. Sin embargo, estos primeros intereses de tipo cultural

¹ Sobre el concepto de equivalencia dinámica cfr. Nida 1964 [2001].

en traducción no surgen de los llamados *Cultural Studies*, sino que se basan en una perspectiva antropológica de corte eurocentrista, cuyo objetivo era convertir los no cristianos a una nueva visión religiosa (cfr. Bassnett, 1998).

Además, las teorías de la equivalencia siempre han sido muy debatidas y controvertidas, y al final nunca se ha producido una definición satisfactoria de lo que se entiende por equivalencia en traducción, al ser un concepto ilusorio. Es interesante notar que en el mismo debate sobre la equivalencia ha surgido un problema de *inequivalencia* entre el término alemán *Äquivalenz* y el término inglés *equivalence*, lo que ha llevado a concepciones muy distintas: en el caso alemán se ha adoptado un enfoque sistémico que hunde sus raíces en estudios de lexicología contrastiva², mientras que para los traductólogos anglosajones buscar la equivalencia significaba buscar un significado similar.

Vamos a analizar a continuación la teoría del polisistema de la escuela de Tel-Aviv, las propuestas de la llamada escuela de la manipulación, las teorías funcionalistas alemanas, que sustituyen el concepto de equivalencia por el de función, y el más reciente giro cultural, que considera la traducción como una “práctica cultural portadora de contenidos ideológicos [...] herramienta de resistencia y subversión frente a los discursos dominantes y la supremacía de las cultura hegemónicas” (Molina 2006: 29-30). Es a partir del giro cultural que surgen otros enfoques traductológicos cuyo objetivo es visibilizar a los silenciados por el canon literario y cultural: los estudios postcoloniales y los enfoques feministas en traducción (cfr. infra 2).

1.1 La escuela de Tel-Aviv y la teoría del polisistema.

La llamada Escuela de Tel-Aviv, encabezada por los teóricos israelíes Itamar Even-Zohar (1978, 1979, 1981) y Gideon Toury (1978), desarrolla a finales de los

2 Otto Kade (1968) presenta cuatro tipos de equivalencia (*total equivalence*, *facultative equivalence*, *approximative equivalence* y *nil-equivalence*) que se basan en las relaciones entre unidades lexicales de las dos lenguas en juego, sin tener en cuenta el tejido textual. Esta concepción admite que dos sistemas lingüísticos se pueden paragonar de forma exacta y que el traductor elige la equivalencia adecuada basándose en un repertorio preestablecido. (cfr. Snell-Hornby 1990).

años Setenta la teoría del polisistema literario, una teoría interdisciplinar que hace hincapié en la cultura meta que va a recibir la traducción y que se basa en los estudios de los formalistas rusos y de la Escuela de Praga³.

En «Polysystem Theory» ([1979] 1990) Even-Zohar define el polisistema como un complejo conjunto abierto de distintos sistemas semióticos interrelacionados y caracterizados por continuos cambios internos y oposiciones binarias; dichas oposiciones son:

- lo *canonizado*, es decir lo que forma parte de la herencia cultural al ser considerado legítimo por los círculos dominantes en una cultura, vs. lo no *canonizado*, lo que es rechazado;
- lo *central*, es decir el canon, el núcleo central del polisistema, vs. lo *periférico*;
- lo *primario*, es decir lo innovador, lo que amplía el repertorio vs. lo *secundario*, lo conservador, lo que consolida el repertorio.

Según esta teoría la literatura es un sistema dinámico complejo constituido por varios subsistemas y en el que coexisten tendencias distintas. El polisistema literario a su vez se interrelaciona con los otros sistemas que constituyen cada sociedad, como el sistema socioeconómico o ideológico, e interesa también la recepción de la producción textual en un determinado contexto histórico y en relación con la literatura existente. La traducción tiene un papel fundamental en la literatura nacional de un país, porque contribuye a la conformación del polisistema al formar parte de la cultura receptora y al tener unas funciones bien definidas: crear nuevos géneros y estilos (la que Even-Zohar llama *función primaria*) y reafirmar estilos y géneros ya existentes (*función secundaria*). Dentro de este enfoque, la traducción se puede definir como “an activity dependent on the relations within a certain cultural system.” (Even-Zohar [1979] 1990, 51). En su artículo «The position of translated literature within the literary polysystem» ([1978] 1990) Even-Zohar evidencia como históricamente se ha dejado de lado el papel de los traductores y de la literatura traducida dentro del sistema literario y

³ Cfr. por ejemplo Tynianov y Jakobson (1971, 1977), Mukarovsky (1970, 1978), Vodička (1976).

cultural de un país y sugiere que se trata de un aspecto fundamental, porque las traducciones se correlacionan con la literatura de la cultura meta de dos maneras fundamentales: a) la manera en la que se eligen determinados textos para su traducción y b) en la manera en que las traducciones adoptan las normas y los comportamientos específicos de la cultura meta, es decir de qué forma se insertan en el repertorio literario meta. Estas consideraciones lo llevan a afirmar la importancia y la necesidad de insertar las traducciones dentro del sistema literario y cultural de un país: “I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it” (*Ibid*: 193).

Gideon Toury parte de las propuestas de Even-Zohar y en su contribución «The nature and role of norms in translation» ([1978] 2001) propone un marco de análisis de la traducción que se basa en dos conceptos clave, el de *norma* y el de *equivalencia*, que sin embargo no tienen nada que ver con los significados atribuidos por la traductología tradicional a estos términos⁴. Toury considera la traducción una actividad de transferencia cultural que va mucho más allá de la simple transcodificación lingüística de un texto origen, que hace hincapié en la cultura meta y en la incidencia de la traducción en el polisistema de la literatura receptora. Es un tipo de actividad que implica dos lenguas y dos culturas y por lo tanto dos distintos sistemas de normas. Para Toury las normas son categorías cambiantes y modificables para el análisis descriptivo de los fenómenos traductores. El autor identifica tres tipos de normas: la primera en un virtual orden lógico es la llamada *norma inicial* que es la que determina si el traductor se somete o no a las normas de la cultura de llegada; de esta primera norma se desprenden otros dos conceptos fundamentales, el de *adecuación* y el de *aceptabilidad*. Si el traductor decide mantener las normas vigentes en la cultura origen, y por lo tanto también las normas que rigen la lengua original, se orienta hacia la adecuación; si, en cambio decide adoptar la norma de la lengua y de la cultura receptora se orienta hacia la aceptabilidad; en este segundo caso es

4 Toury se inspira en el concepto de norma de la Sociología y de la Psicología social y en a idea de norma aplicada al contexto literario y al arte por los estructuralistas.

inevitable que se produzcan unos cambios significativos del original para adaptarse a la cultura y a la lengua meta⁵. Esta elección preliminar establece la polaridad del texto meta (*noción polar*).

A continuación Toury distingue entre *normas preliminares* y *normas operativas*. Las normas preliminares establecen la llamada *translation policy* que tiene que ver con la elección de las obras para traducir, y la *directness of translation*, es decir la relación directa o indirecta de la traducción:

the threshold of tolerance for translating from languages other than the ultimate source language: is indirect translation permitted at all? In translating from what source languages/ text-types/periods (etc.) is it permitted/prohibited/tolerated/preferred? What are the permitted/prohibited/tolerated/preferred mediating languages? Is there a tendency/obligation to mark a translated work as having been mediated or is this fact ignored/camouflaged/denied? If it is mentioned, is the identity of the mediating language supplied as well? And so on. (Toury [1978] 2001: 202)

Las normas operativas dirigen las decisiones que se toman en el acto traductor. A su vez se dividen en *matricial norms* y *textual-linguistic norms*; las primeras gobiernan la macroestructura textual y establecen el contenido de la traducción: la distribución de los párrafos, la segmentación textual, omisiones o adiciones. Las normas lingüístico-textuales determinan la equivalencia y la selección del material lingüístico de la lengua meta que se va a utilizar en la traducción. Estas normas pueden ser generales o particulares según se puedan aplicar a todo tipo de traducción o sólo a modalidades textuales específicas.

La novedad que propone Toury a partir de este sistema de normas está en su nueva formulación del concepto de equivalencia. El autor afirma que “it is norms that determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations.” (*Ibid*: 204), por lo tanto la equivalencia se configura como una relación funcional y dinámica que está lejos de ser mero ajuste de la traducción al

⁵ Toury evidencia, sin embargo, que también la traducción que adopta la noción de adecuación de forma más estricta tendrá inevitablemente unos cambios obligatorios con respecto al TO.

texto origen.

1.2 La escuela de la manipulación.

La llamada *escuela de la manipulación* se desarrolla como grupo paralelo a la escuela de Tel- Aviv, con la que tiene muchos puntos en común, pero con una localización geográfica distinta. Ambos comparten una perspectiva funcional y descriptiva, orientada hacia la cultura y la lengua meta, que se basa en la noción de literatura como sistema. Aunque se utiliza el término “escuela”, se trata en realidad de un grupo de estudiosos de distintas procedencias geográficas que comparten una nueva visión de la literatura y de la traducción dentro de ella.

El origen de este grupo se halla en la publicación de la obra *The Manipulation of Literature* por Theo Hermans (1985). En ella se afirman una serie de principios fundamentales que se pueden resumir de forma siguiente:

- el empleo de las nociones de sistema y norma;
- la orientación hacia la cultura receptora;
- la asunción de cierto grado de manipulación en todo proceso traductor.

En la introducción a su obra Hermans critica la posición marginal en la que se han relegado los estudios de traducción en el panorama de los estudios literarios y evidencia, además, el papel subalterno que se le ha atribuido dentro de las literaturas nacionales, ya que los textos traducidos no se consideran como parte integrante del corpus literario. Se ha afirmado desde siempre la supremacía del original, cuya calidad y características excepcionales y únicas se dan por asentadas; toda traducción se reduce así a banal y osada imitación, llena de errores e imprecisiones. Esta concepción ha llevado a concebir la traducción como una actividad poco significativa, junto a otros productos culturales de “segundo orden” como por ejemplo la parodia, el pastiche, la literatura popular y para niños o las versiones adaptadas para el cine y la televisión. Además, Hermans evidencia que a menudo han sido los mismo traductólogos los que se han detenido en cuestiones de escaso interés en nombre de supuestas posturas pedagógicas:

Translation scholars have often been their own worst enemies, not just for failing to question the normative and source-oriented approaches typical of most traditional thinking about translation, but also for continuing to ask similarly unproductive essentialist questions (how is translation to be defined?, is translation actually possible?, what is a 'good' translation?)” (Hermans 1985: 9).

A partir de estas críticas el autor presenta un nuevo paradigma para el estudio de la traducción literaria que nace de la investigación que varios estudiosos han llevado a cabo a partir de la mitad de los años Setenta. El nuevo paradigma afirma una visión de la literatura como sistema complejo y dinámico, establece la necesidad de una interacción entre modelos teóricos y el estudio de casos prácticos y adopta un enfoque descriptivista, sistémico, funcional y orientado hacia la cultura meta. Desarrollan, además, un interés para las normas y restricciones que gobiernan el proceso de producción y recepción de las traducciones. Hermans evidencia la importancia de la teoría del polisistema (cfr. supra 1.1) que, según el autor, proporciona la estructura adecuada para el estudio de la literatura traducida; además Hermans subraya que, desde el punto de vista de la literatura meta, “all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.” (*Ibid*: 11).

Para resumir, el nuevo enfoque de la escuela de la manipulación propone un nuevo paradigma de tipo descriptivista, cuyo objetivo es ampliar los horizontes de la traductología a través del estudio de todos los fenómenos relacionados con el acto traductor. Los integrantes del grupo, conscientes de que toda traducción requiere cierto grado de manipulación, se mueven en el marco de una concepción clara y definida de literatura para identificar patrones y tendencias traductoras gracias a la integración entre teoría y práctica

1.3 Enfoques funcionalistas. La teoría del escopo y la teoría de la acción translativa

Las teorías funcionalistas alemanas abandonan el concepto de equivalencia y lo sustituyen con el de función, inaugurando así una nueva forma de concebir la traducción. Los pioneros son Katarina Reiss y Hans Vermeer que entre finales de los años Setenta y los años Ochenta desarrollaron su Teoría del Escopo (*Skopostheorie*), presentada después en su obra *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984). Estos autores se centran en la función (*skopos*) que el texto traducido –el *translatum*– debe desempeñar: “the prime principle determining any translation process is the purpose (Skopos) of the overall translational action.” (Nord 1997: 27), ya que, como evidencia Reiss, la equivalencia no es siempre el fin que persigue la traducción⁶. La característica que más destaca en este nuevo enfoque es el llamado *destronamiento* del texto original, que se considera ahora como una de las varias fuentes de información a disposición del traductor. Al enunciar su teoría, Vermeer evidencia que todas las acciones humanas –incluyendo en ellas también la traducción– persiguen un fin o escopo y que por lo tanto es dicho escopo el principio fundamental que rige la actividad traductora. La lingüística por sí sola no basta para traducir ya que la traducción no es un mero proceso lingüístico, sino una transferencia intercultural dominada por una finalidad, por lo tanto el traductor tiene que desarrollar al mismo tiempo unos conocimientos lingüísticos adecuados y una competencia cultural específica, ya que lengua y cultura son las dos caras de la misma moneda. Es importante subrayar que en este momento se pone el acento en las habilidades de tipo cultural, que se perciben como primarias entre las competencias del traductor. Uno de los aspectos quizá mas innovadores de la propuesta de Vermeer es que la traducción puede tener una función distinta con respecto al original⁷.

6 La autora identifica dos casos en los que la traducción no persigue la equivalencia: las adaptaciones y la traducción de textos para un público meta distinto del original. En estos dos casos Reiss habla de transferencia, distinguiendo este concepto del de *proper translating*.

7 El autor introduce dos términos: *Funktionskonstanz* y *Funktionsveränderung*. El primero significa que no se produce ningún cambio de función, el segundo indica el cambio de función del texto para satisfacer las necesidades que debe cumplir la traducción en la cultura meta.

Esto pone de relieve un aspecto fundamental: no existe una traducción única o perfecta, la traducción es algo relativo que depende de la función que debe desempeñar en la cultura meta; dicha función se establece al principio del encargo. La mayoría de las acciones translatorias pueden permitir una serie de *skopoi* distintos, que pueden tener relaciones jerárquicas entre sí; es el traductor quien tiene que justificar la elección de un escopo en lugar de otro en una situación dada. El último aspecto que acabamos de mencionar es lo que diferencia la teoría del escopo de las precedentes teorías de la equivalencia dinámica, que de cierto modo se presentaban también como funcionalistas al centrarse en la función del texto de origen para reproducirla en el texto meta. La atención se centra ahora tanto en el texto y en la cultura de destino como en la finalidad de la traducción, por lo tanto pueden existir diferentes maneras de traducir el mismo texto para servir diferentes objetivos: la equivalencia entre textos ya no se puede considerar como un concepto absoluto. Esto quiere decir que en ciertas situaciones comunicativas lo más apropiado puede ser incluso traducir de forma literal y filológica:

one legitimate skopos might be an exact imitation of the source text syntax, perhaps to provide target culture readers with information about this syntax. Or an exact imitation of the source text structure, in a literary translation, might serve to create a literary text in the target culture. (Vermeer 1989: 223)

La teoría del escopo no excluye por completo la literalidad si es preciso recorrer a esta modalidad, ni afirma la primacía de la traducción libre, se trata de establecer el grado de *intertextual coherence* entre el texto origen y el texto meta. Además, como evidencia Nord (1997) los planteamientos de Reiss y Vermeer no quieren decir que “a good translation should ipso facto conform or adapt to target-culture behaviour or expectations, although the concept is often misunderstood in this way” (*Ibid*: 29). Otros aspectos innovadores e importantes en esta teoría son el papel del iniciador de la traducción (el cliente) y el encargo de traducción, es

decir el conjunto de informaciones relativas a la finalidad de la traducción. El cliente es quien establece el escopo, los principios que deben guiar la traducción según sus necesidades y los destinatarios a los que va dirigido el texto y pide al traductor un producto que responda a una serie de características establecidas, proporcionando más informaciones posibles sobre los tiempos, el espacio, el medio de comunicación y la función que el texto meta debe desempeñar. Se establece así el encargo de traducción específico que el traductor, como profesional y experto, llevará a cabo, tomando sus decisiones sobre las estrategias, las técnicas y las modalidades traductorales que hace falta adoptar.

Dentro de los enfoques funcionalistas situamos también la teoría de la acción translativa (*theory of translational action*) de Justa Holz-Mänttari (1981, 1984). Esta teoría se basa a su vez en la teoría de la acción desarrollada por Wright (1968) y Rehbein (1977) y pone el acento en los aspectos activos del proceso traductor, en sus actores (iniciador, traductor, consumidor y receptor) y en la situación comunicativa en la que se realiza la traducción (tiempo, modo, espacio). La autora además evita utilizar el término traducción en sentido estricto. Para Holz-Mänttari la traducción es una acción intencionada, verbal, interpersonal e intercultural basada en un texto origen. Es un proceso que se basa en la cooperación entre los participantes que permite la comunicación transcultural a través de textos. La función es lo que motiva la acción y se configura por lo tanto como el motor del proceso. El traductor es el actor principal que, como experto, guía todo el proceso y produce el mensaje.

También Nord desarrolla su teoría funcionalista basándose en las propuestas precedentes, pero añadiendo el concepto de *lealtad*. El planteamiento de Nord evidencia dos limitaciones en los modelos funcionalistas anteriores: una tiene que ver con la responsabilidad del traductor como mediador hacia las especificidades culturales de cada una de las lenguas en juego, la otra con la posible presencia de una finalidad completamente diferente al propósito del autor del original⁸. Según la autora la traducción es la producción de un texto meta funcional que mantiene

⁸ Cfr. Molina 2006.

una relación con el texto origen que se especifica según el fin que persigue. El traductor es el único que conoce y está comprometido con ambos lados de la barrera lingüística y cultural que separa el texto origen y el texto meta, por lo tanto tiene una responsabilidad con los participantes al proceso traductor. Esta responsabilidad es la que Nord define lealtad⁹ y ha de tener en cuenta las diferentes expectativas y concepciones de los actantes del proceso traductor con respecto a la traducción.

1.4 El giro cultural de la traducción. Nuevos enfoques y perspectivas futuras

A caballo entre los años Ochenta y Noventa se da un paso más adelante en los estudios culturales de la traducción con el llamado “giro cultural”, teorizado por primera vez por Susan Bassnet y André Lefevere en su obra *Translation. History and Culture* (1990). Esta perspectiva, de corte interdisciplinar, se mueve entre los estudios culturales y los de traducción y se propone ir más allá de las teorías polisistémicas y descriptivistas para analizar y explicar el funcionamiento de la traducción en la dinámica de las culturas a través del estudio de cuestiones de índole política, ideológica e institucional:

the object of study has been redefined; what is studied is the text embedded within its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able both to utilize the linguistic approach and to move out beyond it. (1990: 12)

Dentro de este enfoque la traducción se considera como un complejo acto de comunicación intercultural que tiene una vinculación ideológica. Según Bassnet y Lefevere “translations are made to respond to the demands of a culture, and of

9 No se debe confundir el concepto de lealtad enunciado por Nord con el de fidelidad de los primeros estudios sobre traducción. Históricamente la fidelidad se identificaba con la traducción literal, y en estudios posteriores (cfr. Hurtado Albir, 1990) se ha matizado su significado hasta llegar a la concepción de “fidelidad a lo que ha querido decir el emisor del texto original, a los mecanismos propio de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción” (Hurtado Albir, 2001). En cambio el concepto de lealtad representa una categoría interpersonal relativa a una relación social entre los participantes al proceso traductor.

various groups within that culture” (*Ibid*: 7). La actividad traductora pertenece tanto al ámbito de la lingüística como al de la semiótica, ya que, como evidencia Bassnett, el acto traductor implica no solo las dos lenguas en juego (la lengua de partida y la de llegada), sino también todos los aspectos extralingüísticos que rodean al texto; así la cultura se convierte en la verdadera unidad operativa de traducción, y el traductor debe poseer un conocimiento activo de ambas culturas para resolver las especificidades culturales que aparecen en los textos: “since languages express cultures, translators should be bicultural, not bilingual” (*ibid*: 11). De esto se desprende, además, que el giro cultural ha contribuido a examinar el papel de la traducción en las dinámicas de la representación cultural del otro. El objetivo ya no es intentar reproducir de forma más o menos mecánica lo que el autor del original quiso decir, sino *hacer vivir* el texto en la cultura de acogida, por esto el traductor antes y el lector después se convierten en coautores¹⁰. Se desarrolla así la idea de traducción como reescritura que debe tomar en consideración las distintas maneras de pensar y ver el mundo que pertenecen a culturas distintas. Y toda reescritura, claro está, parte de una interpretación del texto y, cualquiera sea su intención, refleja una ideología y una poética, manipulando así la literatura para funcionar en cierto modo dentro de la sociedad que la recibe –en su aspecto positivo mejorándola, contribuyendo a introducir nuevas ideas, nuevos conceptos y nuevos géneros. En algunos casos las traducciones *constituyen* una cultura¹¹, en este sentido su papel y su función va mucho más allá de la simple transferencia de informaciones de una lengua a otra.

Las nuevas perspectivas abiertas por el giro cultural han llevado muchos estudiosos a investigar la incidencia de los aspectos culturales a la hora de traducir y a proponer clasificaciones y denominaciones para éste fenómeno. Entre las varias propuestas señalamos el concepto de *culturema* que se ha adoptado para denominar los elementos peculiares de cada cultura. El desarrollo de este

10 Cfr. Vidal Claramonte 2007.

11 Vladimír Macura (1990) evidencia como la cultura checa del siglo XIX se ha plasmado en las traducciones de las obras de la literatura alemana. En este caso la función primaria de la traducción no es la transferencia de informaciones, ya que los destinatarios entenderían perfectamente los originales, sino el probar que una lengua supuestamente minoritaria puede reproducir lo que se ha originariamente escrito en una lengua más fuerte.

concepto tiene unos antecedentes importantes: ya Nida (1945) había propuesto una clasificación de ámbitos culturales (ecología, cultura material, cultura social, cultura religiosa, cultura lingüística) que pueden causar problemas a la hora de traducir. Por su parte Vlahov y Florin (1970) introdujeron el concepto de *realia* para describir aquellos elementos textuales que denotan una característica local e histórica propia de una lengua y los clasificaron en cuatro tipos: geográficos y etnográficos, folklóricos y mitológicos, objetos cotidianos y elementos sociohistóricos. Newmark (1988) escogió la expresión *palabras culturales* – divididas en cinco grupos que retoman la clasificación de Nida: 1) ecología, 2) cultura material, 3) cultura social, 4) organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos, 5) hábitos y gestos– para referirse a la presencia de unos conceptos culturales específicos en una lengua; la novedad de su propuesta se halla en la introducción de los elementos paraverbales. También Nord ha evidenciado la importancia de la cultura al afirmar que “translating means comparing cultures” (1997: 34) y ha retomado el concepto de *rich points* del antropólogo norteamericano Agar: los puntos ricos son aquellos puntos en los que dos culturas difieren dando lugar a conflictos culturales o malentendidos entre dos comunidades en contacto. La línea formada por esos puntos ricos constituye una *barrera cultural*: traducir significa llevar el texto de un lado al otro de la barrera lingüística y cultural.

Vermeer es el primero en proponer el concepto de culturema, que define como “a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by the members of this culture and, when compared with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X” (Nord 1997: 34) y señala que *corresponding* significa que dos fenómenos se pueden comparar bajo determinadas condiciones: pueden distinguirse en la forma pero ser parecidos en la función, por ejemplo, y viceversa. Nord añade a esta definición los elementos paraverbales. A su vez Lucía Molina se detiene en este concepto y subraya su carácter dinámico: los culturemas existen únicamente en el proceso traductor y entre dos culturas concretas, son por lo tanto el resultado de una transferencia

cultural. Además los culturemas funcionan como tales según el contexto en que aparecen: esto quiere decir que una palabra que en un contexto no posee una carga cultural específica puede que la tenga si el contexto cambia. La autora además ofrece su definición de culturema, que es “un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta.” (2006: 79), e identifica cuatro ámbitos culturales para clasificarlos:

- medio natural: diferencias ecológicas entre las distintas zonas geográficas, como flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, etc.
- patrimonio cultural: hechos históricos, personajes, festividades, folklore, creencias populares, arte, cine, música, monumentos, lugares conocidos, religión, etc.
- cultura social: convenciones y hábitos sociales (tratamiento de cortesía, modo de comer, vestir, hablar, etc.), organización social (profesiones, moneda, sistema político, social, legal, educativo, etc.)
- cultura lingüística: refranes, frases hechas, metáforas, nombres (propios y comunes) con significado adicional, etc.

Molina hace referencia también a otro fenómeno que puede presentarse en el proceso de transferencia de una cultura a otra, es decir la *interferencia cultural*. Dicho fenómeno se define como “la disfunción de un concepto entre las culturas origen y meta por estar asociado a connotaciones culturales distintas en cada una de las lenguas- culturas” (2006: 82). La autora identifica dos tipos de interferencia:

- falsos amigos culturales: surge cuando un mismo concepto, gesto o comportamiento tiene una connotación cultural distinta;
- injerencia cultural: surge cuando en el texto origen aparecen elementos propios de la cultura meta.

A partir de todas estas definiciones y clasificaciones, se han propuesto unas soluciones muy variadas para la resolución de los culturemas. Se ha llegado a la conclusión que la complejidad del fenómeno no permite desarrollar unos patrones estándar y unívocos, sino que hay que tener en cuenta una multiplicidad de posibles soluciones y técnicas aplicables, que se escogerán según la relación y el tipo de contacto entre las dos culturas, el género textual en el que se insertan, la función que el culturema desempeña en el texto original y su naturaleza, las características del destinatario y la finalidad de la traducción. Una vez más se pone de relieve la complejidad del proceso traductor entendido como acto de comunicación intercultural.

Para concluir, podemos afirmar que a partir de los años Noventa y del giro cultural se perfilan una serie de importantes novedades en los estudios de traducción: la primera es sin duda la idea de interdisciplinariedad de la traducción, que se acerca a otros ámbitos del saber que interactúan con ella, pero es muy importante también la incorporación de nuevas áreas y el desarrollo de nuevas líneas de investigación que de alguna forma intentan oponerse a los efectos de la globalización y del dominio del inglés, como por ejemplo los estudios postcoloniales y los enfoques feministas de los que nos ocuparemos más adelante (cfr. infra 2). Además lo que el giro cultural pone de relieve es que toda traducción refleja una posición y una ideología, “en la actividad traductora entran en juego relaciones y tramas de poder de muy diversa índole” (Vidal Claramonte 2007, 61) y traducir no se puede reducir a una reproducción neutra y fiel de un texto por parte de un traductor que inevitablemente está inmerso en un contexto histórico, cultural y social específico y que debe por lo tanto tomar partido y elegir cuál de las posibles representaciones de la realidad proponer. Estamos lejos, sin embargo, de aceptar que cualquier traducción es aceptable y posible.

CAPÍTULO 2

LENGUA Y TRADUCCIÓN EN EL PENSAMIENTO FEMINISTA

Como ya hemos visto en el capítulo anterior (cfr. supra 1.4), el llamado giro cultural de la traducción ha puesto las bases para el análisis de las dinámicas de la representación cultural a través de la traducción. Los estudios feministas en traductología se insertan de forma natural en este cambio de perspectiva, ya que el feminismo se configura como forma de expresión de una identidad cultural –la de las mujeres– que se puede reflejar en el texto a través de la traducción. El desarrollo de la identidad cultural femenina ha sufrido un proceso de evolución que se puede resumir en tres fases (Simon 1996): una primera fase de toma de consciencia de la existencia de una realidad femenina que se opone a los abusos del patriarcado; una segunda fase en la que se establece que la diferencia se ha creado históricamente a través de posturas lingüísticas y culturales androcéntricas; una tercera fase que, a partir de la segunda, concibe la diferencia como el producto de la exclusión dialógica de lo femenino. En este sentido, la diferencia femenina se inserta dentro del amplio repertorio de diferencias culturales, junto a las categorías de raza, clase (social) y nación.

A base del desarrollo de la traducción de género se encuentran los estudios de tipo lingüísticos que adoptan un enfoque feminista. Dichos estudios surgen en los años Setenta en Estados Unidos dentro de la llamada “segunda ola” del movimiento feminista y ya desde el principio reflejaban las preocupaciones del feminismo de esa época, es decir la representación de las mujeres en los productos culturales. Pronto el interés se trasladó al uso del lenguaje entendido como medio de representación. A partir de aquí el objetivo principal del llamado *feminismo lingüístico* (cfr. Burfau Alvira 2009) fue mostrar los aspectos sexistas y discriminadores de la lengua androcéntrica y patriarcal.

El feminismo lingüístico preconiza las teorías feministas de la traducción que, como veremos (cfr. infra 2.2), nacen en los años Ochenta en Canadá. Estas teorías han desarrollado un modelo alternativo de traducción entendida como *reescritura en femenino*, cuyo objetivo fundamental es visibilizar el *muted group* (cfr. Ardener 1975) de las mujeres frente al dominio social y lingüístico de los hombres. Además estos nuevos enfoques han analizado las diferencias en cómo

traducen las mujeres frente a cómo lo hacen los hombres. Si bien estos enfoques han despertado no pocas dudas y críticas, han constituido el punto de partida para nuevas reflexiones orientadas hacia desarrollos futuros de la disciplina (cfr. infra 2.4).

2.1 Mujeres y lengua

El impulso para la búsqueda de una teoría lingüística de género nace del compromiso político de las activistas de la segunda ola del movimiento feminista norteamericano¹², que protestaban por los derechos civiles y utilizaban la lengua como principal instrumento de lucha. La llamada *consciousness raising* (CR) era expresión de ello: esta práctica lingüística consistía en un diálogo entre mujeres sobre su experiencia personal, con el objetivo de individuar problemas o dificultades comunes causadas por la estructura social androcéntrica. En los grupos de *consciousness raising* era muy importante encontrar las palabras adecuadas para describir unas experiencias y vivencias que antes parecían imposibles de decir. En su intento las mujeres repararon en que que la lengua estándar en sí no aseguraba la comunicación y a menudo las palabras que se le ocurrían eran inadecuadas para expresar lo que querían decir, como si no le pertenecieran de verdad; esta incapacidad de expresarse se ha definido la alienación de la mujer de la lengua. Además, las integrantes de los grupos de CR observaron las diferencias entre su forma de hablar en un espacio privado creado y gestionado por mujeres y su forma de hablar en la vida cotidiana dominada por los hombres. Las feministas ven la lengua como un poderoso instrumento de poder del que se ha apropiado el hombre dejándolas excluidas y es fundamental para ellas reivindicar una lengua para las mujeres; esta concepción es el nudo crucial para entender el desarrollo del llamado *feminismo lingüístico*.

Las líneas de investigación lingüística que se inauguraron a partir de ahora fueron principalmente dos: la primera estudia el lenguaje utilizado para la

12 Para una cronología del movimiento feminista cfr. por ejemplo Burfau Alvira 2009

representación de la mujer, sus metáforas y usos sexistas, que se desarrolla en ámbito académico con el estudio crítico de textos literarios canónicos, que constituye el material de la primera tesis doctoral feminista *Sexual Politics* de Kate Millet (1969)¹³; la segunda, de corte sociolingüístico, investiga la diferente forma de expresarse de las mujeres con respecto a los hombres, a través por ejemplo del estudio del lenguaje utilizado por las mujeres en literatura.

Cameron ([1985] 1992) evidencia que en la primera línea de estudio existen dos perspectivas de análisis del lenguaje sexista: una se centra en los usos cotidianos no codificados, es decir la forma de llamar a las mujeres y el vocabulario usado para insultarlas, la otra se ocupa de las convenciones sexistas “autorizadas” por gramáticas y vocabularios, como por ejemplo el uso genérico del pronombre masculino. Es en éste último ámbito que las feministas han tenido mayor espacio de maniobra para crear alternativas. Encontramos aquí el trabajo de las escritoras y editoras feministas Kate Swift y Casey Miller, que publicaron dos importantes obras de referencia para este ámbito: *Words and Women: new language in new times* (1976) y *A Handbook of Nonsexist Language* (1980); estas dos autoras representan, según Cameron, la tendencia de algunas feministas que consideran la existencia de un lenguaje sexista como un síntoma de ignorancia y descuido que persiste en forma de hábito fosilizado pero sin marcas ideológicas. Swift y Miller piensan que es posible ofrecer una norma lingüística nueva, neutra e inclusiva para modificar esta situación. Según esta visión, por lo tanto, sería suficiente cambiar las palabras para resolver el problema del sexismo en la lengua. Su reflexión llevó a un primer desarrollo del llamado *non-sexist language*, una lengua neutra que intenta eliminar todas las referencias masculinas genéricas e incorporar lo femenino a través de una serie de estrategias que se pueden resumir en los siguientes puntos:

- introducción de dobles: *he or she, he/she*

13 En su trabajo, Millet argumenta que el punto de vista masculino, omnipresente y exclusivo, ha dado origen a un canon literario poblado de estereotipos e imágenes distorsionadas, negativas e incluso dañinas para las mujeres. Aunque haya recibido críticas posteriores, lo que destaca del estudio de Millet es su denuncia de la existencia de una perspectiva androcéntrica, que demuestra que toda representación tiene un carácter político e ideológico (cfr. Nikolaidou y López Villalba 1997).

- uso del plural: *they*
- evitar las expresiones que confundan lo humano con lo varonil: *man-made, the man on the street, the land where our father died, etc.*;
- evitar los términos que utilizan el masculino genérico: *mankind, policeman, etc.*;
- buscar alternativas globales: *humanity, policeofficer, etc.*

Sin embargo la introducción de un lenguaje no sexista no se reveló suficiente para que las cosas cambiaran a nivel social. El intento de las feministas de modificar la lengua para eliminar las marcas discriminatorias se limita a la superficie de las palabras y a su uso, pero, como evidencia Cameron, “we cannot root out prejudice by *fiat* nor make sexism disappear just by exposing it; we have even less power to control what people say or mean than the prescriptivist defenders of sexist convention. In the mouths of sexists, language can still be sexist” ([1985] 1992: 125). Lejos de afirmar que esta lucha lingüística ha sido inútil, Cameron sugiere que se cambie actitud: para la autora es más importante que las feministas trabajen para que la gente se dé cuenta de la no-neutralidad de la lengua en uso más que buscar una serie de convenciones no-sexistas, con la ilusión que se opte por ellas porque supuestamente “mejores”.

La línea de investigación sociolingüística ha tratado de describir el habla femenina frente a la masculina, en aspectos como la competencia comunicativa, la interacción conversacional y el uso de diferentes recursos lingüísticos entre hombres y mujeres. Se puede dividir a su vez en tres paradigmas, tal y como documenta Burfau Alvira (2010): el paradigma del déficit, representando por Edwin y Shirley Ardener (1978) y en el que insertamos el trabajo pionero de Robin Lakoff (1975), el paradigma de la dominación, bajo el cual situamos a estudiosas como Dale Spender (1980) y Janice Moulton (1977), y a la poeta Adrienne Rich, y el paradigma de la diferencia, representado principalmente por Mary Daly (1978), Suzette Haden Elgin (1984) y Cheris Kramarae (1981). Este enfoque de la diferencia tiene también su correspondiente al otro lado del océano,

con el llamado feminismo francés de la diferencia¹⁴.

El paradigma del déficit es el primer enfoque sociolingüístico que se desarrolla dentro de los estudios feministas sobre la lengua y surge del descubrimiento de que las mujeres no hablan como los hombres, su forma de hablar contiene unas marcas de inseguridad “que habían llegado a convertirse, frente a las del lenguaje masculino, en marcas de feminidad” (Mouton, 2000: 57), y refleja así su subordinación con respecto al estándar masculino (de ahí su denominación). Robin Lakoff, en su obra *Language and Woman's Place* (1975), es una de las primeras feministas en subrayar la posición subordinada de la mujer en el lenguaje y en describir las características del habla femenina frente a la masculina; su trabajo ha sido la piedra angular de los estudios sobre las diferencias de género en la lengua durante las dos décadas que siguieron a su publicación (cfr. Crawford 1995). El libro se divide en tres partes: en la primera se analizan los diferentes hábitos lingüísticos de las mujeres, luego la autora se centra en los casos de discriminación de la mujer en el uso de la lengua y finalmente se discuten una serie de soluciones. En la introducción la autora afirma: “I think that women experience linguistic discrimination in two ways: in the way they are taught to use language, and in the way general language use treats them” (*ibíd*: 4), y evidencia que ciertos hábitos lingüísticos se reconocen como propios de los hombres y se desanima su uso por parte de la mujer ya durante la infancia, confirmando así una diferencia en los roles sociales de ambos sexos. Al mismo tiempo, las mujeres tienen que aprender la lengua dominante para integrarse en la sociedad androcéntrica: en este sentido su situación se

14 El feminismo francés de la diferencia nace tras los acontecimientos de Mayo del 68 en París y se configura como un movimiento elitista que hunde sus raíces en la filosofía y la psicología, desvinculado de la corriente feminista general. Según sus integrantes la diferencia entre hombres y mujeres se halla en el propio cuerpo y en la forma de representarlo a través del lenguaje; no se considera, por tanto, como algo socialmente construido. A partir de esta concepción, el feminismo francés de la diferencia afirma la necesidad de promover una cultura femenina a partir de las enriquecedoras particularidades de la mujer, en un movimiento introspectivo y de revalorización de la sexualidad. El lenguaje es el instrumento fundamental a través del cual es posible crear este nuevo orden conceptual y simbólico femenino. Sus ideas consideradas revolucionarias llegaron a Estados Unidos a finales de los años sesenta y fueron acogidas con gran interés y entusiasmo por los círculos feministas existentes. Las escritoras y teóricas más representativas de esta corriente son Antoinette Fouque, Annie Leclerc, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva (cfr. Burfau Alvira 2010: 18- 36).

compara con el estado de bilingüismo que experimentan los grupos culturales subordinados. A partir de esta toma de consciencia, la autora se pregunta si es posible anular la desigualdad modificando el lenguaje. Sus conclusiones a este propósito difieren notablemente de las de Swift y Miller: Lakoff afirma, utilizando una metáfora médica, que no se puede curar una enfermedad eliminando las síntomas visibles –es decir los aspectos más superficiales de la lengua, “mere grammatical nonparallelism” (*ibíd*: 43)– sino que hay que individuar y tomar consciencia de las formas que realmente reflejan una disparidad en el tratamiento social de la mujer. A continuación añade que es el cambio social lo que produce un cambio en la lengua, y no al revés. Aunque el estudio de Lakoff se recuerda sobre todo por su análisis de las peculiaridades del habla femenina, uno de los aspectos más interesantes de su trabajo es que se introduce por primera vez en sociolingüística la categoría de género, a través del análisis de la ideología del lenguaje y de las expectativas sociales que desencadenan ciertas formas de hablar. El enfoque de Lakoff ha recibido varias críticas, al aceptar y dar casi por asentada la inferioridad de la mujer y su inadecuación en el uso de la lengua con respecto a la norma masculina¹⁵, una forma, en palabras de Burfau Alvira (2010), “autoinculpatoria” de concebir el lenguaje. De este enfoque deficitario se pasa al llamado paradigma de la diferencia, que aboga por la creación de una lengua que responda a las necesidades y a la sensibilidad de las mujeres. Mary Daly es probablemente la voz más representativa dentro de este enfoque. En su innovadora y subversiva obra *Gyn-Ecology* (1979), Daly pone el acento sobre la alienación que sufre la mujer en la lengua y subraya la necesidad de crear una nueva forma de expresar lo femenino con las palabras. La autora parte del asunto de que el patriarcado ha colonizado todos los aspectos de la vida y del mundo, apropiándose así de la historia y de la cultura y excluyendo de ello a las mujeres:

Patriarchy appears to be “everywhere”. Even outer space and the future have been colonised. As a rule, even the more imaginative science-fiction writer (allegedly the most foretelling futurists) cannot/

15 Cfr. por ejemplo Crawford 1995.

will not create a space and time in which women get far beyond the role of space stewardess: Nor does this colonisation exist simply “outside” women's minds, securely fastened into institutions we can physically leave behind. Rather, it is also internalized, festering inside women's heads, even feminist heads. (Daly 1978: 1)

Daly individua como punto de partida para el cambio la recuperación del significado profundo de los términos en uso y la reversión de los términos peyorativos para la mujer. Su trabajo parte de la identificación de dos niveles de significado en las palabras: *Background*¹⁶, es decir el nivel de significado profundo, y *foreground*, el nivel más superficial. A través de un proceso a la inversa, de búsqueda etimológica de los significados, las mujeres pueden apropiarse de nuevas formas de representación que se alejen del sentido de la realidad y de la identidad impuesto por los hombres: “spinning deeper into the Background is courageous sinning against the Sins of the Fathers. As our senses become more alive we can see/hear/feel how we have been tricked by their texts” (*Ibid*: 6).

En esta primera parte de su obra, Daly analiza las palabras despectivas *hag* (bruja, arpía, mujer fea y vieja) y *crone* (vieja bruja, arpía) y a través de su estudio profundo las transforma convirtiéndolas en términos positivos para calificar a las mujeres radicales que han decidido emprender el camino de subversión del patriarcado. A partir de estos términos semánticamente renovados se forman las palabras *Hag-ography* y *Hag-ology*, que describen el proceso a través del cual las mujeres escriben y finalmente viven su propia historia tras haber descubierto la de los hombres, y la palabra *Crone-ology*, que se opone a la cronología masculina y desenmascara el engaño escondido detrás de la historia escrita por los hombres. A partir de estas tomas de conciencia las mujeres deberán escribir utilizando una “gynocentric writing” (*Ibid*: 24), que es la que se utiliza para la redacción de la misma obra *Gyn-Ecology*. Esta nueva forma de escritura “consiste en inventar, descubrir y re-memorar” (Burfaú Alvira 2010: 10), es decir crear nuevos

16 Daly elige el uso de la mayúscula para subrayar la relevancia del concepto dentro de su discurso en comparación, en este caso, con *foreground*. Encontramos este recurso a lo largo de toda su obra.

términos a partir de términos ya existentes, recuperar el significado profundo de otros y “permitir que las palabras se escuchen de otra manera” (*ibid*: 10), pero rechaza la creación de palabras específicas para las mujeres porque en vez de resolver el problema acaban ocultándolo o bien porque resultan ser falsas y etimológicamente infundadas, o vacías (por ejemplo el término *herstory* en contraposición a *history*).

Otro ejemplo interesante de creación de un lenguaje femenino es el *láadan*, elaborado por la escritora Suzette Haden Elgin. La autora, retomando Kramarae (1981) y en línea con las observaciones de Daly, afirma que las lenguas humanas ya existentes son incapaces de expresar el complejo mundo femenino y la manera de entender el mundo típica de la mujeres. Por este motivo decide inventar una nueva lengua para responder a estas necesidades. Dicha lengua, que se encuentra por primera vez en la obra de ficción y protesta *Native Tongue* (1984) de la misma Elgin y en sus sucesivas dos obras *The Judas Rose* (1987) y *Earthsong* (1991), ha sido creada a partir de sólidas bases lingüísticas y filológicas, posee sus normas de pronunciación, su vocabulario y su gramática, y sigue actualizada en la página web <http://www.laadanlanguage.org>. Lo que caracteriza este nuevo idioma es la lexicalización del lenguaje corporal y la profusión de términos para describir las emociones y para hablar de temas típicos de la vida femenina, como por ejemplo la menstruación o el embarazo.

Tanto la propuesta de Daly como la de Elgin reflejan una búsqueda de formas alternativas de expresión y comunicación para las mujeres y, lejos de ser destructivas, intentan luchar contra el patriarcado dominante y ofrecer una nueva perspectiva femenina para mirar y describir el mundo. Según las autoras, las mujeres deberían dejar la lengua de los hombres a favor de un lenguaje creado y sobre todo pensado por y para ellas.

Por otra parte, el paradigma de la dominación afirma que el problema se halla en el lenguaje mismo y no en las mujeres. Las feministas que se adscriben a este paradigma intentan buscar nuevas formas de emplear la lengua ya existente para visibilizar a la mujer y luchar contra el patriarcado: se trata de una especie de

reapropiación que se nutre de estrategias lingüísticas de rehabilitación de significados y subversión de la lengua a favor de lo femenino. Este enfoque parte del presupuesto que “lenguaje y poder van de la mano” (Burfau Alvira 2010: 15). Las autoras que representan este enfoque se sitúan en el feminismo más radical. Dale Spender afirma que existe una especie de mito de superioridad masculina que se ha formado a lo largo de los siglos gracias al poder que los hombres han tenido históricamente, y que se puede eliminar –aunque el camino puede ser duro– gracias a un cambio en las conciencias. Además la autora evidencia que las mismas mujeres interpretan el mundo a través de patrones masculinos interiorizados (lo que ella define *patriarchal order*). El más relevante y poderoso de ellos es el lenguaje por su poder de representación:

Language is our means of classifying and ordering the world: our means of manipulating reality. In its structure and in its use we bring our world into realization, and if it is inherently inaccurate, then we are misled. If the rules which underlie our language system, our symbolic order, are invalid, then we are daily deceived. (Daly 1980: 2, 3)

La lengua, sus significados y su uso, sin embargo, pueden ser modificados. El papel de las feministas es identificar y transformar las normas patriarcales que gobiernan el comportamiento, pero el único instrumento a disposición es el lenguaje existente, que irá modificándose hasta desarrollar nuevas formas aceptables, a través sobre todo de la creación de nuevos significados¹⁷. Tras haber evidenciado, en los primeros capítulos de su obra *Man Made Language* (1980), que el lenguaje no es neutro y haber analizado las varias formas en las que la lengua pertenece a los hombres, que se han apoderado de ella construyendo paradigmas de inferioridad basados en la dicotomía reduccionista *male-female* – donde *male* se identifica con lo bueno, lo positivo, y *female* con lo negativo–, Spender invita a las mujeres a hablar y a crear significados, a “«renombrar» el

¹⁷ Evidenciamos en esta afirmación una clara influencia del trabajo de Daly (1978).

mundo con palabras de mujer” (Burfau Alvira 2010: 14). A este propósito resulta muy interesante el capítulo titulado «The Politics of Naming», en el que Spender afirma que para vivir en el mundo y manipularlo las mujeres deben primero *nombrarlo*, o mejor dicho *renombrarlo*, ya que han sido los hombres los primeros en nombrar el mundo y establecer así su supremacía y su visión de la realidad como la única posible, con la consiguiente subordinación y demonización de lo femenino¹⁸. La autora subraya también las limitaciones de la lengua existente para las mujeres, que muy a menudo carecen de términos para expresar sus propios significados, y añade que “it is not essential that a whole new range of word coinages should be put forward for, in some cases, [...] words can be *recycled*, and old symbol can be invested with a new meaning” (Spender 1980: 188, 189).

En esta línea se inserta también el estudio de Janice Moulton que, en su artículo “The Myth of the Neutral Man” (1977) reflexiona sobre el uso del masculino genérico para hablar de las mujeres y evidencia como “however innocently and neutrally they are intended, the words ‘he’, ‘man’, etc. may not function as genuine, gender neutral terms” (p. 126) y aboga por el uso de términos no marcados. A lo largo de todo el artículo la autora muestra una serie de ejemplos que evidencian cómo el pretendido uso neutro de los términos *he* and *man* es ilusorio y no hace otra cosa que evidenciar la posición subordinada de la mujer en la sociedad, excluyéndola de forma más o menos patente del significado. Además Moulton subraya que existen una serie de términos neutros auténticos como *person*, *one*, o *human being* que no levantan ambigüedades y no suscitan extrañez, y esto quiere decir que la elección de *he* and *man* en lugar de términos no marcados revela una actitud sexista en el hablante. En algunos casos su uso como genéricos es hasta imposible, como en la frase “Man has two sexes. Some men are female” (*ibid.*: 135).

18 Esto se refleja ya a partir de la religión católica, cuyos lenguaje y símbolos resultan un paradigmático ejemplo de construcción de la realidad en favor de la supremacía masculina (cfr. Daly 1978). Como subraya Spender “the effect of making the Deity masculine should not be underestimated because it establishes one of the primary categories of our world as a male category. It immediately casts females into a negative position which can be further exploited” (1980: 166, 167). El dominio del hombre cubre muchos ámbitos de la lengua, como el de la sexualidad (cfr. Spender 1980: 171- 182).

Para resumir, lo que se desprende de las posturas que acabamos de analizar es que las integrantes del enfoque de la dominación piensan que, en vez de crear un nuevo idioma femenino, las mujeres tienen que reapropiarse de la lengua existente, sobre la que ejercen su poder los hombres. Es por eso que su objetivo es encontrar unas estrategias lingüísticas que sean capaces de combatir y superar el dominio masculino, partiendo del presupuesto que lengua y poder están íntimamente relacionados.

2.2 Los estudios de género en traductología

Los estudios de género en traducción surgieron y se desarrollaron durante los años Setenta y Ochenta en Quebec, una región histórica y tradicionalmente francófona de Canadá; el hecho de que estas teorías hayan nacido allí resulta paradigmático de la voluntad de visibilización y rescate de culturas minoritarias (la comunidad francófona de Canadá, las mujeres) frente a las mayoritarias y dominadoras (el Canadá anglófono, los hombres). El punto de partida se halla en el trabajo de un grupo de escritoras feministas¹⁹ cuyo objetivo era reflejar la diferencia sexual y rescatar, liberar y visibilizar la identidad femenina a través de la escritura. La temática más frecuente en sus obras era su propia experiencia personal como mujeres –de lo más aceptado y canonizado, como la maternidad, hasta lo rechazado y no estándar, como el lesbianismo–; sus trabajos tenían una fuerte connotación política, debido tanto a las reivindicaciones nacionalistas²⁰ de su región, pero sobre todo a la influencia de las feministas francesas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Desde un punto de vista lingüístico, las quebequenses se dedicaron al estudio etimológico de las palabras para individuar las huellas patriarcales escondidas en él y para recuperar los significados

19 Entre estas autoras, que escriben en francés, recordamos a Louise Bersianik, Nicole Brossard, Denise Boucher, France Théoret y Madeleine Gañon.

20 Cabe señalar que dentro de las reivindicaciones de tipo lingüístico en Quebec de los años Ochenta, Brossard, Lamy y Bersianik plantearon el problema de la ausencia de las mujeres en la lengua y en la escritura (cfr. Burfau Alvira 2010). Para las mujeres el espacio del nacionalismo lingüístico adquiere así un doble significado: reivindicar el uso de su lengua y su existencia en la lengua.

ancestrales, hasta dividir y fragmentar las palabras “para extraerles el jugo genealógico” (Burfa Alvira 2010: 57) y evocar así una multiplicidad de significados.

La favorable situación de promoción del bilingüismo y de la traducción entre el par de lenguas francés- inglés, y la lectura de la obra feminista quebequense ha constituido la base para el trabajo de importantes traductoras canadienses— Susanne de Lotbinière- Harwood, Sherry Simon, Louise Von Flotow y Barbara Godard por citar algunas de las más representativas— que empezaron a experimentar una modalidad traductora intervencionista, manipuladora e intencionadamente feminista, con el objetivo de subvertir el lenguaje androcéntrico dominante. Podemos describir y resumir su propuesta con la expresión *traducir en femenino*, donde el adjetivo *femenino* no se refiere al sexo biológico sino a todas las circunstancias relacionadas con el género cultural y social —que no es algo natural, sino construido— que han producido una situación de marginalidad y diferencia (cfr. Nikolaidou y López Villalba 1997): el sujeto traductor es un ser sexuado que está inmerso en un contexto histórico, cultural y social que influencia su forma de leer y verter el texto. Esta nueva modalidad traductora tiene muchos puntos de contacto con el discurso traductológico postcolonial y con la crítica a la negación de la diferencia y de la *foreignness* (cfr. Berman 1985) del texto original, anulada por la domesticación de todos los elementos foráneos en nombre de una supuesta traducción universal y en cierta medida transparente. En su artículo «Gender and the metaphors of translation» (1988), Chamberlain explicita la relación existente entre colonialismo y sexismo en el lenguaje y en la práctica traductora y analiza las metáforas sexuales históricamente presentes en un tipo de discurso machista sobre la traducción. La autora parte de la expresión dieciochesca y muy trillada *les belles infidèles*, según la cual “like women, the adage goes, translations should be either beautiful or faithful.” (*ibid*: 315), identificando el texto traducido con la mujer frente a la autoridad masculina y patriarcal del original, en una relación subordinada e inculpatória. Dicha relación de sujeción se refleja también en la imagen del

traductor- hombre cuyo papel principal es proteger la *castidad* del texto- mujer. La metáfora decimonónica de Thomas Francklin, que representa el traductor como un seductor y el texto original como la mujer seducida, no hace otra cosa que invertir los términos de comparación sin modificar su significado profundo (*ibid*: 316). De estas representaciones se desprende que la traducción se ha considerado tradicionalmente como una tarea de reproducción mimética, de transvase de contenidos del original, cuya superioridad se da por asentada. Al mismo modo que los textos –sean éstos originales o traducciones–, también la lengua se identifica con lo femenino: la expresión *lengua materna* es sin duda la prueba más evidente de ello. Las imágenes metafóricas de la traducción que acabamos de mencionar revelan por un lado la existencia de un mito de la paternidad/ autoría, y por otro una visión ambivalente de lo femenino y de la maternidad “ranging from the condemnation of *les belles infidèles* to the adulation accorded to the ‘mother tongue’” (*ibid*: 319). También la ideología colonialista, así como el sexismo, están muy presentes en las metáforas sobre la traducción, según un modelo *canibalista* que se basa en otro tipo de relación de dominio violento y paternalista que invierte los términos de la cuestión: “The translator, for Gavronsky, is a male who repeats on the sexual level the kinds of crimes any colonizing country commits on its colonies” (*ibid*: 320). En ambos casos, lo que emerge de estas representaciones es una visión de la traducción como actividad secundaria y mimética que niega la diferencia del otro (cfr. Nikolaidou y López Villalba 1997: 91).

La metáfora de *les belles infidèles* ha sido retomada y transformada por Susanne De Lotbinière-Harwood para el título de su obra *Re-belle et Infidèles. La traduction comme pratique de réécriture au féminin. The Body Bilingual. Translation as a rewriting in the feminine* (1991), una obra bilingüe escrita en francés (*mothertongue*) e inglés (*othertongue*) que refleja su preocupación traductora como quebequense francófona y como mujer, y que se puede sin duda considerar como uno de los textos clave del feminismo traductor canadiense de los años Ochenta. Su experiencia de bilingüe natural constituye el punto de partida para su reflexión sobre la condición de bilingüismo intrínseco que experimenta la

mujer: según argumenta la autora todas las mujeres, independientemente de su(s) lengua(s) materna(s), son bilingües porque utilizan una lengua definida *patriarcal*, pero poseen su propia lengua y su personal forma de expresarse, que es una mezcla de lenguaje oral y corporal. Todos los idiomas son *male-made*, incluido el inglés que, con su aparente neutralidad, siempre ha sido considerado menos sexista que lenguas como el francés o, en el caso que nos interesa, el castellano y el italiano. Además, siendo la lengua del colonizador, el inglés ha ejercido en Quebec la que la autora define como una doble colonización sobre la mujer (*ibid*: 92). El objetivo de la traducción como reescritura en femenino es la visibilidad de la mujer y de su idiolecto en el texto: “my translation practice aims to make the feminine visible in language so that women are seen and heard in the world” (De Lotbinière-Harwood 1991: 112). A este propósito Simon añade: “feminist translation theory aims to identify and critique the tangle of concepts which relegates both women and translation to the bottom of the social and literary ladder” (Simon 1996: 1). De Lotbinière-Harwood define su estrategia traductora feminista *re-belle et infidèle* (de ahí el título de su obra): el prefijo *re-* modifica la palabra *belle* en rebeldes y convierte la traducción en una actividad subversiva de reescritura según una óptica femenina. Aún manteniendo de alguna forma la comparación entre traducción y mujer, la autora redefine su imagen dándole un talante activo, positivo y revolucionario.

2.3 *Woman Identified Translation*. Teoría y práctica.

Pero, ¿qué quiere decir reescribir en femenino? De Lotbinière-Harwood afirma que la expresión *rewriting in the feminine* hace referencia a dos niveles distintos de traducción: de la lengua original a la lengua meta y de lo masculino a lo femenino. Hay que abandonar la postura androcéntrica del traductor: el yo traductor feminista es un sujeto influenciado por el género, que afecta su forma de relacionarse con el autor, de leer el texto original y reinterpretarlo en otra lengua. Es un(a) traductor(a) visible y cuya intención queda clara y manifiesta. Además,

su práctica traductora se fundamenta en la idea de que no existen significados estables y definitivos, poniendo así en crisis el concepto de equivalencia, fidelidad y aceptabilidad de la traducción. Esto sin embargo puede causar problemas éticos, que se pueden resolver y superar con el uso de estrategias que analizaremos más adelante.

Para las integrantes de la corriente feminista, la visibilidad o invisibilidad de la mujer y de lo femenino en la sociedad se halla en buena medida en la lengua, en su uso y en sus mecanismos, y por lo tanto proporcionan una serie de estrategias traductorales lingüísticas que sirven para modificar y hasta subvertir el lenguaje patriarcal²¹. Entre estas técnicas, que en muchos casos conciben con las propuestas por el feminismo lingüístico angloamericano (cfr. supra 2.1), recordamos:

- la neutralización, que consiste en la elección de pronombres y términos *neutros*, por así decirlo, evitando el masculino genérico. Sin embargo De Lotbinière-Harwood afirma que esta técnica no es realmente viable, ya que ninguna lengua es neutra, y detrás del uso de un término no marcado sexualmente siempre se esconde un masculino genérico; de todas formas cabe subrayar que, en algunos casos, ha demostrado ser la técnica feminista más eficaz (cfr. De Lotbinière-Harwood 1991: 114, 115);
- la desexualización, que consiste en expresar siempre tanto el femenino como el masculino; esta técnica parece redundante e innecesaria, ya que términos como “he” y “man” usados como genéricos deberían incluir también a las mujeres. En realidad estas palabras nunca son neutras, y por lo tanto para poner de manifiesto lo femenino es necesario *resexualizar* la lengua gracias a la técnica de la feminización;
- la feminización, o resexualización, que es una estrategia que va más allá de las dos precedentes y consiste en evitar todo término, metáfora

21 Cabe subrayar que estas técnicas se refieren sobre todo al inglés (cfr. De Lotbinière-Harwood 1991), que es una lengua aparentemente neutra porque contiene pocas marcas de género. Sin embargo, estas estrategias se pueden adaptar a cualquier idioma, incluso a los que marcan el género gramatical, como es el caso del castellano y del italiano.

o imagen peyorativa para la mujer, añadir nuevos significados a las palabras existentes y acuñar nuevas palabras a partir de la etimología para poder comunicar las experiencias femeninas más íntimas. De Lotbinière-Harwood evidencia que “inventing new words or expressions to adequately communicate women's experience is a vital feminist linguistic activity. It is, in fact, an act of translation in the feminine” (*ibid*: 119), y añade a continuación unos ejemplos de feminización a través de la creación de términos a partir de la etimología: de la raíz griega *gyn-* que significa *mujer* se han formado una serie de palabras como *gynergy*, o sea la energía de las mujeres, o el mismo término *gynocentric* (ginocéntrico). El gran potencial de estas nuevas palabras es colmar el vacío femenino de las *man-made languages*. Otra estrategia de feminización es el uso de recursos tipográficos (comillas, guiones, barras oblicuas, etc.) para subsanar la carencia de marcas de género (sobre todo en inglés).

La primeras dos técnicas pueden ser útiles sobre todo para ciertas modalidades de traducción, como por ejemplo la de textos periodísticos o de ensayos escritos por hombres. En estos ámbitos la traductora feminista tiene un menor espacio de maniobra y una posibilidad más reducida de feminización del texto con respecto, por ejemplo, a la traducción de textos literarios escritos por feministas. Es el contexto lo que establece el tipo de estrategias más adecuado. Además, para traducir en femenino es fundamental conocer el intertexto, es decir la red de textos, palabras y voces que constituyen el mundo femenino y feminista de la escritura; esta red es una fuente fundamental de documentación para llevar a cabo de forma adecuada –evitando traducciones erróneas– la reescritura en femenino:

Feminist books we have read create a memory bank of words, meanings and references that constantly re-enter our reading, decoding and recoding activities when we are translating. [...]
Feminist meaning is built through an active two-way process, moving

from the text being translated through the intertext and back to the work-in-progress. The finished target-language text will, in turn, become part of the intertext. (ibíd: 127)

Godayol añade que las traducciones también entran a formar parte del intertexto femenino y contribuyen a su constitución, cuando afirma que “tant l'acte d'escriure en femení com l'acte de traduir en femení són moments d'intertextualitat que no s'esgoten en ells mateixos, atès que d'aquest intertextos sempre en neixen altres que poden –o no– reproduir la marca femenina inscrita en el text.” (2000: 103). El intertexto feminista compensa y se sustituye –al menos parcialmente– a los diccionarios canónicos, que, en palabras de De Lotbinière-Harwood, son instrumentos ideológicamente contruidos por los hombres, que no reconocen las mujeres ni como hablantes ni como creadoras de significados. Los diccionarios estándar se basan en intertextos masculinos, por lo tanto recogen los significados y las definiciones de los hombres y excluyen las palabras de las mujeres, su visión y su percepción del mundo. La autora afirma que para construir un nuevo sentido femenino de las palabras existentes hay que “tune out the ‘master's voice’ and focus on our own” (ibíd: 132), subvertir los significados masculinos para recontextualizarlos en femenino, buscar las etimologías, utilizar definiciones secundarias y consultar distintos diccionarios para evidenciar lo que ha sido borrado, distorsionado y silenciado. En este sentido, también el uso del diccionario puede convertirse en una actividad feminista revolucionaria y subversiva.

A las estrategias traductoras que mencionamos antes, Von Flotow (1997) añade otras tres prácticas:

- complementar, para compensar las diferencias que existen entre diferentes lenguas y reproducir todos los significados del original;
- introducir notas y prefacios, para explicar las técnicas empleadas y las elecciones traductoras, los juegos lingüísticos que la traductora ha sido incapaz de reproducir, los elementos culturalmente marcados (los llamados culturemas) y explicitar el proyecto de traducción; Godayol afirma que a

través de notas y comentarios las traductoras persiguen dos objetivos principales: por un lado construir un significado en el que la marca del género femenino quede patente, y por otro proporcionar referencias a los intertextos del original para facilitar la comprensión de la multiplicidad de sentidos que intervienen en la textualidad femenina: “es tracta de presentar una colla d'intertextos amb l'objectiu que el públic lector desxifri i (re)construeixi altres interpretacions que en qualsevol moment poden actuar fora de les significacions de l'autoria així com de les de la traductora” (2000: 103). El uso de notas además contribuye a la visibilización de la traductora y el público lector del texto meta no olvida nunca que se encuentra ante una traducción;

- secuestrar, o sea subvertir el texto según una óptica feminista. Esta técnica, quizá la más intervencionista entre todas, va más allá del aspecto meramente lingüístico, ya que se inserta en la esfera del sentido. Von Flotow propone como ejemplo la traducción llevada a cabo por Susanne De Lotbinière-Harwood de *Lettres d'une autre*, obra de Lise Gauvin. La traductora *feminiza* el masculino genérico utilizado en el original y así, por ejemplo, la palabra *Québécois* se traduce *Québécois-e-s* para mostrar la inclusión de la mujer –ausente en el original– en el texto meta. A través del uso de esta técnica la traductora se hace visible y se convierte en co-autora –*co-propietaria*, en palabras de Burfau Alvira– del texto. Sin embargo, dicha intervención se ha considerado a veces como un acto de intrusión no justificado, una apropiación del texto que puede potencialmente justificar cualquier tipo de finalidad (cfr. Burfau Alvira 2010).

Todas las estrategias traductoras canadienses que hemos analizado se pueden considerar intervencionistas porque o bien neutralizan las expresiones consideradas patriarcales que pretenden plantearse como neutras, o bien subverten la traducción y ponen de relieve la presencia de lo femenino, con el objetivo de “recordar a l'activitat lectora que es tracta d'una traducció feminista” (Godayol

2000: 104). Cabe subrayar que, generalmente, las intervenciones de la traductora feminista sobre el texto están marcadas tipográficamente gracias al uso de guiones, comillas, paréntesis, barras oblicuas, mayúsculas, cursiva y negrita, para enfatizar la presencia de dobles sentidos o poner de relieve algún significado particular²².

Otro elemento fundamental de la escritura y reescritura en femenino es el ritmo. Según De Lotbinière-Harwood la exaltación del sonido sobre el significado es lo que destaca en la escritura de las mujeres, por lo tanto, a la hora de traducir un texto, la estructura de la frase, el sonido de las palabras, las imágenes de sonido son elementos que contribuyen a la creación del sentido. Este aspecto es particularmente interesante a la hora de traducir poemas, ya que en la traducción poética, de la que nos ocuparemos más adelante (cfr. infra 3.1), el ritmo es uno de los elementos fundamentales que hay que reproducir. Nos parece interesante reflexionar sobre la importancia de reproducir los elementos de sonido en la traducción de los poemas escritos por mujeres, donde el ritmo juega un doble papel relacionado con el género sexual y literario.

Las traductoras feministas además han evidenciado que la traducción es un proceso polifónico en el que el autor y el traductor dialogan:

feminist translators have demonstrated that translation can be considered as a heteroglossic, multivoiced practice. With their use of paratextual elements (preface, footnotes, glossaries) they have unveiled a dialogic relationship between author and translator, languages and texts. (Federici 2011: 360)

2.4 Críticas y nuevas perspectivas

Las teorías feministas canadienses de la traducción han recibido numerosas críticas y sus planteamientos se han cuestionado varias veces y por varios

²² Cfr. por ejemplo las traducciones llevadas a cabo por Susanne de Lotbinière-Harwood y Barbara Godard.

motivos. Cabe subrayar que muchos comentarios que ponen en duda su validez surgen de la recepción académica de estas teorías en Europa, donde llegaron en los años Noventa, dos décadas después del desarrollo del feminismo lingüístico angloamericano (cfr. supra 2.1), “a través de un prisma que ponía en duda tanto su congruencia como su deontología en su propia presentación” (Burfau Alvira 2010: 147).

Von Flotow (1997) identifica una serie de cuestiones que se han planteado desde fuera de los movimientos feministas, y unas críticas que proceden desde los confines alargados de los feminismos transnacionales. Estas últimas críticas constituyen un interesante punto de partida para ampliar y dar un paso adelante en el discurso sobre la reescritura en femenino, al sublevar nuevas cuestiones y añadir nuevas voces de diversidad.

Entre las críticas externas a los movimientos feministas la primera es sin duda el haber planteado las técnicas de traducción en femenino como universales, objetivas y aplicables a todos los contextos y a todas las lenguas; sin embargo, este ataque parece injustificado, ya que el feminismo nunca ha intentado plantearse como un movimiento objetivo, y el trabajo de las traductoras quebequenses en especial siempre ha sido contextualizado, gracias a una serie de artículos y notas a las traducciones en las que se explicaba sus elecciones se insertaban dentro de la particular situación cultural, social y política de su país, además de ser el producto de su visión como mujeres. Desde un punto de vista meramente lingüístico, se cuestiona la eficacia de algunas de las técnicas de traducción propuestas, en particular de la desexualización, cuyo objetivo es alcanzar la neutralidad del lenguaje, una neutralidad en realidad ficticia e ilusoria; además, en la práctica traductora, las feministas tienden a optar por una fuerte *sexualización* de la lengua en términos femeninos. El abundante uso de notas del traductor ha sido considerado como “superfluous ‘noise’ that distracts from the actual text” (Von Flotow 1997: 78), la muestra de una incapacidad de reproducir en el texto el efecto del original, una especie de compensación a veces exagerada y superflua.

Dentro del mismo movimiento feminista se ha acusado la traducción en femenino de elitismo, al dirigirse generalmente a un público burgués con cierto nivel cultural y al escoger un tipo de escritura que recurre a calcos al inglés de las estrategias francófonas, y que se puede tachar de experimental y vanguardista. Este aspecto resultaría aun más evidente debido al cambio de lengua y cultura, y ciertas traducciones convertirían un texto difícil en algo incluso más oscuro, destinado a un público con conocimientos académicos, posiblemente bilingüe y bicultural. Además, como anticipamos antes (cfr. supra 2.3), se ha criticado la representación demasiado general y monolítica del yo femenino, que virtualmente se identificaba con la mujer blanca, heterosexual y educata. Esto se refleja en la mordaz crítica de la teórica bengalí Gayatri Spivak, cuyo trabajo se ha centrado en las traducciones occidentales de textos procedentes del Tercer Mundo, sobre las que ha publicado una serie de comentarios. Spivak denuncia la actitud típicamente colonial de superioridad y la tendencia a la homologación y a la homogeneización, que caracteriza también la traducción en femenino de la literatura del Tercer Mundo:

In the case of the Third World foreigner, is the law of the majority that of decorum, the equitable law of democracy, or the “law” of the strongest? [...] there is nothing essentially noble about the law of the majority either. It is merely the easiest way of being “democratic” with minorities. In the act of wholesale translation into English there can be a betrayal of the democratic ideal into the law of the strongest. This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translateese, so that the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan. (Spivak 1992: 399, 400)

Spivak afirma que muchas traducciones se han realizado sin tener un conocimiento verdadero de la realidad lingüística y cultural del original –dos de los elementos fundamentales que conforman la identidad– y sin tomar en consideración debidamente la “rhetoricity of the original” (*ibid*: 398), dando

origen a traducciones simplistas y conformistas que, por lo que respecta la literatura femenina, parte del asunto falso de que todo texto escrito por mujeres es bueno y reaccionario. Las traducciones realizadas bajo estas condiciones “construct a third world as a well as a third world literature that correspond to western tastes. They provide a facile way of being ‘democratic with minorities’” (Von Flotow 1997: 85). Además la autora critica la presuposición de la existencia de una solidaridad espontánea y automática entre mujeres, que es imposible debido ante todo a las diferencias lingüísticas que llevan a una diferente visión y experiencia de la realidad, e invita a dar un paso adelante: “you will also feel the solidarity every day as you make the attempt to learn the language in which the other woman learnt to recognise reality at her mother's knee. This is preparation for the intimacy of cultural translation” (Spivak 1992: 407). El aspecto más interesante del planteamiento de Spivak es el poner de manifiesto que el feminismo lingüístico y traductológico se ha arrogado el derecho a representar a la mujer de forma universal, pero según un modelo occidental y burgués que ha ofrecido una imagen artificial falsa de las mujeres del tercer mundo, y ha terminado por reproducir las lógicas colonialistas. Sin embargo, dentro de la crítica a una representación demasiado monolítica y universal de la mujer, huelga subrayar que el tema de la orientación sexual estaba presente y problematizado, ya que muchas de las escritoras quebequenses eran lesbianas.

El problema de la universalización de las teorías canadienses ha sido abarcado también por Pilar Godayol, una de las pocas traductoras contemporáneas que adopta un enfoque feminista combinado con una sensibilidad postcolonial en España²³. La autora analiza el mismo concepto de universalidad, que desde una óptica colonialista se ha definido como una noción de tipo imperialista y totalizadora que implica homogeneizar toda representación cultural bajo un modelo occidental preestablecido y fijo. A partir de esta concepción, subraya el riesgo que implica el intento de universalizar la práctica traductora feminista como modelo de feminismo absoluto, dado que sus premisas nacían de una

23 Cfr. por ejemplo su traducción al catalán de las obras de autoras chicanas como Sandra Cisneros.

situación cultural, social y política específica. No es posible, por lo tanto convertir su modelo de mujer en un estándar porque existen otras manifestaciones ideológicas que reivindican un tipo distinto de subjetividad femenina y que visibilizan la marca del género desde otra óptica y de forma diferente en el texto. La reflexión traductológica femenina tiene que convertirse, por tanto, en un espacio de intercambio permanente que no parte de unas premisas cerradas: “la traductora ha d'aprendre a viure i negociar en espais de frontera, entre la possibilitat i la impossibilitat, entre la fidelitat i la infidelitat, entre l'abús i el proteccionisme i, sobretot, entre la producció i la reproducció de les significacions” (Godayol 2000: 105).

Las técnicas y las prácticas traductoras feministas han sido duramente criticadas por Rosemary Arrojo que las considera oportunistas, hipócritas e incoherentes²⁴. La teórica brasileña las considera oportunistas porque declaran ser fieles al texto y reproducir sus características, pero al mismo tiempo admiten su intervención en la traducción por razones ideológicas y por sus intereses políticos; son hipócritas al criticar y denunciar la violencia de ciertas teorías (las de George Steiner²⁵, por ejemplo) mientras rechazan el hecho de que sus propias teorías se plantean como igualmente violentas y agresivas –la técnica del secuestro es representativa de lo que acabamos de decir (cfr. supra 2.4); finalmente Arrojo las considera incoherentes porque, además de declararse fieles y subversivas al mismo tiempo –“one needs a bizarre sense of ethics in order to be able to claim "faithfulness" to a text one consciously decides to "hijack" or to "castrate.”” (Arrojo 1994: 159)–, hacen referencia a las teorías postestructuralistas y a la práctica de la desconstrucción de Derrida según las cuales el significado es algo voluble que se reconstruye constantemente, lo cual topa con la visión optimista de las feministas que piensan poder intervenir sobre el texto de manera independiente y cambiar la sociedad a través de la escritura. Por este motivo la teórica considera que las teorías feministas de la traducción no pueden formar parte y sobre todo no pueden encontrar una justificación para sus prácticas en las

24 Cfr. Von Flotow 1997: 82, 83, Simon 1996: 28, 29 y Burfau Alvira 2010: 101- 103

25 Cfr. George Steiner, *After Babel* (1975).

teorías desconstruccionistas. En conclusión Arrojo afirma que la teoría de la traducción feminista no ha hecho otra cosa que reproducir los mecanismos que quería rechazar:

such translations cannot be absolutely acceptable, as they are not absolutely more "noble," or more justifiable than the patriarchal translations and notions they are trying to deconstruct. In fact, the double standard on which some of the feminist translators here discussed base their comments and theoretical statements can actually undermine their most sound and liberating insights as they sometimes seem to repeat the same essentialist strategies and conceptions they explicitly reject. As I have tried to argue, their open, "subversive" interference in the texts they translate serves goals that are quite similar to the ones they so vehemently attack in what they call male, colonialist modes of translating. (*ibid.*: 159, 160)

Burfau Alvira (2010) no coincide con el ataque de Arrojo y evidencia que el enfoque desconstruccionista sólo ha sido adoptado por algunas de las traductoras feministas, pero no de forma sistemática. Además la autora subraya que las teorías feministas de la traducción se han descrito y definido *a posteriori* y por este motivo muy posiblemente

la teorización aparece así como una forma de repetición, [...] de reescritura que, me temo, ha pulido de tal modo las actividades para adaptarlas a una determinada organización de espacios estancos que ha trazado con espíritu de permanencia unas fronteras de significado y significación que poco o nada tiene que ver con las difuminadas lindes de las prácticas de las escritoras y traductoras canadienses (Burfa Alvira 2010: 103).

Es importante recordar que “las apuestas feministas más radicales siguen siendo, empero, puntuales, y en cierto modo experimentales” (Hurtado Albir 2001: 629), es probablemente por esto que la autora concluye su reflexión

preguntándose si el uso de las estrategias feministas canadienses, desarrolladas en un contexto específico muy local, es siempre adecuado, coherente y útil para crear un mundo más justo, o si en determinadas situaciones es mejor que el texto refleje su sexismo más pujante para mostrar el estado verdadero de la cuestión.

Uno de los planteamientos críticos que consideramos más interesante es precisamente el que Burfau Alvira presenta en su obra *Las teorías feministas de la traducción a examen: destilaciones para el siglo XXI* (2010). En la primera parte del capítulo “A examen” la autora expone sus dudas sobre las teorías feministas canadienses; su crítica ofrece una serie de motivos de reflexión que nos parecen útiles como punto de partida para establecer unas elecciones traductorales operativas que adopten un enfoque orientado hacia el género de forma razonada, teniendo en cuenta una multiplicidad de factores. Para empezar, la autora evidencia que la cuestión femenina y su expresión en literatura y en traducción es mucho más compleja de lo que parece a nivel superficial, y que hay que matizar unas cuantas cuestiones. En primer lugar se evidencia la presencia de “bloques de incoherencia” (*ibíd.*: 109) dentro de las teorías feministas: se cuestiona la misma idea de *écriture féminine* —y de *réécriture au féminin*, a través de la traducción— que se considera siempre como un acto subversivo de lucha en contra del patriarcado porque rompe con el orden simbólico masculino. Sin embargo Burfau Alvira subraya que el efecto subversivo no nace simplemente de un determinado tipo de escritura —en ciertos casos más o menos experimental— propia de las mujeres, sino que es fundamental la sensibilidad y la forma de enfrentarse al texto de los lectores, la que ella llama *intentio lectoris*: antes de acuñar un nuevo término o dotarlo de un significado nuevo, es importante que el lector asuma la autoridad de quien escribe²⁶. Además, lo que el concepto de escritura femenina lleva consigo es la idea que pueda existir un grupo compacto de escritoras que recoja la obra de mujeres de las más distintas procedencias históricas, geográficas, culturales y sociales, lo que resulta erróneo y hasta peligroso para el mismo movimiento feminista. A continuación, la autora se interroga sobre la posibilidad

²⁶ Burfau Alvira evidencia que ya solo el acto de firmar las obras con nombre de mujer contribuye de forma significativa a la visibilidad de la mujer como autora (cfr. 2010: 110).

de definir realmente las características de una supuesta escritura femenina, y si bien afirma que “esta inclusión puede ampliar horizontes, ofrecer posibilidades y agrandar las virtudes humanas” (*ibíd.*: 112), al mismo tiempo evidencia que una matización tan positiva de lo femenino puede llevar a una situación de *hembrismo* parecida al machismo que se condena. Estas críticas se reflejan también en la traducción: en primer lugar, es equivocado creer que sólo las mujeres pueden traducir a otras mujeres, porque siendo así las cosas llegaríamos al extremo que sólo uno mismo puede traducirse a sí mismo y la traducción se convertiría en una tarea de comunicación casi irrealizable (cfr. Moya *apud* Burfau Alvira 2010: 111); la diferencia sexual es sólo uno de los varios factores que caracterizan un individuo y a menudo tampoco es el más significativo; para practicar una traducción feminista por tanto no es fundamental ser biológicamente y socialmente mujer, sino identificarse con la causa de las mujeres. Además muchas de las estrategias traductoras consideradas feministas (como por ejemplo el uso de notas y prólogos) en realidad son las mismas que se han utilizado desde siempre y que ahora persiguen un objetivo distinto, es decir la visibilización del yo femenino; la técnica del *secuestro*, en cambio, reproduce unos mecanismos textuales violentos de apropiación, violación y censura que antes se habían condenado como masculinos y patriarcales. De esto se desprende que la traducción feminista no es realmente *woman-identified*, es decir no consta de mecanismos y modalidades naturalmente propias de las mujeres y “no hay nada que sancione la suposición de que traducir de esa forma es más «femenino» que hacerlo de otra, y al contrario” (*ibíd.*: 113). Burfau Alvira observa también que dentro de los Estudios de Traducción la rama de los estudios feministas ha suscitado escasa atención y se ha limitado a las teorías canadienses, frente al gran desarrollo de los estudios postcoloniales. La razón alberga probablemente en la falta de acuerdo en el tratamiento de las particularidades y en el ámbito de aplicación, que se reduce prácticamente sólo a la traducción literaria, olvidando la gran cantidad de textos de contenido y función muy variada que, al transmitir ideas, contenidos y teorías a través del uso del lenguaje, contribuyen a la

perpetración de ciertas imágenes y políticas. A este propósito, la autora evidencia que ésta es, a su modo de ver, la principal carencia en las teorías feministas de la traducción quebequenses, porque no responden a las necesidades traductológicas de los textos no literarios. Sin embargo Burfau Alvira afirma también que, a pesar de los problemas y de las lagunas que se han evidenciado y de las críticas que han despertado las teorías canadienses, “algunas de sus propuestas son más que válidas para incorporarse al cajón de sastre de los Estudios de Traducción” (*ibid*: 168). Hace falta contextualizar, matizar y adaptar las propuestas a nuevas épocas y nuevas situaciones comunicativas.

Desde un punto de vista operativo resulta muy interesante también el análisis de las discrepancias entre teoría y práctica traductora feminista llevada a cabo por José Santaemilia (2011). El autor analiza la traducción al español de la obra *A Room of One's Own* y evidencia una serie de tendencias que se pueden considerar significativas y representativas de la práctica traductora feminista. Dichas tendencias se pueden resumir en los siguientes puntos:

- el uso sistemático de notas y prefacios y de la técnica de la compensación; ambas estrategias contribuyen a la feminización del texto y a la visibilización tanto de la autora como de la traductora;
- no se utiliza la técnica del secuestro, y el concepto probablemente necesita ser redefinido y aclarado;
- en la feminización de la obra se ofrece una visión parcial de la tradición literaria, con una atención mayor a la producción femenina;
- emerge una fuerte identificación de la traductora con la autora que traduce;
- en general es el uso que de ellas se hace, y no las estrategias en sí, el que es feminista.

A través de esta observación Santaemilia pone de manifiesto una falta de la crítica misma: generalmente se ha analizado y evaluado la traducción feminista a partir de sus presupuestos teóricos, pero sin el estudio de la traducciones realizadas a base de dichas teorías. Según el autor “reinforcing the relationship

between theory and practice is paramount in improving the feminist translator's choices and responsibilities” (Santaemilia 2011: 77).

Las mismas críticas constituyen indudablemente el punto de partida más interesante para el desarrollo de nuevas líneas de investigación en los estudios de género de la traducción que abran paso a perspectivas futuras en un ámbito que sigue en gran medida inexplorado. Los estudios contemporáneos se centran en las diferencias culturales, combinando las teorías postcoloniales con las feministas, y analizan la realidad gay y lesbiana, cuestionando el clásico planteamiento dual de los géneros. Von Flotow (1997) identifica dos perspectivas históricas que casi no se han investigado y sugiere que se profundice su análisis:

- el papel de las mujeres traductoras en el pasado, la importancia del género en el trabajo de la traductora y si su forma de verter los textos ha influenciado o no la recepción de teorías y doctrinas dentro de una cultura dada;
- el tratamiento que se ha reservado a la literatura femenina tanto en original como en traducción y el impacto sociocultural que ha tenido la traducción de las obras escritas por mujeres.

Las perspectivas que la autora define contemporáneas y que podemos situar entre finales de los años Noventa y los primeros años del siglo XXI se centran en los efectos del activismo feminista sobre la creación y la recepción de los textos, en específico en la politización de los traductores y de sus traducciones, los aspectos técnicos relacionados con la escritura y la traducción en femenino, la recepción de los textos y el tratamiento de la diferencia cultural dentro de la diferencia de género. Este último aspecto es uno de los que más destaca entre las líneas de análisis que se desarrollan en este momento: como hemos visto (cfr. supra 2.2) en su primera fase las teorías feministas de la traducción se habían limitado al restringido ámbito sociocultural quebequense, pero partir de los años Ochenta y sobre todo en los años Noventa, con la celebración del primer congreso que representaba la diferencia cultural, titulado «Telling It: Women and Language Across Cultures», la atención se desplaza a otros grupos de mujeres

marginalizados, como las nativas, las afro-canadienses y las asio-canadienses; esto ha llevado a ampliar los confines de la definición de lo femenino a través de la escritura y de la reescritura, evitando las generalizaciones y problematizando el asunto de la identidad femenina. Además, entre los ámbitos abiertos a desarrollos e investigaciones futuras, Von Flotow añade las políticas lingüísticas, que deben moverse hacia una sensibilidad de género que se refleje también en la traducción, y las modalidades de traducción oral como la interpretación, que es un campo que no se ha tomado en consideración y que sin embargo abre paso a una serie de interesantes reflexiones relacionadas con el género, que la autora resume en una serie de preguntas que puedan estimular un debate sobre el tema:

Do male and female voices have a different aural authority? To what extent and under which conditions does this authority affect an interpreter's credibility?

Does gender difference affect the ability to switch codes? Does women's 'oral culture' –their supposedly innate bilingualism– aid in acquiring and honing interpreting skills?

[...] What kind of political resistance can/do interpreters offer when having to deal with political issues such as gender, environment, medical research or political asylum? Has gender politics changed women interpreters' view of their roles, perhaps rendering them more politicized language transfer professionals? (Von Flotow 1997: 93)

En ámbito europeo, las perspectivas futuras están orientadas hacia la definición de la identidad (femenina) intercultural, que se constituye a partir de una serie de rasgos como la tendencia sexual, la procedencia cultural, la clase social, la formación intelectual y el género. Burfau Alvira evidencia que dicho interés por la cuestión identitaria se debe tanto a la institucionalización del concepto de género como a los crecientes contactos interculturales favorecidos por la globalización. En su desarrollo, el feminismo parece haberse alejado de cuestiones identitarias cerradas –gracias, en buena medida, a las críticas recibidas por las mismas mujeres– y haberse abierto a otra forma de lucha que cualquier

persona, independientemente del género, puede emprender. Es por esto que la apuesta traductológica femenina del nuevo milenio, en contextos alejados y distintos del original canadiense, se propone ir más allá de la *woman-identified translation* elitista y etnocentrista tal y como la conocemos, y orientarse hacia la representación de todas las peculiaridades de las mujeres gracias al uso de estrategias adecuadas a la situación –histórica, cultural, social– en que se produce la traducción. La aparición, en los últimos años, de numerosas obras y artículos que se centran en la cuestión de la identidad desde el punto de vista del género pero sobre todo de la cultura –citamos, entre otros, el número monográfico de la revista *MonTi* titulado *Woman and Translation: Geographies, Voices and Identities* (2011) editado por José Santaemilia y Louise Von Flotow, que recoge una serie de interesantes artículos que analizan la cuestión desde las más variadas perspectivas nacionales y socioculturales– nos indica que es éste el tema clave destinado a despertar el mayor interés en la actualidad de los estudios feministas de la traducción a nivel internacional y transcultural. El camino se abre hacia una reformulación de las teorías de género de la traducción, que tomen como punto de partida las propuestas canadienses para encontrar un paradigma de representación más general, y cuyo interés principal será “velar no tanto por reproducir una forma de escritura que haya de corresponderse con «lo femenino», acaso sea esto definible, como por una traducción reflexionada, que incorpore análisis previos sobre las consecuencias que para el feminismo mundial tiene su hacer” (Burfau Alvira, 2010: 169). De esta forma el feminismo traductor puede realmente contribuir, en el mundo globalizado en el que vivimos, a la construcción de un proyecto social de igualdad universal.

CAPÍTULO 3

TRADUCIR EL DISCURSO POÉTICO FEMENINO

La traducción de la poesía, que se ha considerado tradicionalmente como un arte, se fundamenta en la interacción entre el autor, el texto, el traductor y el lector. Cada uno de estos elementos juega un papel igualmente importante dentro del proceso comunicativo de un texto con valor estético, como es el poema. En el proceso traductor es fundamental la llamada *translator-function*, un sistema creador de significado que incluye una serie de factores que se integran entre sí:

(1) the individual and the corresponding concrete circumstances (2) a given socio-cultural context (3) a particular interpretive operation (4) a specific reading role (5) the translator's relation to source and receptor-text (6) a specific writing role (7) the textual features through which the activities as omniscient reader and acting writer become evident or traceable and by means of which the receptive disposition of the readers of the translation is designed. (Diaz-Diocaretz 1985: 151)

Tras la lectura y la interpretación del texto fuente, el traductor produce una nueva cadena de significados en el texto meta, que en el caso de la poesía no se pueden limitar al mero contenido semántico, sino que deben tener en cuenta el factor estético. Esta característica peculiar del género es, como veremos (cfr. infra 3.1), el elemento más importante que hay que tener en cuenta en la praxis de traducción poética.

Como evidencia Diaz-Diocaretz, teórica feminista que se ha ocupado de la traducción al castellano de la obra poética de Adrienne Rich, el aspecto del género en poesía se ha estudiado mayoritariamente desde un punto de vista temático. En su obra *Translating Poetic Discourse. Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich* (1985), la autora describe las características de la poesía escrita por mujeres²⁷ y afirma que el discurso poético femenino tradicional y no feminista se

²⁷ Diaz-Diocaretz distingue entre *traditional or non feminist poetic discourse* y *feminist discourse*; dentro de éste último tipo inserta también el *lesbian discourse* (1985: 46). El discurso poético feminista intenta superar el orden lingüístico preestablecido a través de estrategias textuales muy variadas cuyo objetivo es la visibilización del individuo en contra del contexto social y del lenguaje patriarcal; el discurso lesbiano evidencia un rechazo de la visión patriarcal y de cumplir con el papel de mujer, y el objetivo que persigue es representar su

ha desarrollado según estructuras y formas lingüísticas creadas por los hombres, debido al hecho de que todos los idiomas son androcéntricos y patriarcales (cfr. supra 2.1); las poetisas intentan adaptarse a esta restricción expresiva y cumplir con las expectativas creadas por los textos masculinos. Esto no significa que los textos producidos bajo estas premisas carezcan de originalidad, pero “the poet is socially bound by rules, conventions, norms, values and other properties of a culture or community” (*ibíd.*: 46). En realidad, en nuestra opinión, cabe matizar: si bien el discurso poético femenino tradicional –como es el de las poetisas de las que nos ocupamos en este trabajo– se ha rendido a la estructuración poética y lingüística masculina, no creemos que el yo poemático femenino haya desaparecido detrás de este orden, sino que se ha manifestado, como veremos (cfr. 3.2) a través de la elección de determinados temas o de la problematización de la identidad personal²⁸. Tanto es así que según John Chapman Wilcox (1997) la marginalización de las mujeres poetisas del grupo del 27 por parte de los estudiosos se debe a su diferencia del estándar y a su peculiaridad que consiste en los siguientes elementos: “female personae, desire, gynocentric style, nontranscendentalism, and subversion of masculine ideas” (Chapman Wilcox 1997: 88). Además como afirma muy acertadamente Francesco Sabatini (1993), “la lingua non è un riflesso dei fatti reali, ma esprime la nostra visione dei fatti”, por tanto podemos afirmar que existe un lenguaje personal marcado por el género, un idiolecto de las poetisas que, si bien no se declara feminista en sentido estricto, nace de su experiencia vital como mujeres en el seno de una sociedad que seguía siendo muy tradicionalista y patriarcal. A través de su lengua las poetisas consiguen hacer oír su voz e inscribir su ser femenino dentro de la literatura española de su tiempo.

Díaz-Diocaretz subraya que traducir el discurso poético de la mujer plantea una serie de dilemas, entre los cuales el primero y el que nos interesa especialmente es reformular la relación existente entre la poeta como individuo real –con su biografía, sus experiencias y visiones del mundo– y su producción

identidad como individuos y como comunidad. Si bien en la obra de Rich se desarrollan los tres tipos de discurso, a lo largo de su estudio la autora se ha centrado especialmente en la traducción del discurso feminista.

28 Cfr. por ejemplo el poema “Ni me entiendo ni me entienden” (1944) de Concha Méndez.

textual. Es por esto que proponemos a continuación, tras haber reflexionado sobre los aspectos teóricos y las dificultades de la traducción poética, un panorama histórico, literario y biográfico de las autoras que hemos escogido para nuestra traducción (cfr. infra 4).

3.1 La traducción poética o el arte de la re-creación

Entre los diferentes tipos de traducción literaria, la traducción poética es sin duda la que plantea más dificultades y problemas. En general, los textos literarios requieren una competencia traductora específica, que se distingue de la del traductor técnico, porque se trata de textos connotativos que están caracterizados por una sobrecarga estética (cfr. Hurtado Albir 2001) debida al predominio de usos lingüísticos particulares que se desvían de la lengua cotidiana, como la presencia del idiolecto del autor, la dimensión diacrónica de la lengua, o la posible presencia de combinaciones de tipos textuales diferentes. Además se trata de textos anclados a la cultura a la que pertenecen y que están insertados dentro de la tradición literaria de la cultura de partida, y por tanto presentan muy a menudo una serie de referencias culturales. En los textos poéticos, además de estos, intervienen otros elementos característicos del género, como el metro, la rima, el ritmo y el sistema metafórico entre otros, por lo que se ha hablado de *polivalencia* de los textos poéticos (cfr. Holmes 1988) o se ha definido el poema como un “sistema de conflictos” (Etkind 1982 *apud* Hurtado Albir 2001: 65). Todas estas características han dado origen a la idea, que se plantea generalmente como una certeza, que la traducción poética es una empresa casi imposible, porque “con tal intento, o bien se mata el texto original o bien se crea uno nuevo con ocasión de aquél; y ambas cosas, sin duda, parecen reprobables” (Barjau, 1995: 59). Raffel subraya que la traducción es una tarea imposible en general debido a sus presupuestos:

The impossibility of translation is in a sense not debatable. If every human language is distinct (as it is) in structure, sound, and

vocabulary, and if every language contains unique features, then clearly it is literally impossible to fully render anything written in one language into another. This is not a judgement about the translatability of poetry: it is a judgement about translatability in general. (Raffel 1988: 11)

Sin embargo, el autor evidencia que, si bien no *fully*, es seguramente posible traducir de forma satisfactoria, es decir reproduciendo bien la mayoría de los elementos del original. Coincidimos con esta opinión: aunque es cierto que presenta unas dificultades especiales, creemos que traducir poesía es una empresa posible y ausplicable bajo determinados presupuestos y teniendo en cuenta ciertos límites objetivos en que profundizaremos a lo largo de este capítulo. Vamos ahora a analizar detenidamente las características específicas del género para luego reflexionar sobre las dificultades y las estrategias que configuran esta gran apuesta traductológica.

En línea general podemos afirmar que el poema está formado por dos macroelementos fundamentales: el contenido y la forma en la que se organiza dicho contenido. A éstos dos se puede añadir, según Selver, otro ingrediente importante, es decir “its verbal effects, including such features as musical qualities, subtleties of style, and so forth” (1966: 21)²⁹. Los elementos lingüísticos y fónicos se articulan según una estructura regular y simétrica que se denomina ritmo. El poema puede contener una o más estrofas que son “el orden inferior al poema y superior al verso y constituye el período rítmico” (Quilis 1984: 16); es una estructura que puede tener una forma particular que se ha fijado a lo largo de la historia hasta formar parte de una tradición aceptada. La estrofa debe recoger una serie de propiedades particulares³⁰: un eje rítmico, formado por acento, cantidad, tono y timbre, un número determinado de rimas, una estructura sintáctica determinada y un sistema estructurado de versos. Las estrofas se pueden clasificar según el/los tipo/s de verso/s que las constituyen en estrofas isométricas,

²⁹ Consideramos este elemento del poema como algo fundamental en la traducción de la poesía femenina que, como veremos, se diferencia de la masculina por peculiaridades estilísticas y temáticas (cfr. infra 3.2).

³⁰ *Ibid*: 95- 97

es decir de versos que tienen el mismo número de sílabas métricas, y estrofas heterométricas, o sea formadas por dos o más versos de distinto número de sílabas métricas. Además, podemos clasificar el tipo de estrofa según el número de versos que la constituye. Según el número y la presencia de estrofas podemos distinguir entre poemas monoestróficos (de una estrofa), poliestróficos (estructurados en más estrofas) y no estróficos (los que no están estructurados en estrofas).

La unidad más pequeña dentro del poema es el verso. Los elementos que conforman el verso son el acento, las sílabas y la rima. El acento es probablemente el elemento más importante porque su posición determina la belleza del verso y del texto en general. Tanto la versificación castellana como la italiana se basan en un ritmo acentual, frente a la versificación latina y griega que tenían un ritmo cuantitativo. La posición del acento en las palabras tónicas –que, tanto en italiano como en castellano, constituyen la gran mayoría del vocabulario– las clasifica en oxítonas o agudas, si el acento cae en última sílaba, paroxítonas o llanas, si el acento cae en la penúltima sílaba, y proparoxítonas o esdrújulas, si el acento cae en la antepenúltima sílaba. Esta misma clasificación basada en la posición de la última sílaba acentuada se aplica también a los versos, y tenemos por tanto versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos. Cabe subrayar que la posición del acento da origen a una serie de fenómenos métricos que afectan el número de sílabas, por lo tanto es un factor que no se puede ignorar.

El número de sílabas que constituye un verso es su metro y es fundamental en la versificación regular. Para medir el número de sílabas del verso es importante tener en cuenta dos factores: el número de sílabas fonológicas, los fenómenos métricos como la sinalefa, la diéresis, la sinéresis y la posición del acento en la última palabra del verso. Las sílabas fonológicas junto a determinados fenómenos métricos constituyen las llamadas sílabas métricas³¹. Los versos se pueden clasificar según el número de sílabas (métricas) que los constituyen; podemos tener además versos simples, si constan de un solo verso, o compuestos, si están formados por dos versos.

31 Es importante recordar, a la hora de hacer el cómputo silábico de un poema para su traducción, que no siempre las sílabas fonológicas y las sílabas métricas se corresponden.

La rima es “la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada” (*ibid*: 37), se trata de un fenómeno acústico que señala las relaciones existentes entre los versos. La rima se puede clasificar según su timbre en total, si se da identidad acústica, y parcial, si se da identidad acústica sólo en algunos fonemas (se puede llamar también rima vocálica, imperfecta o asonante); además se puede clasificar según su cantidad en oxítónica, paroxítónica y proparoxítónica. Es importante también considerar la disposición de las rimas dentro de la estrofa. Identificamos cuatro combinaciones fundamentales que se pueden mezclar entre sí para formar patrones distintos³²:

- rima continua, constituida por la consecución de rimas semejantes, que da origen a estrofas monorrimas con esquemas del tipo aaaa, bbbb, etc.
- rima gemela, típica de la estrofa llamada pareado, formada por la consecución de dos rimas, con esquema del tipo aa, bb, etc.
- rima abrazada, formada por dos versos con rima gemela situados entre dos versos que riman entre sí; el esquema es del tipo abba, cddc, etc.
- rima encadenada, constituida por dos pares de rimas que riman de forma alternada; el esquema es del tipo abab, cdcd, etc.
- Esta complejidad estructural constituye sin duda una de las grandes dificultades en la traducción de la poesía.

Desde el punto de vista lingüístico, como ya anticipamos, el texto poético está caracterizado por el uso connotativo del lenguaje, cuyo objetivo es suscitar emociones, asociaciones y llevarnos más allá del aspecto meramente denotativo de las palabras; se puede considerar como un estatus especial de la lengua que precede la descripción y ordenación verbal de la realidad, hasta tal punto que Barjau define la poesía como “el paraíso perdido del lenguaje” (1995: 62); cabe tener en cuenta, además, la llamada función poética propia del lenguaje literario (cfr. Jakobson 1958), en la que el carácter dominante es la propia forma del mensaje³³.

³² *Ibid*: 44- 46.

³³ “The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is

Todo lo dicho anteriormente nos lleva a la conclusión que en la traducción de un poema existen tres ejes de fidelidad, dos de los cuales de tipo lingüístico y uno de tipo estructural:

- contenido del texto;
- cualidades musicales y estilísticas;
- forma en que se organiza el contenido.

Una excesiva literalidad con respecto a los contenidos puede perjudicar la forma y, al revés, la fidelidad a la forma puede resultar en una pérdida de contenidos, “se debe buscar la fidelidad, pero sin que se altere la dimensión poética porque, [...] en las versiones muy literales se suele alterar la dimensión artística y en las muy artísticas suele resentirse el sentido originario.” (Álvarez Sanagustín 1991: 265). La clave para una buena traducción poética es, por tanto, encontrar el punto de equilibrio entre estos vectores, tras haber individuado el aspecto que predomina en el texto a traducir. Si en el poema predomina el contenido, se puede pensar, como sugiere también Selver, que la traducción no planteará problemas particulares. En realidad huelga recordar lo que hemos dicho antes, al definir el lenguaje poético como connotativo: la interpretación y recepción del mensaje dependerán del lector/ traductor, y por tanto su *fidelidad* al sentido del original es algo difícil de definir y que está relacionado con su nivel de empatía con el autor –pero, en la mayoría de los casos, esto no se puede evaluar. Es imposible, por tanto, establecer si el juego de alusiones y asociaciones presente en el original se reproduce de forma igual en el texto meta, debido también a las diferencias contextuales de tipo histórico y cultural que entran en juego en todo acto traductor. Si el aspecto que más destaca es su calidad melódica, dado que la musicalidad está relacionada con los sonidos de la lengua, en la traducción a otro idioma se tendrán que operar unos cambios más o menos significativos. Raffel afirma que la inevitable y objetiva diferencia entre las lenguas y sus contextos culturales y literarios comporta que existan aspectos del original que no se pueden reproducir en la lengua meta y enumera cinco de estas imposibilidades, las que

the poetic function of language” (Jakobson 1958: 356). El autor subraya a continuación que, sin embargo, la función poética no se limita al ámbito de la poesía.

considera más relevantes (1988: 12):

- es imposible re-crear los sonidos de un poema, al no existir dos lenguas que compartan la misma fonología;
- es imposible re-crear la sintaxis, al no existir dos lenguas que compartan el mismo sistema sintáctico;
- es imposible reproducir el vocabulario, al no existir dos lenguas que compartan el mismo repertorio terminológico;
- es imposible re-crear las formas literarias de una cultura, al no existir dos lenguas que tengan la misma historia literaria;
- es imposible re-crear la prosodia, al no existir dos lenguas que compartan el mismo sistema prosódico.

Es evidente que no hay que tomar estos puntos en términos absolutos, porque, por ejemplo, la proximidad entre el par de lenguas implicadas en la traducción –como entre castellano e italiano, que es el caso que nos interesa– influencia notablemente la traducibilidad y la recreación de ciertos elementos. Además, Raffel evidencia que la imposibilidad de una reproducción exacta no preclude la posibilidad concreta de la aproximación, que es exactamente el aspecto en el que debe basarse toda traducción poética que se considere buena y aceptable. A este mismo propósito Selver opina que

in the ordinary way, the most that the translator, by luck, cunning or some higher skill, can hope to bring about is an occasional faint echo of what the original poems sounds like. It therefore follows that poems in which the leading qualities come to a head in verbal music will be translatable only to an approximative extent” (1966: 23).

Aunque no lo parezca, pensamos que este planteamiento difiere sensiblemente del de Raffel por su actitud pesimista que remite a una concepción decimonónica de la traducción entendida como “afán utópico” (cfr. Ortega y Gasset [1937] 1956: 10): la traducción se presenta como una actividad inexacta de imitación, capaz de ofrecer, a veces “by luck” y “cunning”, “an occasional faint

echo” del original, que se considera implícitamente como la autoridad sagrada cuya perfección y belleza nunca podrá ser reproducida fielmente. Es verdad que al ser traducido, cualquier texto –y cualquier poema, en el caso específico– experimenta una transformación, pero esta transformación no tiene porque considerarse *a priori* como algo peor o que perjudique el texto original. Pensamos, desde una óptica cultural y comunicativa, que “traducir poesía, como interpretar una pieza musical, es propiciar la transmigración de una realidad artística en otras épocas y en otras almas” (Barjau 1995: 75); a través de la traducción el potencial comunicativo y expresivo del texto original se amplifica y articula en nuevos sentidos relacionados con la cultura y la época de acogida del texto meta, sin que por esto se actúe una desnaturalización. Hay que asumir el hecho de que “no translation is, was, or ever will be the original which it translates” (Raffel 1988: 118) y que el traductor no pretende ofrecer una copia perfecta del original, sino dar acceso al texto a una audiencia que no conoce la lengua y la cultura meta y que de otro modo no hubiera podido leerlo.

También los patrones métricos y rítmicos se pueden reproducir por aproximación, sobre todo entre lenguas afines, pero tampoco en este caso es posible alcanzar la identidad porque “no verse form in any one language can be entirely identical with a verse form in any other, however similar their nomenclatures and however cognate the languages” (Holmes 1988: 18).

Mosquera Gende (2005) reflexiona sobre las dificultades traductorales debidas a las características peculiares del género poesía, para luego individuar una propuesta operativa que permita llevar a cabo la traducción. Según la autora, la complejidad de la traducción poética se fundamenta en los siguientes factores críticos:

- el periodo de tiempo, es decir la distancia temporal con el original;
- los movimientos literarios y sus características, que influyen la forma de verter el texto;
- el significante y el significado, la posibilidad de unir estas dos dimensiones y las pérdidas de contenido inevitables en la traducción;

- la distribución de las estrofas, y la autora opina que “resulta importante conservar la forma original. Forma y contenido están, en este aspecto, íntimamente conectados, así la forma suele ser portadora de contenido, y al cambiar la primera se influye en el segundo” (*ibid*: 814);
- otros aspectos que hay que tomar en cuenta a la hora de emprender el proceso traductor, bajo los cuales reúne:
 - el texto fuente y el análisis –fundamental– de su contexto histórico, cultural y literario;
 - la neutralidad que toda traducción debería perseguir;
 - la no creatividad, que implica que el traductor debe simplemente traducir sin añadir ni quitar nada del original, y sin realizar paráfrasis explicativas o reescrituras;
 - la audiencia, es decir el público al que se dirige la traducción; a este propósito la autora se pregunta si es necesario adaptar la traducción a las necesidades de los receptores.

A continuación Mosquera Gende traza el camino que el traductor literario de poesía debería recorrer en el momento en que decide emprender la tarea de traducción. Primero es fundamental la lectura detallada del poema que se va a traducir, para identificar conceptos, ideas y términos que puedan plantear problemas; antes o después de la lectura cabe contextualizar la obra, con relación al autor, a su corpus literario y poético, al poemario del que forma parte el poema en cuestión y a la época a la que pertenece. La tercera fase es el estudio crítico de los aspectos contextuales que se han analizado en la fase precedente, con el aporte de artículos, entrevistas, reseñas, etc.; es importante, después, analizar detenidamente la obra en su forma y contenido, con el objetivo de encontrar el equilibrio adecuado entre estos dos elementos que, como ya hemos evidenciado, van de la mano: “la forma es en sí misma significativa y [...] se encuentra cargada de contenido” (*ibid*: 821). La última fase es la traducción propiamente dicha; el texto traducido se volverá a leer después de unos días y posiblemente se someterá a la opinión de otros especialistas, siempre teniendo en cuenta de que se trata de

un trabajo por su naturaleza inacabado e imperfecto. Esta propuesta resulta interesante por su intento de sistematizar el ejercicio de la traducción poética, a través del examen de los factores que la conforman.

Desde el punto de vista funcional, se han ofrecido una serie de clasificaciones de tipos de traducción poética. Holmes (1988) identifica cuatro aproximaciones traductológicas tradicionales a los textos poéticos³⁴. El primer enfoque se define *mimetic form* y es el que pretende conservar la forma del original que, como ya hemos dicho, no es reproducible de forma exacta; el traductor que escoge esta forma se enfrenta al texto de forma esquemática y sin tomar otros elementos en consideración. La segunda aproximación, llamada *analogical form*, se centra en reproducir la función de la forma del original en la traducción. Estas dos primeras aproximaciones, que ya han sido abandonadas por los traductores contemporáneos, se definen *form-derivative forms* porque se centran en encontrar equivalencias en la lengua meta de las formas métricas del original, si bien desde dos perspectivas distintas. Las perspectivas más modernas se centran en el contenido y se definen *content-derivative form* (u *organic form*): el punto de partida para el traductor es el contenido semántico que se irá organizado según la forma que convenga. Una cuarta aproximación es la llamada *deviant form* o *extraneous form*, que se puede casi considerar como una versión libre porque “the translator making use of this approach casts the metapoem into a form that is in no way implicit in either the form or the content of the original” (*ibid*: 19). Por su parte Raffel identifica cuatro tipos de traducción posibles, que en algunos niveles coinciden con las propuestas de Holmes: traducción formal, traducción interpretativa, traducción extensa o libre y traducción imitativa. La primera se sitúa en la línea de la literalidad y de la reproducción exacta de la forma literaria, la prosodia, los contenidos, etc., dejando de lado todo aspecto estético en aras de una supuesta fidelidad –diríamos ciega– al original. La segunda es la que el autor considera la más literaria de las traducciones posibles, al tener en cuenta las

34 Holmes subraya que en realidad existen cinco aproximaciones si se considera la traducción en prosa, que sin embargo se puede definir como una *nil-form solution* (1988: 17) y por lo tanto no se toma en consideración.

peculiaridades y los problemas lingüísticos y culturales presentes en el poema para reproducirlos en la traducción de forma adecuada e intentando ofrecer al lector “as much of the original as he can” (Raffel 1988: 118). La traducción libre, como su nombre sugiere, aboga por la libertad del traductor, que puede utilizar el original como fuente de inspiración para su reescritura. Finalmente, la traducción imitativa pone de manifiesto el trabajo y la habilidad del traductor –que, en este caso, generalmente es un poeta y se expresa libremente– más que la obra en sí; las traducciones realizadas bajo esta perspectiva son “a kind of hybrid form, neither original poetry, nor translation” (*ibid*: 128).

De todos estos planteamientos, que tienen puntos en común y diferencias significativas, es posible extraer una serie de indicaciones que podemos tomar como directrices teóricas a la hora de enfrentarnos con esta modalidad especial de traducción literaria. En la óptica de una traducción entendida como comunicación intercultural creemos que la forma más adecuada para traducir poesía es la que se resume en la *organic form* de Holmes o en la traducción interpretativa de Raffel, que comparten una visión de la traducción entendida como acto de interpretación y reformulación, cuyo objetivo es transmitir la compleja construcción poética del autor, de modo que el texto meta se inserte de manera natural en la cultura de acogida. No es posible centrarse en meras cuestiones lingüísticas o formales, sino que hay que “concebir *la traducción como un proceso* donde se trata de revivir en una cultura de acogida un texto vivo de otra cultura” (Álvarez Sanagustín 1991: 5) abriendo unas posibilidades de enriquecimiento cultural y literario. Es la que Etkind define *traducción recreación*, capaz de reproducir el conjunto de características del poema original (cfr. Etkind *apud* Hurtado Albir 2001).

Ya hemos incidido en que, para llevar a cabo la traducción poética es fundamental el conocimiento de la realidad extratextual que rodea y en la que se inserta el texto y su autor. Vamos entonces a dedicar el último apartado de este capítulo al estudio del contexto social, literario e histórico en el que se ha desarrollado la poesía femenina española en la época de las vanguardias novecentistas, a modo de introducción a nuestra propuesta de traducción de su

obra (cfr. infra 4).

3.2 Mujeres poetas en la Vanguardia Española. Vidas, voces, temas

Tal y como afirma Pepa Merlo en la introducción a su antología de poetisas españolas que operaron en torno a la Generación de 27, “quizás no se haya dado en la historia de este país un momento tan interesante, participativo y ventajoso para la mujer, como el que comenzó a finales del XIX y que resultaría segado, más tarde, por la guerra civil” (2010: 12). En efecto, los primeros años del siglo XX fueron una época de apertura social –gracias a una serie de medidas a favor de la mujer, a la disminución del analfabetismo femenino y al reconocimiento de importantes derechos civiles– y cultural sin precedentes en la historia del país. Desde el punto de vista literario asistimos a un verdadero florecimiento de obras femeninas que se editan en los mismos años y en las mismas imprentas en las que los integrantes de la Generación del 27 publicaban sus poemarios³⁵. Aunque la crítica literaria ha presentado la producción literaria de las mujeres como un hecho aislado y marginal dentro del panorama literario vanguardista español, los testimonios de la época demuestran que las poetisas se movían dentro de los mismos espacios culturales y compartían con sus compañeros amistades, influencias, experiencias y ambiciones³⁶. El principal instrumento de difusión de la obra poética femenina fue sin lugar a dudas la revista literaria³⁷, hasta tal punto que algunas autoras, como Lucía Sánchez Saornil publicaron sus poemas únicamente en revistas.

35 Entre las numerosas obras citamos a modo de ejemplo *Versos y Estampas* de Josefina de la Torre, que se edita en 1923, *Sembrad* de Cristina de Arteaga, publicado en 1925 *Inquietudes* de Concha Méndez Cuesta y *En Silencio* de Ernestina de Champourcin, que se publican en 1926 (cfr. Merlo 2010).

36 Resultan muy interesantes los diarios del cónsul chileno Carlos Morla Lynch (1928- 1936), que nos ofrecen una imagen viva del ambiente literario madrileño de los años Treinta.

37 Merlo documenta que “llegaron a ver la luz más de 70 publicaciones en un plazo de once años” (2010: 24); entre las más importantes del momento recordamos *Cervantes* (Madrid 1916-1920), *Grecia* (Sevilla, 1918- 1920), *Ultra* (Madrid 1918- 1922), *Revista de Occidente* (Madrid 1923- 1936), *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927- 1932), que es sin duda la más importante de la época, *Manantial* (Segovia, 1928- 1929), *Héroe* (Madrid, 1932- 1933), *Caballo Verde para la Poesía* (Madrid, 1935- 1936).

Desde el punto de vista temático las mujeres poetas comparten con los hombres algunos motivos, la elección de ciertos modelos poéticos tradicionales y la influencia de algunos autores, mientras que desarrollan temas propios relacionados con su experiencia vital y con la afirmación de su subjetividad; este aspecto resulta fundamental, ya que

no puede dejarse de lado el concepto de individuo y sus circunstancias. Ni puede separarse al poeta del momento que vive y de la realidad en la que está inmerso. En este sentido, aislar a la poeta del mundo es condenarla al silencio y al olvido, o sea volver a ejecutar la operación que se ha venido haciendo siempre. (Merlo 2010: 43)

Es verdad que, en un primer momento, las poetas tuvieron que enfrentarse con estereotipos y prejuicios sobre la capacidad literaria de la mujer: se difunde una acepción de poesía femenina como sinónimo de cursilería literaria de segundo orden. Esta idea se basa sobre cierto tipo de poesía de mujeres de tipo burgués y sentimental que circulaba en la época y de la que muchas autoras tomaron distancia.

Podemos individuar tres momentos que se caracterizan por la elección de temas distintos que casi todas las integrantes comparten y reflejan en sus poemas: una primera época que se desarrolla hasta 1925 aproximadamente, caracterizada por un neopopularismo influenciado por el trabajo de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado que se explicita en la elección de temas y formas populares reelaboradas desde un punto de vista culto³⁸; la segunda etapa abarca los seis años comprendidos entre 1925 y 1931 y persigue la búsqueda de un arte nuevo que rompa con la tradición antecedente, a través del abandono del metro y la rima por el verso libre y la elección de temas relacionados con la vida moderna (la ciudad, los objetos modernos, etc.). La temática sentimental y amorosa sigue caracterizando la poesía femenina –que nunca la abandona, ni siquiera cuando es

³⁸ Participan de este neopopularismo por ejemplo Concha Méndez con *Surtidor* (1928), que presenta dos partes tituladas “Canciones” y “Ritmo”, y con *Canciones de mar y tierra* (1929), Ernestina de Champourcin, que incluye en *Cántico Inútil* (1936) “Los Romances del Camino” y Cristina de Arteaga con el apartado “Decires” de su poemario *Sembrad* (1925).

rechazada programáticamente por las corrientes literarias a las que adhieren—, pero desde un punto de vista nuevo y a través de recursos poéticos distintos como la metáfora, la componente fundamental de esta poesía nueva, “que viene, más que a deformar o eludir la realidad, a crear una nueva visión de ella, pero que también confiere un hermetismo muy característico a los poemarios del momento” (*ibid*: 58). La elección de este recurso lleva a que la forma más escogida sea el poema breve, una pequeña composición perfecta cargada de expresividad. Otra peculiaridad lingüística de esta nueva manera de poetizar vanguardista es el uso del lenguaje onírico que contribuye a la creación de una nueva realidad que se sustituye a la realidad cotidiana, y un uso no convencional de la puntuación y de otras convenciones tipográficas. Si bien, como ya hemos mencionado, la atención se desplaza del espacio natural al espacio urbano, el tema de la naturaleza no desaparece y se convierte en el lugar interior y en el paraíso perdido del/ de la poeta, adquiriendo significados distintos entre hombres y mujeres. A partir de 1931 empieza una tercera etapa que podríamos definir de compromiso social y político y de rehumanización de la poesía, que desde el punto de vista femenino se orienta, por ejemplo, hacia la reivindicación de los derechos de las mujeres y de su incorporación en la vida social (cfr. Lucía Sánchez Saornil y su *Romancero de Mujeres Libres*)³⁹.

La gran cantidad de autoras —Merlo habla de ochenta mujeres que se dedicaban a la poesía en esta época—, nos ha obligado a seleccionar unos nombres para nuestra traducción, teniendo en cuenta una serie de factores funcionales a nuestro planteamiento traductológico teórico (cfr. infra 4.1): la relevancia de la poeta dentro de su contexto histórico y literario, el contacto con los integrantes varones de las vanguardias, las temáticas tratadas en la obra y su experiencia personal como mujeres. Junto a los cuatro nombres canónicos, por aparecer más frecuentemente en las antologías, de Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre, nos hemos ocupado de Lucía Sánchez

39 Merlo nos da cuenta de la existencia de otra línea poética contemporánea a las líneas que acabamos de analizar, que se aleja sensiblemente de las temáticas y de las elecciones estilísticas que han caracterizado las vanguardias. Es un tipo de poesía que se puede definir rural, por los temas y el tipo de lenguaje escogido (2010: 68- 70).

Saornil, única mujer dentro del Ultraísmo, y Cristina de Arteaga, primera española en obtener el doctorado en historia que dedicó después su vida a Dios como monja jerónima. Vamos ahora a profundizar brevemente en su trayectoria personal y poética.

Concepción “Concha” Méndez Cuesta nació en Madrid en 1898, en el seno de una familia tradicionalista y conservadora que le dio una educación primaria católica. De carácter rebelde e independiente, en 1919 se marchó en busca de libertad: viajó a Londres, donde enseñó español. Su primer libro de poemas, *Inquietudes*, aparece en 1926, y se considera como un homenaje a *Marinero en la tierra* de Rafael Alberti. Como evidencia Emilio Miró, “el primer libro de Concha Méndez elegía unas formas que la influencia de Alberti pudo determinar en buena parte, pero que continuarán en su poesía posterior, hasta su último libro: la preferencia por los metros cortos, por la asonancia, por la copla.” (Miró 1979, 12-13). El elemento más recurrente es el mar y la temática marinera en general, como podemos ver en el poema “Por la escollera”:

Los pies desnudos
sobre la roca viva.
La piel morena
por el sol encendida.

¡Y así marchaba yo
por la escollera
con el bañador rojo
y el alma marinera!

Se puede apreciar la misma temática en los versos extraídos del poema “Canción”: “¡Algo yo quisiera ser/que me acercara a la mar!”. Encontramos además todos los elementos típicos de la modernidad de esta época (el cine, los automóviles, etc.).

Dos años después, en 1928, aparece su segundo libro de poemas, *Surtidor*, en el que “el mar sigue siendo realidad cantada –anhelada o surcada” (Miró 1979,

14); emerge aquí, además, su interés por la actividad deportiva, que aparece en poemas como “Bañistas”:

Horizonte. Espumas.

Azules fríos.

Salteando olas
torsos radiantes,
en líricas danzas
y acrobacias.

Aquella danzarina
del bañador verde...
Aquel gimnasta...

Las olas íntegras
Son el mejor columpio.

En 1929 se marchó a Argentina, donde publicó *Canciones de mar y tierra* en 1930, libro que “enlaza con los dos anteriores, aunque con la nueva presencia de las tierras y mares, los cielos y vientos americanos, argentinos, del hemisferio sur” (Miró 1979: 16-17).

Regresó a España en 1931, reincorporándose así a la vida cultural y literaria de la capital, “el segundo Siglo de Oro español”, como ella misma afirmó en 1969. En este mismo año Federico García Lorca, ya amigo de la escritora, le presentó a Manuel Altolaguirre, poeta del grupo del 27 e impresor⁴⁰. Al año siguiente, el 5 de junio de 1932, Concha y Manuel se casaron. Tres meses antes de la boda había aparecido *Vida a Vida*, cuarto libro de la autora, dedicado a su esposo. En esta obra encontramos

nuevos acentos y tonos y, sobre todo, una voz más depurada y

40 A propósito de su encuentro con Manuel Altolaguirre, la autora comenta que “fue un encuentro casual pero de la mayor importancia en mi vida” (Méndez Cuesta 1967 *apud* Valender 2001: 20).

personal, que brota desde las sombras, los recuerdos, los sueños, con un dramatismo intenso que desemboca, en algún texto, en el nihilismo. [...] Su canción risueña y marinera, jovial y deportiva, se ha interiorizado, se ha teñido de soledad y desolación (Miró 1979, 20).

Los temas más desarrollados en este poemario son, por lo tanto, el amor pero sobre todo las sombras y los sueños, como en el poema “Insomnio”:

¡Este no saber vivir
a la plena luz del sol
y hacer día de la noche!

¡Y este ver como se va
lo que soy
para no ser más allá!

¡Qué angustiosa cárcel ésta
de hierro por todas partes,
con las ventanas al mundo
a las sombras, a la nada!

Junto con su marido tuvo un papel fundamental en la difusión de la obra poética de la Generación del 27, fundando las revistas *Héroe* y *Caballo verde para la poesía*.

El poemario *Niño y Sombras* es el último de Méndez publicado en España. El libro nace de la dolorosa experiencia de la pérdida de su primer hijo, que murió al nacer en marzo de 1933. En esta obra la autora “añade un nuevo estremecido registro a su poesía: la maternidad y el dolor por el hijo muerto” (Miró 1979, 21), escribiendo unas páginas muy personales e introspectivas, cargadas de dolor y de tristeza, como se observa en el siguiente poema:

Salgo a la calle y voy en ascua viva,
o voy temblando porque el mundo es triste.

Y vuelvo de la calle y entro en casa
 y el mundo sigue triste sin remedio.
 Y no es que falte un dios para las cosas,
 ni ese deseo de pasar soñando
 sin escuchar las quejas que en el aire
 vagan por encontrar por fin el eco.

En 1935 en Londres nació su única hija Paloma. En el mismo año regresaron a España pero, al estallar la Guerra Civil, Concha se marchó con la niña mientras que su marido permaneció allí. Los tres se reunieron en Francia y luego se exiliaron a América, primero a Cuba y después a México. Allí siguieron con su labor editorial de impresores y poetas, publicando libros propios y de los compañeros exiliados. Concha ya no es la misma de *Inquietudes*, *Surtidor* o *Canciones de mar y tierra*: “silencio, queja, «pena doblada», siguen marcando el rumbo poético. [...] Y las sombras continúan, son la única compañía, el único encuentro, en su andadura vital” (Miró 1979: 23-24).

En 1944 publicó en México unos breves *Villancicos de Navidad* y el importante y último poemario *Sombras y Sueños*, obra que representa “la madurez y la plenitud poéticas de Concha Méndez, siempre fiel a sus octosílabos y otros metros, a sus romances y coplas, a sus rimas asonantes, cauces para su palabra entrañada en ausencias y soledades, penas y sueños” (*ibid*: 26). Es un periodo marcado por una gran soledad: sola con su única hija, lejos de su tierra –de la que habla en algunos de sus poemas–, abandonada por su marido Manuel Altolaguirre, del que divorciará unos años más tarde y que morirá en España en un accidente de automóvil en 1959.

Concha murió en México en diciembre de 1986.

Ernestina de Champourcin nació en 1905 en Vitoria, pero transcurrió su infancia y juventud en Madrid. Hija de un abogado liberal- conservador con título de barón, la autora se formó en un entorno familiar culto que le dio una educación cosmopolita y trilingüe. Escribió su primer poema –en francés– a los trece años y

sus padres apoyaron desde el principio su inclinación hacia la poesía. Su encuentro con el que ella consideraba el gran maestro de los poetas nuevos, Juan Ramón Jiménez, la puso en contacto con los integrantes de la Generación del 27. En 1926 aparece *En Silencio*, su primer poemario que recoge unos poemas de corte modernista caracterizados por “una fuerte sonoridad, que unida a las frecuentes aliteraciones y al preciosismo del lenguaje puede recordar al Rubén Darío de las *Prosas Profanas*” (Fernández Urtasun y Antón 2005: 27). Los temas tratados, cargados de emotividad, se desenvuelven en los cuatro apartados de la obra (“Emociones”, “Plegarías tristes”, “Rimas sedientas”, “Acordes nocturnos”) y son de tipo romántico y sentimental, con la evocación de paisajes otoñales reflejo el estado de ánimo triste y melancólico de la poeta, y religioso, con el tema del amor humano de tipo espiritual.

Ernestina abandona el modelo romántico y sentimentalista en su segundo libro de poemas *Ahora* (1928), que “se manifiesta como un poemario sobre la captación del instante desde la subjetividad del poeta” (*ibid.*: 35). Aparece una fuerte experimentación vanguardista que se manifiesta con el uso de imágenes extremas, asociaciones inusuales y una adjetivación rica y sensorial, como observamos en el poema “Cromos vivos, 8”:

Hoja blanca de hoy, de siempre, de mañana.
Frutal de cada día, semilla fecundada
por un rayo de luz o una gota de agua.
La vida fluye abajo, arrastrándose vana.
Encima de mi frente, los divinos fantasmas
del sueño verdadero, los éxtasis del alma...
cicatrices de oro, que mi pluma va abriendo
sobre la hoja blanca.

Los temas son los mismos que el poemario anterior, pero tratados desde una óptica muy distinta: el amor deja de ser meramente espiritual y se convierte en un sentimiento pasional y activo que la poeta experimenta como amante. *Ahora*, que ha tenido varios reconocimientos por su indudable valor estético, es la obra que

consagra a la autora como una de las pocas mujeres poetas –junto a Concha Méndez– integrantes de la Generación del 27.

En 1930 conoce a su futuro esposo, Juan José Domenchina, con el que se casará en 1936. Mientras tanto, en 1931 se publica *La voz en el viento* que fue recibido muy positivamente por la crítica por su perfección formal y la presencia de una voz poética personal y depurada, que emerge claramente en poemas como “Mirada en libertad”:

¡Mis ojos en el viento!
 ¿Qué mirarán mis ojos
 ya sueltos en el aire?
 Sujeto va el espacio
 entre mis dos pupilas.

¡yo, límite desnudo,
 he de ceñirlo todo
 hasta dejarlo inmóvil
 en el eterno cáliz
 de la perfecta rosa!

Límite justo y ciego,
 no veré la belleza
 que abraza mi contorno,
 ¡por buscarla sembré
 mis ojos en el viento!

En 1936 se edita la única novela de la autora, titulada *La casa de enfrente*, y su cuarto libro de poemas, *Cántico inútil*, caracterizado por el abandono de las técnicas vanguardistas y por el acentuado simbolismo, que mezcla los símbolos tradicionales de la poesía amorosa –el amor es un tema clave que recurre en toda la producción poética de de Champaourcin– con los de la poesía mística, para llegar a una integración del amor humano con el amor divino. Es interesante, para nuestro estudio, el comentario que hizo Guillermo de Torre a propósito de esta

obra, que según él subvertía los esquemas patriarcales de pensamiento predominantes en su época (cfr. Fernández Urtasun y Antón 2005) por dos motivos: por el mismo hecho creativo y por introducir el tema del cuerpo femenino⁴¹. Al finalizar la guerra civil Ernestina y su marido se exiliaron a México, donde la autora continuó su vida de poeta e intelectual traduciendo e incorporándose a la vida cultural del país, mientras su marido vivió un exilio triste y nostálgico, hasta su muerte en 1959. Su amistad con Juan Ramón Jiménez se consolida y se mantiene durante toda su vida⁴². Atravesó una crisis espiritual que se concluyó con su reencuentro con la fe religiosa y su incorporación al Opus Dei en 1952, año en el que se publica *Presencias a oscuras*, primera obra en el exilio. Durante los años Sesenta publicó cuatro poemarios: *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Hai-kais espirituales* (1967) y *Cartas cerradas* (1968). En 1972 vuelve definitivamente a España, donde murió en 1999. Su producción poética se expandió durante toda su vida, con la publicación de numerosas otras obras entre las que destacamos *Poemas del ser y estar* (1972), *Primer exilio* (1978), *La pared transparente: 1979-1980* (1984), *Huyeron todas las islas* (1988).

Josefina de la Torre Millares (Las Palmas de Gran Canaria 1907- Madrid 2002) es uno de los personajes que mejor encarna la modernidad de la escena cultural española de las primeras décadas del siglo XX. Fue poeta y novelista, participando activamente e intensamente a la vida literaria vanguardista, y se dedicó al cine, al teatro radiofónico y al doblaje⁴³. Hermana del dramaturgo Claudio de la Torre, Josefina empezó a escribir poemas a los 7 años. Su primer poemario, *Versos y Estampas*, se publicó en 1927; en sus textos, escritas en forma de poema en prosa o en versos de arte menor, la poeta evoca su infancia en la isla. El paisaje canario, representado a través de los temas recurrentes del mar y de la

41 Fernández Urtasun subraya que sin embargo “no quiere decir esto que podamos asociar *Cántico Inútil* a reivindicaciones feministas de ningún tipo.” (2005: 47)

42 De Champourcin da cuenta de su relación personal y literaria con el poeta en su libro de memorias en prosa *La ardilla y la rosa. Juan Ramón en mi memoria* (1981), en el que la autora nos ofrece una imagen completa del hombre y del poeta.

43 De la Torre prestó su voz a Marlene Dietrich.

playa protagoniza los textos:

Sobre la superficie
del mar encandilado
de las seis de la tarde,
saltan algunos peces
que dejan sobre el agua,
al caer, un onda.

Así, a trechos, bordado
el mar por esta aguja
parece que sonrío:
sonrisas que se ensanchan
y cierran lentamente;
sonreír de la orilla,
encaje de la falda
azul y transparente.

Las imágenes y los temas de este primer libro se desarrollan en su segunda obra, *Poemas de la isla* (1930); los temas de la obra precedente se desarrollan aquí gracias al uso sutil de recursos retóricos típicos de la época, como la metáfora y el símil, y el aporte expresivo de una adjetivación rica:

Mar redondo, desvelado,
sortija blanca,
novio enamorado.
Desde el balcón,
por la orilla, rizando
va mi canción.
Mar de siete colores,
curva salada,
cinturón de novia enamorada.
En mi ventana
se ha prendido el encaje
de la mañana.

Mar abierto, encandilado,
 verde collar,
 novio enamorado.
 Desde el balcón,
 por la orilla, rodando
 mi corazón.

En estos años de intensa actividad literaria, Josefina colaboró con varias revistas como *Verso y Prosa* y *La Gaceta Literaria*; fue la única poeta a la que la revista Litoral dedicó un suplemento, y una de las dos representantes de la poesía femenina –la otra es Ernestina de Champourcin– que Gerardo Diego incluyó en su *Antología de la Poesía Española (Contemporáneos)* de 1934. Sin embargo, De la Torre abandonó la poesía una vez empezó la guerra civil; *Marzo incompleto*, su tercer libro de poemas, apareció primero en la revista *Fantasía* en 1947, y fue publicado posteriormente en 1968. Esta obra evidencia un tono íntimo y trágico, se plantean temas como el paso del tiempo, la memoria, la evocación, la soledad, el desasosiego, y la autora se interroga sobre el sentido de la vida, sin encontrar respuesta o consuelo, como aparece en el poema *Me busco y no me encuentro*:

Me busco y no me encuentro.
 Rondo por las oscuras paredes de mi misma,
 interrogo al silencio y a este torpe vacío
 y no acierto en el eco de mis incertidumbres.

No me encuentro a mi misma
 y ahora voy como dormida a las tinieblas,
 tanteando la noche de todas las esquinas,
 y no pude ser tierra, ni esencia, ni armonía,
 que son fruto, sonido, creación, universo.

No este desalentado y lento desgansarse
 que convierte en preguntas todo cuanto es herida.
 Y rondo por las sordas paredes de mi misma
 esperando el momento de descubrir mi sombra.

En 1934 empezó a trabajar como dobladora y en 1936, cuando estalla la Guerra Civil, volvió a Canarias y empezó a trabajar como actriz de película y de teatro –en 1946 fundó su propia compañía teatral, la Compañía de Comedias Josefina de la Torre–, ayudante de dirección y articulista, realizando entrevistas a las estrellas del cine. Su carrera teatral se prolongó exitosamente durante muchos años y su última aparición en la pantalla se dio en 1983. Entre tanto se dedicó a la escritura de dos novelas, que fueron publicadas en 1954: *Memorias de una estrella* y *En el umbral*. Fue la última sobreviviente de la Generación del 27 y murió en Madrid en 2002.

Rosa Chacel fue poeta, pero sobre todo novelista y ensayista. Nació el 3 de junio de 1898 en Valladolid. En 1908 se traslada a Madrid y en 1915 se matricula en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, pero abandona los estudios en 1918.

En abril de 1921 se casó con el pintor Timoteo Pérez Rubio con el que se trasladó a vivir a Roma en el mismo año y hasta 1927; durante su estancia en Italia escribió su novela *Estación. Ida y vuelta*, que se publicó más tarde, en 1930. Mientras tanto había aparecido en el segundo número de la revista *Ultra* el relato "Las ciudades". En 1930 nació su hijo Carlos y tres años después la poeta se estableció en Berlín por seis meses. Su lejanía de la escena literaria española de estos años le otorgaron un puesto marginal en la vanguardia, “al mismo tiempo parte de ella y excluida de ella” (Kirkpatrick 2003: 267). Aunque nunca reconoció abiertamente que su género hubiera podido incidir en su exclusión, en 1931 publicó en la *Revista de Occidente* un artículo titulado “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” en el que “montó un riguroso ataque filosófico contra los mismos cimientos del concepto ideológico de género” (ibíd: 271).

En 1936 se publicó su primer libro de poemas *A la orilla de un pozo*, con prólogo de Juan Ramón Jiménez. Es un conjunto de sonetos cuya idea, como relata la misma autora, nació de una charla con Rafael Alberti: la propuesta

consistía en mezclar una forma métrica clásica –abandonada por los vanguardistas– con la libertades lingüísticas y conceptuales del surrealismo. Desde el punto de vista de los contenidos los poemas “surgieron en forma de confidenciales secretos, esto es, acumulación de imágenes suscitadas por la relación más próxima con cada uno de mis amigos” (Chacel 1992: 240), lo que le confiere un tono onírico, irónico y delirante:

En un corsé de cálidas entrañas
 duerme una estrella, pasionaria o rosa,
 y allí la casta Ester, la misteriosa
 Cleopatra y otras cien reinas extrañas

con fieros gestos e indecibles mañas
 anidan entre hiedra rumorosa.
 Allí hierve el rubí que no reposa,
 pulsan sus arpas mélicas arañas.

Allí en el cáliz de la noche umbría
 sus perlas vierte el ruiseñor oscuro.
 Allí sestea el fiel león del día.

En su escondido sésamo seguro
 custodia el grifo de la fantasía
 de hirviente manantial el fuego puro.

La autora no volvió a publicar obras poéticas hasta 1978, cuando apareció *Versos Prohibidos*.

Con la llegada de la Guerra Civil Chacel trabajó como enfermera en Madrid hasta la toma de la ciudad. Se fue entonces con su hijo a Barcelona primero y a Valencia después. En 1937 se trasladaron a París, pero cuando estalló la Segunda Guerra Mundial decidieron viajar a Río de Janeiro y Buenos Aires. En 1959 la fundación Guggenheim le otorgó una beca de creación que le permitió mudarse a Nueva York donde vivió durante dos años y escribió el ensayo *Saturnal*, publicado

mucho más tarde en 1970. En 1973 regresó definitivamente a España donde obtuvo una beca de la Fundación Juan March con la que pudo terminar su novela *Barrio de Maravillas* (1976). Antes había publicado tres novelas: *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1945) y *La Sinrazón* (1960). Además se había editado el ensayo *Poesía de la circunstancia. Cómo y porqué de la novela* (1958), y los libros de cuentos *Sobre el piélago* (1952) y *Ofrenda a la Virgen loca* (1961). En 1988 obtuvo el Premio Nacional de las Letras Españolas por el conjunto de su obra. Murió en Madrid en 1994.

Cristina de Arteaga y Falguera nació en 1902 en Zarauz (Guipúzcoa) en una familia aristocrática que le dio una sólida educación cristiana. Tras obtener el grado de bachillerato en el Instituto de San Isidro en Madrid, empezó su formación académica en Ciencias Históricas en la capital. Palomo Iglesias subraya que

era raro en aquellos años que una mujer diese este paso; pero Cristina no se acomodaba a lo vulgar, su inquietud y tesón la llevaba hacia algo más elevado; buscaba una formación intelectual superior –no corriente entonces en la mujer– para trabajar intelectualmente en una sociedad en la que estaba un tanto relegada esta función a la mujer. Esta postura venía a ser una reivindicación de los derechos femeninos, no con palabras, sino con hechos. (2001: 13)

Triunfa en sus estudios, recibiendo el premio extraordinario de licenciatura y la Gran Cruz de Alfonso XII en 1921. Fue la primera mujer en defender una tesis doctoral en historia en 1926. Durante esta época de su juventud la autora mantiene una vida intelectual y social muy activa, participando en mítines y conferencias y militando en organizaciones católicas. En 1925 publica su poemario *Sembrad* que fue prologado por Antonio Maura, ex presidente del gobierno y amigo de su padre; en breve tiempo la obra tuvo un éxito impresionante⁴⁴. Závala afirma que su

⁴⁴ En poco tiempo, según documenta Palomo Iglesias, se agotaron tres ediciones de esta obra, y

poesía “fomentaba una imagen femenina sentimental y burguesa” (2003: 193), que había sido rechazada por las otras poetas, y ofrecía una imagen decimonónica de la mujer ángel del hogar. Lo que seguramente emerge de sus poemas es “instantáneos y felices contactos de un alma selecta, de una sensibilidad exquisita, de una intuición sagaz, de una delicadeza insuperable, con realidades observadas siempre en los ámbitos del espíritu”, como afirma Maura en su introducción al poemario. Junto a la representación más íntima de su interioridad, y como expresión de una parte de ello, emergen también las primeras señales de su vocación religiosa:

Porque siempre soñé en su querer
y decía a la vida: ¡lo espero!
Porque estaba su nombre en mi ser:
¡le quiero!
Porque un día como un elixir
me embriagó su cariño sincero.
Porque de él aprendí que es vivir:
¡le quiero!
Porque sé que me guarda su amor.
Porque siento que soy el lucero
de su ausencia nublada en dolor,
¡le quiero!
Porque aunque él anhelara agostar
lo que fue su más puro venero;
yo no sé... ¡yo no puedo olvidar!
¡Le quiero!

Es esa vocación que la llevó a ingresar en el Monasterio Benedictino de Santa Cecilia en Solesmes (Francia) en 1927, pero una enfermedad de carácter psíquico la obligó a volver a su casa antes de tomar el hábito. En 1934 ingresó en la Concepción Jerónima de Madrid y al año siguiente tomó el hábito. El estallido de la guerra civil la obligó junto a sus hermanas a abandonar el monasterio. Esa

en 1982 se publicó una nueva edición (cfr. 2001: 14)

época fue muy difícil para Cristina, que luchó para salvar a su familia y se vio obligada a desplazarse de un lugar a otro.

En 1937 ingresó en el Monasterio Jerónimo de Santa Paula de Sevilla, que tuvo que abandonar en 1938 debido otra vez a problemas de salud. Volvió a Santa Paula en 1942 y al año siguiente fue nombrada priora, encargo que mantuvo hasta su muerte en Sevilla en 1984. Dedicó su vida de monja a la reconstrucción de los conventos, viajando por toda España e usando la herencia de su familia.

Lucía Sánchez Saornil (Madrid 1895- Valencia 1970) fue la única integrante del fugaz movimiento del Ultraísmo. Sus primeros poemas, de corte modernista, fueron publicados en 1916 en la revista *Los Quijotes*, bajo el seudónimo masculino de Luciano de San Saor. Como evidencia Martín Casamitjana, “la vinculación de Lucía al Ultraísmo se debió sin duda a la coincidencia de que algunos de los firmantes del Manifiesto resultaran ser colaboradores habituales de *Los Quijotes*” (1996: 12-13) ya que su poesía no presentaba novedades estéticas adscribibles al nuevo movimiento de vanguardia. Sucesivamente, la autora abandonó parcialmente la rima y empezó a incluir en sus poemas elementos sacados de la vida contemporánea; utilizó además el verso libre y la metáfora, y se dedicó a la experimentación tipográfica, como podemos observar por ejemplo en su poema *Domingo*:

La ventana bosteza
 en el fondo
 cansada de mirar
 siempre el mismo paisaje
 En el plano del alma
 nadie pone su mano.
 En la ciudad
 la cinta cinemática
 desenrolla su metraje.
 No quiero

no quiero
no quiero
Film para las horteras
y las porteras.
La semana
canta su estrebillo.
El lago del recuerdo
se colma de suspiros
Un gramófono ronca
Domingo
domingo
domingo.

Sin embargo, su producción ultraica se ha caracterizado por el mantenimiento de la temática sentimental, que había sido programáticamente rechazada por los otros poetas del movimiento⁴⁵.

A finales de los años veinte empezó su militancia política, durante la cual rechazó definitivamente la pureza estilística del Ultraísmo, hasta definir sus antiguos compañeros *hijos de burgués*, y se dedicó a una poesía de compromiso social y político. En esta etapa la autora desarrolló su interés por la condición de la mujer y su discriminación en la sociedad. De ahí nació el movimiento *Mujeres Libres*, fundado junto a dos compañeras de militancia⁴⁶. En 1937 apareció su *Romancero de Mujeres Libres*, que recoge los poemas escritos durante su lucha social. Esta fase de su producción se caracteriza por una búsqueda de inmediatez comunicativa y de fuerza revolucionaria, “de ahí el lenguaje directo, natural, desprovisto de todo recurso visionario que pueda oscurecer la inteligibilidad del contenido.” (Martín Casamitjana 1996: 21). Además se exalta el valor de la mujer y su papel fundamental en aquel momento de lucha, como se puede observar en el poema *Himno de Mujeres Libres*, o en los poemas siguientes *Romance de “La*

45 A este proposito Borges, en sus principios estéticos y estilísticos del Ultraísmo, habla de “abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada” (Videla 1963: 107).

46 Amparo Poch y Mercedes Comaposada.

Libertaria” y *Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de Guadalmedina* dedicados a dos de las heroínas de la revolución, María Silva Cruz y Encarnación Giménez. La participación femenina activa en la lucha revolucionaria destaca además en el poema *¡Madrid, Madrid, mi Madrid!...*, como emerge en los versos siguientes:

¡Madrid, de los arrabales,
 río de sangre y de lágrimas,
 abre la tumba a tus muertos!
 —¡A nosotras, Malasaña!—
 van las mujeres rugiendo, la frente en lo azul.
 Trémulas de fiebre y ansia,
 galopando en potro de ira,
 con las manos desplegadas
 a la busca en campos de odio
 de amapolas de venganza.

En 1939 Sánchez Saornil tuvo que huir a Francia y, según los testimonios, regresó en 1941 o 1942. Se instaló con su compañera América Barroso primero en Madrid y luego en Valencia, donde murió en 1970. “Condenada al silencio de la clandestinidad, Lucía no volverá a publicar un solo verso” (Martín Casamitjana, 1996: 24) pero siguió escribiendo y nos quedan veintitrés poemas mecanografiados inéditos, en los que la autora reflexiona sobre la muerte —que siente muy próxima—, el más allá y su propia vida, de la que hace un balance caracterizado por sentimientos contrastantes de esperanza y desesperanza, hasta llegar a la idea de que la existencia siempre termina en fracaso:

Has jugado y perdiste: eso es la vida.
 El ganar o perder no importa nada;
 lo que importa es poner en la jugada
 una fe jubilosa y encendida.

Todo lo amaste y todo sin medida.
¿Cómo puedes sentirte defraudada
si fuiste por amor crucificada
con un clavo de luz por cada herida?

Sobre urdimbres de olvido van tejiendo
lanzaderas de ensueño otra esperanza
de un morir cotidiano renaciendo

Porque un nuevo entusiasmo nos transporta
a otro ensueño entrevisto en lontananza
y en la vida, el soñar, es lo que importa.

CAPÍTULO 4

ALGUNAS PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN

Analizamos a continuación las características peculiares de la escritura poética de las mujeres –que se define *ginocéntrica*– con el objetivo de establecer la norma traductora que guiará nuestras versiones al italiano de los poemas vanguardistas femeninos españoles. Las traducciones que hemos realizado se pueden dividir, según las características que emergen en los textos originales, en representativas del yo femenino (o de la relación dialógica *tú- yo*), centradas en temáticas específicas de mujeres y centradas en la forma (métrica) del texto. Esto nos ha llevado a elecciones traductoras distintas, que comentaremos tras haber realizado una breve descripción de los aspectos formales del poema, conscientes de que en poesía forma y contenido están relacionados y de que se trata siempre de una de las posibles soluciones traductoras, nunca definitivas o absolutas (cfr. supra 3.1).

4.1 La traducción de la poesía vanguardista femenina

El estudio de las características temáticas y estilísticas que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior (cfr. supra 3.2) evidencia la presencia de una serie de diferencias entre la poesía escrita por hombres y la escrita por mujeres; esto ha llevado al desarrollo de una tradición poética femenina que, sin bien presenta muchos puntos en común con la masculina, es paralela y distinta. La diferencia se halla ante todo en el punto de vista, que es el resultado de una determinada manera de interpretar y elaborar las experiencias. Esta mirada peculiar –definida *ginocéntrica* en las mujeres y *androcéntrica* en los hombres– se refleja en los poemas tanto en los temas tratados, como en las elecciones lingüísticas y conceptuales y en usos retóricos distintos. Chapman Wilcox (1997) identifica dos tipos de visiones ginocéntricas en la poesía española: una negativa, que concibe la mujer como ser marginado, y otra positiva, que manifiesta la autonomía de la mujer y su voluntad de autodeterminarse; esta segunda visión es la que caracteriza mayoritariamente la poesía vanguardista femenina, aunque no faltan ejemplos de

visiones negativas⁴⁷. Los aspectos distintivos de la visión ginocéntrica positiva, que se concretan en la elección de determinados temas y planteamientos en la poesía, son:

- la revelación del yo, que se concreta en la revelación de las experiencias personales; al no pertenecer a una tradición literaria consolidada, como la de los hombres, que les permita generalizar, “women see themselves as inhabiting a more particular, personal, and private realm; they write poems that deal specifically with the experience of women” (*ibid*: 6);
- la búsqueda consciente y la construcción de una identidad poética propia;
- una preferencia por la intimidad y la relación interpersonal sobre el aislamiento: las mujeres participan de los sentimientos de los demás y tienden a entrar en contacto con ellos, tanto físicamente como emotivamente. Las relaciones, la comunicación, la identificación y la intimidad se convierten en recursos poéticos: muchas autoras acogen en los textos sus emociones, exploran su sexualidad y reflexionan sobre la maternidad, interrogándose sobre su propia experiencia y su instinto maternal y recuperando la relación con sus propias madres.

El autor además identifica una visión ginocrítica de la poesía femenina española, cuyo objetivo es “criticize, demystify, subvert and revise the androcentric structure of their culture and textualize alternate views” (*ibid*: 8). Esto se concreta en la subversión de los valores androcéntricos, la revisión de los mitos patriarcales de la cultura occidental y en el *nontranscendentalism*, es decir en el cultivo de una visión minimalista de la vida, en la celebración de la misma y del placer de las cosas pequeñas y en la exaltación de la felicidad del aquí y ahora. Dichos aspectos diferencian la postura crítica femenina de la racionalidad analítica que caracteriza la cultura y el yo masculino.

Aunque es un tema muy debatido, es posible individuar también unos rasgos

47 Chapman Wilcox afirma que en la poesía de Concha Méndez aparece también una visión ginocéntrica negativa, relacionada con su reflexión sobre el divorcio y la mortalidad infantil, experiencias que la poeta experimentó en su vida (2001: 208). Además evidenciamos la presencia de imágenes simbólicas, como el agua estancada que representa el “encierro forzado, físico y psicológico, al que la mujer se ha visto reducida” (Merlo 2010: 62).

estilísticos típicos de la *ginopoética*, que no son otra cosa sino la expresión textual operativa de la visión ginocéntrica y ginocrítica de la que hemos hablado hasta el momento. Se observa el uso frecuente de imágenes relacionadas con el mar, que representa un lugar seguro, gratificante, símbolo de libertad. Otros símbolos frecuentes que encontramos en metáforas son el espejo, el tejido, el collar y la sangre (menstrual, pero no solo, como veremos en los poemas que hemos traducido). La elección de determinados términos y de su posición dentro de la frase es otro elemento que distingue la escritura femenina de la masculina. Chapman Wilcox enumera otras características que conforman el estilo femenino: “the text as palimpsest, the exoskeletal form, writing with the body, and nonlinearity” (*ibid*: 13). El autor afirma que dentro de un contexto androcéntrico las mujeres pueden producir textos palimpsésticos, es decir textos que reflejan una imagen femenina preestablecida y aceptada por la sociedad. En este tipo de texto, sin embargo, se pueden incorporar significados ocultos, juicios y la subversión de gustos literarios androcéntricos. Las mujeres además tienden a construir unos textos estilísticamente rígidos y racionales, de esta forma sus obras difícilmente se calificarán de sentimentales –y de calidad inferior– con respecto a las masculinas (cfr. Ostriker *apud* Chapman Wilcox). Esta tendencia, sin embargo, no caracteriza todas a las poetas: muchas de ellas, como veremos⁴⁸, escogen un estilo más fluido, que evoca movimiento, suavidad, calor, vida. La principal expresión de este tipo de escritura es el descubrimiento del cuerpo femenino y de su sexualidad. La última característica de un estilo que definimos ginocéntrico es la *no-linearidad* en la estructura de la frase y en el desarrollo del discurso.

Para resumir, lo que diferencia la poesía femenina de la masculina dentro de las vanguardias españolas es una visión peculiar que hemos definido ginocéntrica y ginocrítica y el uso de un estilo femenino que se refleja tanto en la estructura métrica y lingüística como en los temas tratados en los poemas.

Ahora bien, cabe preguntarse cuál sería la forma más adecuada de traducir este tipo especial de producción poética, manteniendo las peculiaridades de la

48 Cfr. por ejemplo la obra de Concha Méndez, en especial los poemas de su libro *Vida a Vida* (1932).

escritura ginocéntrica. Todo lo dicho hasta ahora pone de relieve que la obra de las mujeres no se diferencia únicamente en el plano de la lengua, por lo tanto la traducción no puede centrarse en meras cuestiones lingüísticas, sino ir más allá. Técnicas textuales como la desexualización o la neutralización, que, como hemos visto (cfr. supra 2.2) forman parte de las propuestas operativas de los enfoques feministas quebequenses de la traducción, se pueden aplicar únicamente de forma experimental y justificada por los elementos contextuales que rodean al texto, como en los ejemplos que vamos a analizar a continuación. En su obra *Romancero de Mujeres Libres*, Lucía Sánchez Saornil se dedica a un tipo de poesía de compromiso social, cuyo objetivo es, entre otros, participar en la lucha de emancipación y liberación de las mujeres. Siendo su objetivo principal la visibilización de lo femenino en la sociedad, es posible, en algunos casos, subrayar la intención de la autora a través de unas estrategias marcadamente feministas: en el poema *¡Ay, rincconcito de Asturias!* aparece el término hombre, muy probablemente con el sentido general de “ser animado racional, varón o mujer”, como indica el *Diccionario de la Real Academia Española*. En este caso se podría aplicar de manera experimental la estrategia de la desexualización y traducir en italiano con *uomo e donna*, o bien la estrategia de la neutralización y utilizar el término *persona* en nuestra traducción:

TO	TM
¡Ay, rincconcito de Asturias, cuna de la España madre! –cada hombre vale por cien, cada “mauser”, por cien “mauseres”–	Ah, angolino delle Asturie, culla della Spagna madre! –ogni uomo, ogni donna vale per cento ogni “mauser”, per cento “mauser”– Ah, angolino delle Asturie! culla della Spagna madre! –ogni persona vale per cento ogni “mauser”, per cento “mauser”–

Desde un punto de vista formal, ya que es necesario tener en cuenta también la forma –poética– del texto, la elección de la palabra *persona* es aconsejable para mantener un número de sílabas parecido en el verso (TO: 8 sílabas, TM: 10 sílabas).

En el poema *El 19 de julio* la palabra *esclavo* se puede traducir en femenino con un sentido simbólico que encaja bien con la lucha para la emancipación de la mujer. La lucha revolucionaria toma así un sentido más amplio, en femenino:

TO	TM
¡Júbilo de esclavos! En julio rojo la tierra como un vientre estremecido recibió la siembra nueva.	Giubilo di schiave! Nel luglio rosso la terra come un ventre scosso ricevette la semina nuova.

Sin embargo, en otros poemas de la misma autora y de las demás que hemos estudiado, lo que prima y que los convierte en escrituras de mujeres es el uso de un estilo y de una lengua personal, la elección de temáticas que se representan desde un punto de vista claramente femenino, la voluntad de afirmarse como mujeres y como poetas rompiendo las convenciones androcéntricas o reinterpretándolas. Por todas estas razones, nuestras traducciones han intentado mantener y evidenciar todos estos elementos, teniendo en cuenta las teorías de la traducción de género sobre todo en su desarrollo contemporáneo, centrado en la definición de la identidad femenina de manera abierta y constructiva. Desde el punto de vista de las elecciones lingüísticas, hemos añadido a nuestras fuentes de documentación lexicográfica las *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana* de Alma Sabatini –aunque sería probablemente más acertado hablar de uso *no androcéntrico*–, cuyo propósito es “dare visibilità linguistica alle donne e pari valore linguistico ai termini riferiti al sesso femminile” (1993: 97). Nuestro objetivo global es dejar que el texto hable y viva en la cultura de acogida, sin *feminizarlo* forzosamente e intentando, además, respetar la prosodia y el ritmo

del poema. Nos apelamos a este propósito al concepto ya mencionado (cfr. supra 1) de equivalencia dinámica, según la cual el mensaje del texto original ha de ser transferido a la lengua meta de tal modo que la respuesta del receptor del texto meta sea esencialmente la misma que la del receptor del texto original⁴⁹.

4.2 Notas y comentarios a las traducciones

Analizamos ahora nuestra traducción de la poesía femenina vanguardista española. El aspecto que comparten todas las poetas y que nos parece más innovador e interesante entre los muchos que hemos analizado (cfr. supra 4.1) es la afirmación de la propia identidad en un mundo todavía dominado por los hombres. Dentro del espacio literario del poema, las mujeres reivindican su libertad e independencia, reclamando el derecho a definirse a sí mismas como mujeres emancipadas y poetas, y vivir su feminidad sin constricciones ni límites, lo que se refleja también en su representación de la experiencia amorosa, como veremos más adelante.

Aunque mucha crítica⁵⁰ afirma que su voz como mujer emerge a partir de su cuarto poemario *Vida a Vida* (1932), podemos afirmar que Concha Méndez se dedica a la definición del yo femenino en toda su obra, eso sí, de forma diferente según el momento. En sus primeros poemarios aparece una mujer deportiva – como era la misma poeta– y andrógina, “un sujeto activo que busca sentido a su vida” (González Allende 2010: 94). Además en los primeros tres libros la mujer entra y se mueve en el espacio público en el que construye su subjetividad, rompiendo así la tradición que la relega al espacio privado de la casa. El poema *La pescadora* representa un himno a la libertad y a la independencia de la mujer, que quiere hacerse cargo de su propia vida sin la intervención de un hombre:

TO	TM
No quiero la pipa curva,	Non voglio la pipa curva

49 Cfr. Nida 1964.

50 Cfr. por ejemplo Altamirano 2007.

ni tu pañuelo bordado, ni las rosas –los domingos– ni el cestillo con pescado.	né il fazzoletto ricamato né le rose –la domenica– né il cestino col pescato.
Y, marcharé de este puerto hacia otro puerto distante para que decir no puedas: -¡La pescadora es mi amante!	E me ne andrò da questo porto verso un altro porto distante perché tu dir non possa –La pescatora è mia amante!

Es un poema poliestrofico suelto que está dividido en dos estrofas de cuatro versos de arte menor octosílabos. Los versos 1, 2, 3, 6 y 7 tienen 8 sílabas fonológicas, es decir 8 sílabas métricas; los versos 4 y 5 tienen 9 sílabas fonológicas, pero presentan una sinalefa cada uno y por lo tanto tienen 8 sílabas métricas; el verso 8 tiene 10 sílabas fonológicas y dos sinalefas, es entonces de 8 sílabas métricas. La rima es total, el esquema es el siguiente: ABCB DEFE. En el verso 2 del texto meta se omite el posesivo *tu* (*tuo* en italiano) por una cuestión de longitud del verso. Para mantener lo más posible el mismo número de sílabas métricas y las rimas presentes en el segundo y cuarto verso de cada estrofa –y preservar, por lo tanto el ritmo general del poema– he decidido traducir *pescado*, que en italiano se diría *pesce*, por *pescato* que según el *Grande Dizionario Italiano Hoepli* (2012) quiere decir “quantità di pesce pescato in un determinato periodo di tempo”. Este término, en mi opinión, mantiene el significado del original y además permite reproducir la rima y mantener el mismo número de sílabas. *Pescadora* ha sido traducido por *pescatora*, aunque probablemente la forma más utilizada en italiano sería *pescatrice*. Sin embargo, en *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*, Alma Sabatini afirma que “il femminile in –tora è ampiamente diffuso nei dialetti”. Además tenemos en la lengua italiana otros ejemplos de profesiones que tienen el femenino en –tora, como *pastore/pastora*.

La capitana también representa a una mujer libre y autónoma, capaz de determinar su propio destino:

TO	TM
A todas las albas voy a sentarme a la ribera. No sé qué dicen que soy. Yo sólo soy marinera.	In tutte le albe vado a sedermi sulla riva. Non so cosa dicon che sia. Io son solo marinaia.
Mi vida por ver el mar, y cien vidas que tuviera.	La mia vita per il mare e cento vite se le avessi.
Y no me quedaré en tierra, no me quedaré, no, amante, que me han hecho capitana de la marina mercante, y he de marchar en un alba por los mares adelante.	E non resterò a terra non resterò, no, amante, ché mi han fatto capitana della marina mercantile e devo andarmene in un'alba avanti per i mari.

Se trata de un poema poliestrofico suelto, dividido en 3 estrofas heterométricas, la primera de cuatro versos, la segunda de dos versos y la tercera de seis versos. Los versos 1, 3, 6, 10 y 12 tienen 8 sílabas fonológicas y 8 sílabas métricas, los versos 2, 7, 8, 9 y 11 tienen 9 sílabas fonológicas pero 8 sílabas métricas porque presentan una sinalefa cada uno, el verso 5 tiene 7 sílabas fonológicas y 7 sílabas métricas, el verso 4 tiene 9 sílabas fonológicas y 9 sílabas métricas. El esquema de rima es ABAB CB DEFEGE. En la traducción al italiano hemos conseguido mantener más o menos el mismo número de sílabas en todos los versos, con una pequeña omisión en el verso 5: *Mi vida por ver el mar* se ha traducido por *La mia vita per il mare* omitiendo *por ver*, que al italiano se traduciría *per vedere*. Quitando estas dos palabras no perdemos el sentido del original –el verso permanece claro y comprensible en su significado– y conseguimos mantener casi el mismo número de sílabas, también con respecto al verso siguiente. No ha sido posible reproducir las rimas, aunque consideramos que se trata de un elemento importante en este poema. Nos parece además interesante comentar el término *capitana* en italiano, con referencia a su recepción. En el *Dizionario della Lingua Italiana Palazzi Folena Loescher*

aparecen las siguientes definiciones del término:

1. *ant. (antico)* nave su cui era imbarcato il comandante di una flotta
2. *scherz. (scherzoso, scherzosamente)* la moglie del capitano
3. *per est. (per estensione)* donna che riveste una posizione di comando

La segunda definición está clasificada como irónica, y sólo la última entrada del diccionario sugiere el significado de mujer que manda. El *Vocabolario Treccani* da cuenta más o menos de los mismos significados e considera siempre como gracioso el papel femenino de *capitana*:

capitana s. f. [da *capitano*].

1. *scherz.* La moglie di un capitano; donna che sia a capo di altre.
2. Al tempo delle galee (anche come agg.: *nave c.*), la nave sulla quale era imbarcato il comandante di un complesso di unità militari, equivalente all'odierna nave ammiraglia.

En cambio, en el *Grande Dizionario Italiano Hoepli* la primera entrada es “Donna che è a capo, che comanda”. En el mismo diccionario además se propone *capitana* o *capitanessa* como femenino de *capitano*. Sin embargo en Sabatini (1993) *capitana* es el término considerado más adecuado.

Ernestina de Champourcín afirma con claridad la presencia de un yo poético femenino en su tercer poemario *La voz en el viento* (1931). En *Mirada en libertad* la autora posee el entorno a través de sus ojos, rasgo que se inserta dentro de la forma de *escribir el cuerpo y con el cuerpo* que caracteriza el estilo femenino; la libertad a la que se alude en el título representa la salida de la poeta al mundo con su poder creador, que recrea la belleza en una composición depurada y perfecta, que se inscribe dentro de los cánones de la “poesía pura” de la Generación del 27:

TO	TM
¡Mis ojos en el viento!	I miei occhi nel vento!

<p>¿Qué mirarán mis ojos ya sueltos en el aire? Sujeto va el espacio entre mis dos pupilas.</p> <p>¡Yo, límite desnudo, he de ceñirlo todo hasta dejarlo inmóvil en el eterno cáliz de la perfecta rosa!</p> <p>Límite justo y ciego, no veré la belleza que abraza mi contorno. ¡Por buscarla sembraré mis ojos en el viento!</p>	<p>Che guardano i miei occhi già liberi nell'aria? Costretto sta lo spazio fra le mie due pupille</p> <p>Io, limite spogliato devo avvolgere tutto sino a lasciarlo immòto nell'eterno calice della perfetta rosa!</p> <p>Limite giusto e cieco, non vedrò la bellezza che abbraccia il mio contorno. Per cercarla spargerò i miei occhi nel vento!</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Desde el punto de vista métrico, nos encontramos ante un poema de tres estrofas de cinco versos heptasílabos, con la presencia de sinalefas en los versos 4, 8, 11 y 13. La elección del verso heptasílabo, junto a otros metros como el alejandrino, caracteriza gran parte de la producción poética de la autora⁵¹. Es por esto que hemos optado por reproducir la forma, aportando pocos cambios léxicos: *qué* del verso 2 se traduce en italiano con un calco (*che*), ya que la forma equivalente más acertada sería *cosa*; de esta forma, sin embargo, conseguimos reducir el número de sílabas, y dejamos además que aparezca en la traducción una marca lingüística del original; esto recuerda al lector que se trata de un texto traducido, que no pretende sustituir el original, en la óptica –que ha guiado el presente trabajo ya desde el principio– de una aproximación a la traducción de corte comunicativo e intercultural, cuyo objetivo no es esconder sino visibilizar al otro. Por razones métricas hemos traducido *desnudo* del verso 6 por *spogliato* cuyo significado es parecido en italiano –si bien con un matiz ligeramente

⁵¹ Cfr. Fernández Urtasun y Antón 2005.

distinto—, porque su equivalente formal (*nudo*) es una palabra demasiado breve; para traducir *sembraré* (*seminerò* en italiano) y preservar las siete sílabas del verso hemos escogido otro término que se puede considerar perteneciente al mismo campo semántico, pero más general: *spargerò*. La elección de un término en desuso en la lengua cotidiana, pero reconocido dentro del ámbito poético ha sido la solución más eficaz en el verso 4: *inmóvil/ immòto*.

Evidenciamos además otra forma de representación de la identidad de la mujer. Lucía Sánchez Saornil, como ya hemos recordado antes (cfr. supra 4.1), se dedica directamente a la cuestión femenina a través de la reivindicación de los derechos de la mujer proletaria, en un momento de lucha social y civil que se inserta ya dentro de la Guerra Civil española. En su *Romancero de Mujeres Libres* de 1937 exalta la participación activa de las mujeres en los acontecimientos revolucionarios, frente a otro tipo de poesía⁵² que las representaba, junto a niños y ancianos, como víctimas pasivas. El poema que abre el libro, titulado *Himno de Mujeres Libres*, construye una identidad femenina plural y solidaria: es un llamado a las mujeres españolas para que se animen a reivindicar su rol en la sociedad de su tiempo, rechazando la tradición anterior. Se utilizan palabras fuertes y expresiones imperativas y exhortatorias, que se reproducen en la traducción:

TO	TM
Puño en alto mujeres de Iberia, hacia horizontes preñados de luz por rutas ardientes, los pies en la tierra, la frente en lo azul.	Pugno in alto donne d'Iberia verso orizzonti gravidi di luce per vie ardenti, i piedi nella terra, la fronte nell'azzurro.
Afirmando promesas de vida desafiemos la tradición; modelemos la arcilla caliente	Affermando promesse di vita sfidiamo la tradizione; modelliamo l'argilla calda

52 Cfr. por ejemplo los poemas de Rafael Alberti, Antonio Agraz, Jaime Espinar, Emilio Prados, Félix Paredes y Manuel Altolaguirre (Martín Casamitjana 1992).

de un mundo nacido del dolor.	di un mondo nato dal dolore.
Que el pasado se hunda en la nada ¡Qué nos importa del ayer! Queremos escribir de nuevo la palabra mujer.	Che il passato affondi nel nulla Che ci importa di ieri! Vogliamo scrivere di nuovo la parola donna.
Adelante mujeres del mundo, con el puño elevado al azul. Por rutas artientes, ¡Adelante, de cara a la luz!	Avanti donne del mondo, col pugno alzato all'azzurro. Per vie ardenti, Avanti di fronte alla luce.

El poema está constituido por cuatro estrofas heterométricas, y, como todos los poemas que forman parte de esta obra, que “buscan la comunicación inmediata con la mayoría popular a fin de exacerbar sus sentimientos revolucionarios” (Martín Casamitjana 1992: 21), predilige el contenido sobre la estructura. En el texto aparecen una serie de términos y expresiones asociadas con la creación (*modelemos la arcilla caliente*) o con el nacimiento (*horizontes preñados, mundo nacido del dolor*). Estas imágenes están conectadas con la maternidad y con la capacidad creadora de la mujer y por lo tanto en la traducción las hemos reproducido en su significado literal.

Si es verdad que la producción poética femenina vanguardista se inserta en una época muy favorable para las mujeres, cabe evidenciar que, sin embargo, la sociedad española de los años Veinte y Treinta seguía siendo fundamentalmente androcéntrica y patriarcal. Esta situación desencadenó en las mujeres, como hemos visto hasta el momento, la necesidad de afirmar una nueva identidad femenina dentro de la poesía, pero por otro lado se ha producido también una visión femenina negativa que saca a luz los sentimientos de sujeción física y social. Este encierro forzado se representa a través de la imagen del estanque (cfr. Merlo 2010) en el siguiente poema breve de Josefina de la Torre:

TO	TM
No te acerques al estanque: antes me he mirado en él y vi en su fondo a través de mi sombra. No te acerques al estanque: tendrá el pecho hondo y frío y tembloroso del agua.	Non ti avvicinare allo stagno: prima mi sono specchiata in esso e ho visto il fondo attraverso la mia ombra. Non ti avvicinare allo stagno: avrà il petto profondo e freddo e tremante dell'acqua

Este poema monoestrófico heterométrico se caracteriza por la elección de versos de arte menor, en línea con los demás poemas del libro *Versos y Estampas* al que pertenece; sin embargo, aunque consideramos que este rasgo es un elemento peculiar en la obra de la poeta, no ha sido posible reproducir la longitud de los versos del original en el texto meta. Es interesante subrayar que la voz femenina que habla emerge en la traducción a través de la marca de género en el participio pasado italiano (*mi sono specchiata*). Esta diferencia gramatical entre castellano e italiano permite que la versión traducida resulte más *feminizada*.

Al mismo tiempo que sus contemporáneas afirman una nueva identidad femenina autodeterminada tanto dentro de la sociedad como en la poesía, Cristina de Arteaga repropone una idea masculina y burguesa de mujer, como ser dominado únicamente por los sentimientos (cfr. supra 3.2), como aparece claramente en el siguiente ejemplo sacado del poema *Corazón de mujer*:

TO	TM
Corazón de mujer, que no sabe querer que no sabe entregar toda el alma y el ser a la angustia de amar, no se puede llamar corazón de mujer	Cuore di donna che non sa amar che non sa affidar l'anima e l'esser all'asia di amar, non si può chiamar cuore di donna

Este fragmento se caracteriza por la rima continua (AAAAAAA), elemento

ausente en la poesía vanguardista, que no es posible reproducir totalmente en la traducción: los versos 2, 3, 5 y 6 riman totalmente, mientras que en el verso 5 tenemos una rima parcial. El apócope que caracteriza la traducción de los versos 2-6 permite reproducir tanto el efecto sonoro del original como la brevedad del verso: los hexasílabos del original se sustituyen por pentasílabos en la versión italiana.

La afirmación del yo femenino se evidencia también en la construcción dialógica tu y yo, que aparece en numerosos poemas generalmente relacionada con el tema del amor entre mujer y hombre. En los primeros poemas de su periodo ultraísta, Sánchez Saornil –que publicaba sus obras bajo el seudónimo de Luciano de San Saor (cfr. supra 3.2)– se identifica en un yo poético masculino, que se dirige a veces a un interlocutor femenino. Esta elección de la autora “puede ser o un reflejo de una concepción absolutamente gratuita de la poesía [...] o bien expresión literaria de sus inclinaciones lésbicas” (Martín Casamitjana, ob. cit.: 9). En otros poemas la autora habla en tercera persona, pero el diálogo se da siempre entre un hombre y una mujer, y a partir del poema *Hora*, Sánchez Saornil abandona el seudónimo masculino y empieza a firmar con su nombre, pero siempre manteniendo un diálogo hombre-mujer. Mantenemos esta dicotomía en nuestras traducciones. He aquí un ejemplo sacado del poema *Romanza Dolorosa*:

TO	TM
Ella tiene los ojos desmayados...–¿Me quieres?...	Lei ha gli occhi sbiaditi...–Mi ami?...
Languidece el idilio bajo las hojas verdes...	Languisce l'idillio sotto le foglie verdi
–No te acuerdas, mi amado?...	–Non ricordi, mio amato?...
Un mayo, como este, nos adentró en las almas su sol tibio y alegre...–	Un maggio, come questo, ci insinuò nell'anima il suo sole tiepido e allegro...–
Él tiene una nevada	Lui porta una nevicata

grande bajo la frente	grande sotto la fronte
-----------------------	------------------------

Hemos intentado mantener el mismo número de sílabas donde posible– el original está escrito en heptasílabos sin rima; este fragmento presenta sinalefas en los versos 3, 5, 7, 8 y 9–, aportando cambios mínimos que no modifican el sentido del original, como en el caso de *porta* (verbo italiano *portare*) por *tiene* (que se traduciría literalmente *ha*), o bien imitando la estructura española, pero sin forzar el italiano, como en el verso 7: *nos adentró en las almas/ci insinuò nell'anima*.

El diálogo representado a través del discurso directo aparece también en el apartado *Decires* de la obra *Sembrad* de Cristina de Arteaga. El yo femenino dialoga con su amado y expresa al final su decepción hacia el amor:

TO	TM
–“Como jamás he querido”– él me juraba–, “¡te quiero! –“Muérame yo si te olvido” –le respondía–. “¡Te espero!” ¡Ya no me quiere! Se ha ido... ¡Ya no me muero!	–“Come già mai ho amato”– mi giurava lui–, “t'amo!” –“Che io muoia se ti scordo! –gli rispondevo–. “Ti aspetto!” Non m'ama più! Se n'è andato... Non muoio più!

El poema responde a la estructura métrica tradicional del cantar, y se caracteriza por la presencia de la rima encadenada, con esquema ABABAB, que se pierde inevitablemente en la traducción. La longitud del verso –el original consta de cinco versos octosílabos y de un pentasílabo– se reproduce casi completamente en el texto meta: los primeros cinco versos son octosílabos y el último es un tetrasílabo. Las pequeñas intervenciones textuales que se han llevado a cabo han permitido preservar al menos la forma métrica, ya que no ha sido posible reproducir la rima: *già*, que se ha añadido en el primer verso, contribuye a la formación de una forma intensificadora de *mai* con valor positivo que se atestigua en poesía, como documenta el *Vocabolario Treccani*:

giammài (ant. **già mai**) avv. – Forma rafforzata di *mai*, di cui ha però alcuni usi soltanto:

1. Con valore negativo (accompagnato o no da negazione), in nessun tempo: *Perch' i' no spero di tornar giammai, Ballatetta, in Toscana* (G. Cavalcanti); spesso in risposte enfatiche o scherzose: *giammai!*; *non fia giammai!*
2. ant. Con valore positivo, qualche volta, quando che sia: *Di quanto per Amor già mai sofferesi* (Petrarca).

Para disminuir en número de sílabas hemos operado además una elisión en los versos 2 y 5: *t'amo, m'ama*.

Desde el punto de vista temático, se observan una serie de elementos recurrentes dentro de la poesía femenina (cfr. supra 4.1), el primero de ellos es sin duda el mar, realidad utópica que encarna los deseos de libertad y de paz de las poetisas dentro de sus vidas y de la sociedad de su tiempo, que seguía teniendo un carácter muy patriarcal. En la poesía de Concha Méndez el mar representa su deseo de aventura y viaje, su voluntad de libertad, de andar el mundo como mujer sin sujeción de ningún tipo, deseo que a veces se ve frustrado, como en *Mar*:

TO	TM
El viento llevó a los mares un féretro de cristal.	Il vento portò verso i mari un feretro di cristallo.
¡Marinero, si lo ves desde tu barca encamínalo a alta mar, que en él navega mi alma, que murió por navegar!...	Marinaio, se lo vedi dalla tua barca conducilo in alto mare, che in esso naviga la mia anima che morì per navigare!

El poema, sacado de la obra *Surtidor* (1928), se inserta en el periodo más vanguardista de la autora, lo que se refleja en la elección de una forma métrica irregular. Se observa la presencia de la palabra *mar* como sustantivo femenino

(*alta mar*), uso que cuenta con una sólida tradición dentro de la literatura española; esta peculiaridad se pierde en la traducción, porque en el lenguaje poético italiano no existe un uso de este tipo.

La temática marinera se desarrolla también a través de otros símbolos pertenecientes a la tradición literaria, que la autora revisa y actualiza, apartándose de las iconas masculinas estereotipadas. Es el caso de la figura de la sirena: como afirma Altamirano “she replaces this antiquated mermaid with a modern woman of the water, one who frees herself from the restrictions of male subjectivity. In doing so, the poet proposes an alternative model for female iconography” (2007: 48). Lo que acabamos de afirmar emerge con evidencia en el poema *Nadadora*, protagonizado por la poeta misma:

TO	TM
Mis brazos: los remos.	Le mie braccia: i remi.
La quilla: mi cuerpo.	La chiglia: il mio corpo.
Timón: mi pensamiento.	Timone: il mio pensiero.
(Si fuera sirena, mis cantos serían mis versos.)	(Se fossi sirena, i miei canti sarebbero i miei versi.)

Característica fundamental de este poema es sin duda la brevedad de sus versos: los versos 1, 2, 3, 4 y 8 son trisílabos, el verso 5 es un bisílabo, los demás son hexasílabos. La poeta constuye símiles entre el barco y su cuerpo yuxtaponiendo los elementos y ofreciendo imágenes inmediatas. Todo esto se

reproduce en italiano: los versos resultan ligeramente más largos debido a la presencia de los artículos antes del posesivo (*mis brazos/ le mie braccia, mi cuerpo/ il mio corpo, mi pensamiento/ il mio pensiero, mis versos/ i miei versi*), que en italiano no se pueden omitir. En el verso 7 hemos traducido de forma literal reproduciendo así la estructura española y acortando el cómputo silábico: en la expresión *se fossi sirena* en italiano sería más correcto gramaticalmente añadir el artículo indeterminado *una* antes del sustantivo.

El espacio marino y playero protagoniza la obra poética de Josefina de la Torre (cfr. supra 3.2) y simboliza el espacio perdido y nostálgico de su infancia, el refugio que conduce a la libertad, que se representa en el siguiente poema a través de otro símbolo recurrente en la autora, la ventana (abierta):

TO	TM
Quisiera tener muy alto una ventana pequeña. Mar y cielo todo el día que se me entran por ella. Prendida como un lucero mi ventanita despierta. De la mañana a la noche cantando mi voz alerta. Todo el sol y todo el aire para adornarme la espera. ¡Ay, quién tuviera muy alto ventana chica y abierta!	Vorrei avere sì alta una finestra piccina. Mare e cielo tutto il giorno che mi entrano da essa. Accesa come una stella la mia finestrella sveglia. Dalla mattina alla notte canta la mia voce attenta. Tutto il sole e tutta l'aria per adornar la mia attesa. Ah, se avessi molto alta finestra piccola e aperta!

Este poema monoestrófico está escrito en versos de arte menor, elemento característico de la poesía de de la Torre (cfr. supra 3.2). Se trata de doce octosílabos, con la presencia de sinalefas en los versos 3, 4, 5, 7, 9, 10 y 12; no tenemos rimas. El octosílabo se mantiene en italiano en todos los versos, con una apócope en el verso 10 (*per adornar la mia attesa*) y sinalefas en los versos 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10 y 12. El cómputo silábico se ha reducido en italiano gracias a una

serie de estrategias lingüísticas: en el verso 1 hemos traducido *muy* por *sì*, que es funcionalmente equivalente en su valor enfático, pero esta solución nos lleva a la pérdida de simetría entre el primero y el penúltimo verso (*quisiera tener muy alto/ quién tuviera muy alto, vorrei avere sì alta/ se avessi molto alta*); el gerundio *cantando* del verso 8 se convierte en un presente de indicativo (*canta*), que además resulta más natural en italiano; en el último verso se traduce la frase de forma literal, sin añadir el artículo que sería necesario incluso en castellano y que sin embargo no aparece en el original.

Otro elemento temático fundamental es la sangre, que se relaciona con el tema de la maternidad en un doble sentido positivo –la sangre de la que surge la vida– y negativo –la sangre derramada. Este elemento constituye la imagen fundamental del libro *Niño y Sombras* (1936) de Concha Méndez. Hay que evidenciar que, a diferencia de la sangre que aparece en los poemas de Federico García Lorca, símbolo únicamente de muerte, en Méndez es un elemento vital, es ante todo el niño que se formó de su propia sangre. Al mismo tiempo, la pérdida del hijo representa para la poeta la pérdida de una parte de sí misma. La sangre es así la vida que comienza y que se acaba. Se trata de un uso metafórico especial que caracteriza la experiencia maternal de la mujer, que en el caso de la poeta tuvo matices trágicos. Esto es muy evidente en el poema *Se desprendió mi sangre*, donde además se describe muy detallada y expresivamente la experiencia del embarazo:

TO	TM
Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo. Se repartió mi alma para formar tu alma. Y fueron nueve lunas y fue toda una angustia de días sin reposo y noches desveladas. Y fue en la hora de verte que te perdí sin verte.	Si separò il mio sangue per formare il tuo corpo. Si divise la mia anima per formare la tua anima. E furono nove lune e fu tutta un'angoscia di giorni senza riposo e notti insonni. E fu nell'ora di vederti che ti persi senza vederti.
¿De qué color tus ojos, tu cabello, tu sombra? Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda,	Di che colore i tuoi occhi, i tuoi capelli, la tua ombra? Il mio cuore, che è culla che in segreto ti

porque sabe que fuiste y te llevó en la vida, te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas.	custodisce perché sa che fosti e ti portò in vita, continuerà a cullarti sino alla fine dei miei giorni.
-------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Se trata de un poema poliestrofico suelto, formado por dos estrofas en versos alejandrinos de 14 sílabas. En la traducción de este texto hemos decidido privilegiar el contenido con respecto a la forma métrica, por lo tanto hemos elegido en italiano las palabras más expresivas y cargadas de emotividad. En el último verso *hasta el fin de mis horas* se ha traducido por *sino alla fine dei miei giorni*, que es la frase más usada y natural en italiano.

También en el poema que abre el libro se evidencia esta dicotomía vida-muerte que la sangre representa, además de la relación que se establece entre el niño y la madre a través de ella:

TO	TM
¿Hacia qué cielo, niño, pasaste por mi sombra dejando en mis entrañas en dolor, el recuerdo? No vieron luz tus ojos. Yo sí te vi en mi sueño a luz de cien auroras. Yo sí te vi sin verte. Tú, sangre de mi sangre, centro de mi universo, llenando con tu ausencia mis horas desiguales. Y después, tu partida sin caricia posible de tu mano chiquita, sin conocer siquiera la sonrisa del ángel. ¡Qué vacío dejaste,	Verso che cielo, figlio, passasti dalla mia ombra lasciando nel mio grembo addolorato, il ricordo? non videro luce i tuoi occhi. io sì che ti vidi in sogno alla luce di cento aurore. Io sì che ti vidi senza vederti. Tu, sangue del mio sangue, centro del mio universo, riempiendo con la tua assenza le mie ore disuguali. E poi, la tua partenza senza carezze possibili della tua mano piccina senza conoscer nemmeno il sorriso dell'angelo. Che vuoto hai lasciato,

al partir, en mis manos!	partendo, nelle mie mani!
¡Qué silencio en mi sangre!	Che silenzio nel mio sangue!
Ahora esa voz, que vence,	Ora questa voce, che vince,
del más allá me llama	dall'aldilà mi chiama
más imperiosamente	più imperiosamente
porque estás tu, mi niño.	perché ci sei tu, figlio mio.

Es un poema no estrófico en versos heptasílabos sin rima. La traducción presenta una forma heterométrica, con versos de siete, ocho y nueve sílabas, sinalefas y el apócope en el verso 16 (*senza conoscer nemmeno*). Para visibilizar la experiencia de la autora como madre hemos prestado particular atención a las elecciones léxicas: *niño*, término que abre y cierra el poema, se refiere al primer hijo de Méndez que murió al nacer, por lo tanto se traduce en italiano por *figlio*. El dolor debido a la pérdida del hijo se refuerza también en la expresión *figlio mio*: la autora se dirige a su niño y establece así en el poema una relación íntima y especial, que es la que se da entre la madre y el hijo. *Entrañas*, que literalmente significa *viscere* en italiano, se traduce por *grembo*, término perteneciente a un campo semántico más específico que remite inmediatamente a la maternidad. Consideramos estas elecciones un ejemplo de posible traducción en femenino: sin secuestrar ni modificar de manera sustancial el texto, podemos escoger una serie de soluciones que nos permiten visibilizar la mujer y su feminidad, en este caso como madre, tanto en sentido socio-cultural como biológico.

El amor es el tema por excelencia en la poesía vanguardista femenina. Su representación se divide entre tradición y modernidad: se abandona el sentimentalismo decimonónico, condenado y rechazado programáticamente por los movimientos de vanguardia, pero sin dejar lo que se considera el verdadero motor de la poesía, el sentimiento.

El amor espiritual caracteriza el primer poemario de Ernestina de Champourcin, *En silencio* (1926), al que pertenece el poema omónimo que sigue:

TO	TM
<p>Era un bello silencio, un silencio divino, vibrante de pensares, tremante de emoción, un silencio muy grave, de sentir peregrino, un silencio muy quedo, con dejos de oración.</p>	<p>Era un bel silenzio, un silenzio divino, vibrante di pensieri, tremante di emozione, un silenzio così grave, di sentire pellegrino, un silenzio così quieto, con accenti d'orazione.</p>
<p>Cállate no respire, ni turbes el silencio con el ritmo armonioso de un poema de amor; cállate, que es muy tímido y frágil el silencio, no rompas de este instante el filtro seductor.</p>	<p>Taci non respirare, non turbare il silenzio col ritmo armonioso di un poema d'amore; taci, ché tanto timido e fragile è il silenzio, non romper di questo istante il filtro seduttore.</p>
<p>Cállate y no pienses; a través del espacio, cruza fugaz la estrella de una hermosa ilusión; cállate, ¿no sientes su fulgor de topacio encenderse en mi pecho y herir tu corazón?</p>	<p>Taci e non pensare; attraverso lo spazio, passa fugace la stella d'una dolce illusione; taci, non senti il suo splendore di topazio accendersi nel mio petto e ferire il tuo cuore?</p>
<p>Cállate; ya sé yo que tus labios murmuran ternuras infinitas, creadas para mí; cállate; sin hablar mil voces las susurran; cállate; el silencio me acerca más a ti.</p>	<p>Taci; già so che le tue labbra mormorano tenerezze infinite, create per me; taci; senza parlare mille voci le sussurrano; taci; il silenzio mi avvicina ancor più a te.</p>
<p>Era un silencio triste, un silencio lloroso, un silencio muy puro de candor virginal, un silencio sereno, vagamente amoroso, que la bruma envolvía en su tenue cendal .</p>	<p>Era un silenzio triste, un silenzio lacrimoso, un silenzio puro di candore verginale, un silenzio sereno, vagamente amoroso, che la nebbia avvolgeva nel suo tenue zendale.</p>

La forma métrica muy marcada es representativa del poemario entero⁵³: se trata de un poema de cinco entrofas de cuatro versos alejandrinos en rima encadenada, según el esquema ABAB CDCD etc. En italiano se mantienen más o menos el mismo número de sílabas y se reproduce la rima total, con excepción de los versos 11 y 12 que presentan una rima asonante (*illusione/ cuore*). El término *cendal*, “tela de seda o lino muy delgada y transparente” según el *Diccionario de la Real Academia Española*, tiene su correspondiente en la palabra italiana *zendado*; una serie de búsquedas lexicográficas nos ha permitido llegar a la palabra *zendale*, que hemos encontrado en el *Grande Dizionario Italiano Hoepli*, en el *Dizionario della Lingua Italiana Palazzi Folena Loescher* y en el *Vocabolario Treccani*: todos estos diccionarios clasifican la forma *zendale* como sinónimo de *zendado*, pero menos frecuente. Sin embargo, hemos decidido utilizar esta forma más rara por dos motivos: porque se parece más a la palabra en castellano, y remite así a los sonidos del original, y porque *zendale* rima con la palabra *verginale*, permitiendo así preservar este rasgo tan importante en el poema en cuestión. También la elección de la palabra *orazione* –“pensiero rivolto a Dio, alla Madonna, ai santi, per implorare, rendere grazie, ecc.: *dire, recitare un'o. ≈ (lett.) prece, preghiera*”, según el *Vocabolario Treccani*– responde a motivaciones métricas y de sonido: hemos elegido este término en lugar del más usado *preghiera* para reproducir la rima (*emozione/ orazione*) y el sonido de la palabra original (*oración*). Se reproduce también el quiasmo del primer verso, si bien con la pérdida de una sílaba métrica: *era un bello silenzio, un silenzio divino* (=14 sílabas)/ *era un bel silenzio, un silenzio divino* (=13 sílabas).

El encuentro amoroso es el tema del poema *Hora* de Lucía Sánchez Saornil. Como ha evidenciado Martín Casamitjana, la poeta “pocas veces abandona [...] la temática sentimental, si bien revestida de imágenes creadas de inspiración claramente huidobriana que actúan como recurso de distanciamiento emotivo, de acuerdo con las propuestas deshumanizantes del arte nuevo” (1996: 13); la relación sentimental se representa a través de imágenes sorprendentes e inusuales,

53 “A excepción de algún soneto, el resto de las composiciones optan por el verso alejandrino, por el heptasílabo o por la combinación de ambos” (Fernández Utasun y Antón 2005: 27).

características del ultraísmo, aunque la temática escogida no es propia del movimiento:

TO	TM
La tarde	La sera
pegaba su cara a las vidrieras	incollava il suo volto alle vetrate
Vivíamos un verso antiguo	Vivevamo un verso antico
Desde el fondo del cuarto	Dal fondo della stanza
el espejo dialogaba con nosotros	lo specchio dialogava con noi
Tus palabras se troncharon las alas	Le tue parole si spezzarono le ali
contra los cristales	contro i vetri
Cambiábamos las manos	Scambiavamo le mani
como bandejas colmadas	come vassoi ricolmi
de los frutos nuevos de todas las promesas	dei frutti nuovi di tutte le promesse
Los labios tímidos	Le labbra timide
apretaban su horca	stringevano la loro forca
mientras la tarde	mentre la sera
nos volvía la espalda	ci girava le spalle
arrastrando su pena	trascinando la sua pena

Se trata de un poema de versos libres sin puntuación, por lo tanto la traducción no está sujeta a limitaciones de tipo métrico. Nos hemos centrado, en cambio, en la reproducción de los contenidos, en especial de las metáforas y de las numerosas imágenes surrealistas (*tus palabras se troncharon las alas, manos como bandejas colmadas, etc.*) que caracterizan el desarrollo de la construcción poética y cuya traducción es fundamental para evocar en el lector del texto meta las mismas sugerencias que evocaba el original.

Cristina de Arteaga ofrece su personal reflexión sobre el amor, representado como un momento de realización interior de la mujer, que a través de este sentimiento toma consciencia de sí misma. En el poema *Lo mejor del amor* encontramos además una descripción ginocéntrica de las sensaciones que el sentimiento amoroso desencadena:

TO	TM
Lo mejor del amor no es el latido humano que sublima y consagra la hora baladí; cuando se quiebra casi por la presión la mano, ¡y los labios se entregan en la gracia del Sí!	Il meglio dell'amore non è il battito umano che sublima e consacra gl'attimi frivoli quando si rompe quasi per la pressione la mano, e le labbra si consegnano nella grazia del Sì!
Lo mejor del amor no son los exquisitos instantes que hacen viva la soñada ilusión. ¡Promesas que levantan castillos inauditos! Caricias, besos... ¡hojas del árbol de pasión!	Il meglio dell'amore non sono gli squisiti istanti che fanno vivere la sognata illusione. Promesse che innalzano castelli inauditi! Carezze, baci... foglie dell'albero della passione!
Lo mejor del amor es su angustia primera, la que pulsa las fibras virginales del ser; cuando un brote de savia y un sol de primavera despiertan en la niña... ¡la flor de la mujer!	Il meglio dell'amore è la sua angoscia iniziale che preme le fibre verginali dell'essere quando un germoglio di linfa e un sole primaverile risvegliano nella bimba... il fiore della donna!

Este poema poliestrófico encadenado de versos de 14 sílabas se caracteriza por la presencia de la rima encadenada (ABAB CDCD EFEF), elemento muy frecuente en la poesía de Arteaga. En la traducción reproducimos la rima total en los versos 1/3 (*umano/ mano*), 5/7 (*squisiti/ inauditi*) y 6/8 (*illusione/ passione*) y la rima parcial en los versos 2/4, donde hemos traducido *la hora baladí* por *gli attimi frivoli* –sin modificar el significado inicial– de modo que esta última palabra rimara de forma asonante con *sí*, y en los versos 9/11 donde hemos convertido el complemento de especificación *de primavera* en el adjetivo *primaverile*. El número de sílabas del texto meta es parecido al del texto fuente y da origen a un poema heterométrico con versos de 13, 14 y 15 sílabas. *Sublima* en el verso 2 se ha traducido con el mismo verbo *sublimare* en italiano, según el significado más antiguo de la palabra de “esaltare, elevare spiritualmente, rendere sublime”, del que nos da cuenta el *Vocabolario Treccani*.

Un tema verdaderamente novedoso y tácitamente prohibido hasta aquel momento es el deseo sexual femenino. Este tema había sido abordado sólo por los

hombres y desde su punto de vista, a través de representaciones estereotipadas de la mujer a la que se oponen ahora las poetas con su propia representación. En su poemario *Vida a Vida* Méndez habla de la experiencia amorosa y explora abiertamente la experiencia sexual femenina a través de una serie de construcciones metafóricas. Es la primera vez que una poeta española inserta en su obra estos temas de manera tan libre, espontánea y natural.

En *Recuerdo de sombras* se alude a la unión física en la cuarta estrofa:

TO	TM
Sobre la blanca almohada, más allá del deseo, sobre la blanca noche, sobre el blanco silencio, sobre nosotros mismos, las almas en su encuentro.	Sul bianco cuscino, più in là del desio, sulla bianca notte, sul bianco silenzio, sopra noi stessi, le anime nell'incontro.
Sobre mi frente erguido el exacto momento, dices que en una sombra vives en mi recuerdo.	Sulla mia fronte eretto l'esatto momento, dici che in un'ombra vivi nel mio ricordo.
Síntesis de las horas. Tú y yo en movimiento luchando vida a vida, gozando cuerpo a cuerpo.	Sintesi delle ore. Io e te in movimento lottando vita per vita, godendo corpo su corpo.
Dices que en estas sombras vives en mi recuerdo, Y son las mismas sombras que están en mí viviendo.	Dici che in queste ombre vivi nel mio ricordo, e son le stesse ombre che stanno in me vivendo.

Se trata de un poema poliestrofico suelto, dividido en cuatro estrofas, la primera de seis versos y las tres siguientes de cuatro versos, todos de arte menor. En el verso 1 se da una sinéresis, por lo tanto tenemos 8 sílabas fonológicas pero 7

sílabas métricas; en los demás versos tenemos 7 sílabas fonológicas y 7 sílabas métricas. El poema traducido al italiano tiene más o menos el mismo número de sílabas que el original. *Deseo* se ha traducido por *desio* que en italiano es una palabra del lenguaje poético (la palabra de uso común sería *desiderio*) que tiene el mismo número de sílabas que la palabra española y un sonido muy parecido. *Tú y yo* en italiano se convierte en *Io e te* porque se trata de una forma fija.

A la unión sexual se alude también en el siguiente poema de la misma obra, donde la autora describe el coito en los primeros tres versos desde su punto de vista de mujer:

TO	TM
Quedarás en mí pasando por este pasaje estrecho del amor que me estás dando.	Resterai in me passando per questo passaggio stretto dell'amore che mi stai dando.
Pasando quedará en mí -un sol de mi media noche que en mi cielo descubrí-.	Passando resterà in me -un sole della mia mezzanotte che nel mio cielo scoprii-.
De Norte y Sur: dos mitades unidas en ese sol sangrante de claridades.	Da Nord a Sud: due metà unite in questo sole sanguinante di chiarià.
Así quedará ya en mí y conmigo más allá, que en lo mejor que sufrí pasaré a la eternidad.	Così resterà già in me E con me al di là, che nel meglio che soffrii passerò all'eternità.

El poema consta de cuatro estrofas, las primeras tres de tres versos octosílabos y la última de cuatro versos con esquema de rima ABA CDC EFE CHCI.. No ha sido posible reproducir la rima en todos los versos en que aparecía en el original: la rima se mantiene entre los versos 1 y 3 (*passando/ dando*) y entre los versos 7 y 9 (*metà/ chiarià*); hemos escogido la palabra *chiarià*, que el

Vocabulario Treccani califica de palabra poética, en lugar del más utilizado *chiarezza* precisamente para reproducir la rima. En la última estrofa ha sido posible optar por una compensación: los versos que riman en la traducción son los díspares (11 y 13) mientras que en el original son los pares (10 y 12).

En otro poema de *Vida a Vida* se textualiza el orgasmo femenino:

TO	TM
A tan alta presión llego que se saltará mi sangre y se me quedará viva y hecha de fuego en el aire.	A sì alta pressione giungo che salterà il mio sangue e mi resterà vivo e infuocato nell'aria.
Vértigo que fluye y fluye, no sé, no, cómo pararle. ¡Frenos de veinte caballos, frenos para refrenarle!	Vertigine che fluisce, non so, no, come fermarla. Freni di venti cavalli, freni per frenarla!
¡Que se detenga en un punto en la carretera grande por donde voy a mi encuentro y sin lograr encontrarme!	Che si fermi in un punto lungo la strada grande dove mi vado incontro senza riuscire a incontrarmi!

Se trata de un breve poema estrófico formado por tres estrofas de cuatro versos octosílabos. El poema en italiano presenta unas estrofas heterométricas, en las que hemos intentado mantener un número parecido de sílabas con respecto al original: la primera estrofa presenta un eneasílabo, un octosílabo y dos heptasílabos, en la segunda estrofa tenemos tres octosílabos y un hexasílabo y en la última estrofa los primeros tres versos son heptasílabos y el último es octosílabo. Hemos renunciado a la reiteración *que fluye y fluye* por razones métricas (*Vertigine che fluisce e fluisce* tiene 11 sílabas métricas), aunque sabemos que el efecto en italiano resulta algo distinto con respecto a la fuerza del original.

El amor como deseo físico es uno de los temas cumbre del poemario *Cántico Inútil* (1936) de Ernestina de Champourcin.

TO	TM
Voy a erguirme sin túnica ante tus ojos claros que persiguen sin verme un sueño irrealizable, quiero alzar ante tí mi desnudez intacta como una ofrenda inútil que nunca aceptarás.	Mi ergerò nuda dinanzi ai tuoi occhi chiari che inseguono ciechi un sogno irrealizzabile, voglio alzare davanti a te la mia nudità intatta come un'offerta inutile che mai accetterai.
Seré tuya en silencio. Tus manos abstraídas ignorantes del don que ha de colmar sus palmas, se detendrán en mí, advirtiéndome apenas, entre el vivo relumbre de un espejismo ignoto.	Sarò tua in silenzio. Le tue mani astratte ignare del dono che colmerà i loro palmi, si soffermeranno in me, avvertendomi appena, tra il vivo risplendere di un miraggio ignoto.
Me poseerás ajeno, ausente de tu abrazo, tendido hacia otro rumbo de frágiles riberas mientras te doy mi vida impetuosa y pura en el breve cristal de un momento sin gloria.	Mi possiederai estraneo, assente dal tuo abbraccio, disteso verso l'altro lato di fragili rive mentre ti do la mia vita impetuosa e pura nel breve cristallo di un momento senza gloria.

La autora utiliza el verso alejandrino también para este poema de cuatro estrofas de cuatro versos cada una, pero a diferencia de *En silencio* se abandona la rima. Una traducción al italiano muy ajustada al original resultaría en versos excesivamente largos⁵⁴ que prácticamente nunca se han empleado en la métrica española (cfr. Quilis 1984). Los cambios lingüísticos que aparecen en el texto meta se han de entender como una solución para reducir el cómputo silábico y pueden además representar una forma de reforzar los significados y las imágenes del original, veamos ahora en qué modo: en el primer verso se sustituye *sin túnica* con *nuda*, cuyo significado semántico es parecido, pero resulta más explícito, y en una óptica femenina puede insertarse bien dentro de la temática de la exploración y liberación del amor físico; en el verso siguiente *sin verme* (que se refiere a los ojos) se traduce por *ciechi*, y también en este caso el significado semántico es parecido, pero más transparente en la traducción. Cabe subrayar que las dos elecciones traductoras que acabamos de mencionar, si bien reducen el

54 Por ejemplo, si traducimos palabra por palabra el primer verso obtenemos un verso en italiano de 17 sílabas métricas: mi/ er/ge/rò/ sen/za/ tu/ni/ca/ da/van/ti ai/ tuoi/ oc/chi/ chia/ ri.

número de sílabas y aportan al texto una significación más clara y más fuerte, llevan a una pérdida: desaparece la doble negación *sin*, y debemos tener en cuenta que esta elección lingüística podría ser un recurso estilístico de la poeta que, de esta forma se perdería. En el verso 6 *ha de colmar* se convierte en italiano en un futuro (*colmerà*), que atribuye un matiz distinto –de certeza, de algo que se va a realizar, frente a la acepción de deber del original– a la acción. *Alzar* en el verso 3 se traduce de forma literal *alzare*, porque el término que sería más adecuado y natural en italiano –*innalzare*– aumenta el número de sílabas. Otra posible traducción al italiano de este poema es la siguiente:

TO	TM
<p>Voy a erguirme sin túnica ante tus ojos claros que persiguen sin verme un sueño irrealizable, quiero alzar ante ti mi desnudez intacta como una ofrenda inútil que nunca aceptarás.</p> <p>Seré tuya en silencio. Tus manos abstraídas ignorantes del don que ha de colmar sus palmas, se detendrán en mí, advirtiéndome apenas, entre el vivo relumbre de un espejismo ignoto.</p> <p>Me poseerás ajeno, ausente de tu abrazo, tendido hacia otro rumbo de frágiles riberas mientras te doy mi vida impetuosa y pura en el breve cristal de un momento sin gloria.</p>	<p>Mi ergerò senza tunica dinanzi ai tuoi occhi chiari che inseguono senza vedermi un sogno irrealizzabile, voglio innalzare davanti a te la mia nudità intatta come un'offerta inutile che mai accetterai.</p> <p>Sarò tua in silenzio. Le tue mani astratte ignare del dono che deve colmare i loro palmi, si soffermeranno in me, avvertendomi appena, tra il vivo risplendere di un miraggio ignoto.</p> <p>Mi possiederai estraneo, assente dal tuo abbraccio, disteso verso l'altro lato di fragili rive mentre ti do la mia vita</p>

	impetuosa e pura nel breve cristallo di un momento senza gloria.
--	------------------------------------------------------------------------

En esta versión modificamos la estructura métrica para reproducir los significados de forma más literal (*sin túnica/ senza tunica, sin verme/ senza vedermi*, etc.): el poema se convierte en un texto de tres estrofas heterométricas de 8 versos de arte menor (se doblan los versos del original), con una serie de encabalgamientos.

Además de evidenciar las peculiaridades temáticas de la poesía femenina de esta época, es interesante observar su forma de adherir al nuevo arte deshumanizador⁵⁵ de las vanguardias, a este nuevo tipo de poesía que rompe con la tradición del metro y de la rima y abandona las temáticas tradicionales, en favor del uso del verso libre y de la introducción de elementos sacados de la vida moderna. Este tipo de poética caracteriza las obras tempranas de las autoras.

En el poema *Jazz Band*, que encontramos en su primer poemario *Inquietudes* (1926), Concha Méndez representa los ruidos y las imágenes de la ciudad a través de versos breves y de un lenguaje muy visual:

TO	TM
Ritmo cortado.	Ritmo spezzato.
Luces vibrantes.	Luci vibranti.
Campanas histéricas.	Campane isteriche.
Astros fulminantes.	Astri fulminanti.
Erotismos.	Erotismi.
Licores rebosantes.	Liquori traboccanti.
Juegos de niños.	Giochi di bimbi.
Acordes delirantes.	Accordi deliranti.
Jazz Band. Rascacielos.	Jazz band. Grattacieli.
Diáfanos cristales.	Diafani cristalli.

⁵⁵ Cfr. Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte” (1925).

Exóticos murmullos.	Esotici mormorii.
Quejido de metales.	Lamenti di metalli.

Si bien la rima es un elemento rechazado por el llamado “arte nuevo”, subrayamos que en este poema en realidad se utiliza la rima encadenada, con un esquema irregular ABCB DBEB FGHG; es decir que los versos 2, 4, 6 y 8 y los versos 10 y 12 riman entre sí con una rima total. Además observamos la presencia de la rima asonante en los versos 5/7 (*erotismos/ niños*) y en los versos 9/11 (*rascacielos/ murmullos*). Esta peculiaridad se puede interpretar como un rasgo distintivo personal dentro de la experimentación vanguardista de la poeta. En la traducción, por tanto, hemos preservado la rima total en todos los versos en que aparece en el original (*vibranti/ fulminanti/ traboccanti/ deliranti, cristalli/ metalli*) y hemos reproducido la rima asonante donde posible (versos 5/11: *erotismi/ bimbi*). La brevedad de los versos es otro elemento rítmico y estilístico fundamental, que se ha mantenido en la traducción; para traducir la palabra *niños* se ha escogido el equivalente italiano *bimbi* (en lugar de *bambini*) para acortar el verso en el texto meta.

Cristina de Arteaga introduce en sus versos las temáticas de la ciudad y de la vida caótica urbana, pero de forma negativa y rechazándolas de alguna forma, y no adhiere completamente a las novedades formales, como podemos observar en el siguiente fragmento de su poema *Lo Intrazado*:

TO	TM
Las carreteras, como réptiles, son largas y amargas, las cruzan con tráfico viles las turbas malditas, las turbas serviles... ¡Tengo horror al camino trazado! Prefiero el sendero modesto, olvidado	Le strade, come rettili, son lunghe e amare, le attraversano con traffici vili le turbe maledette, le turbe servili... Mi fa orrore il cammino tracciato! Preferisco il sentiero modesto, dimenticato

que trilla el ganado.	che trebbia il bestiame.
-----------------------	--------------------------

Lo que llama inmediatamente la atención de este poema es el ritmo cortado de sus versos breves y ritmados, gracias a la presencia de una serie de rimas continuas, que ya hemos observado en la obra de la poeta. En la traducción se ha mantenido el verso breve y fragmentado, pero no ha sido posible reproducir la rima de forma tan sistemática; estamos conscientes de que ésta puede ser una pérdida relevante dentro del poema, ya que el uso de este recurso rítmico representa la forma peculiar de la poeta de insertarse en la vanguardia.

La presencia de objetos sacados de la vida moderna caracteriza la producción ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, como en *Cines*:

TO	TM
<p>La ventana pantalla cinemática reproduce su película inmortal en los espejos.</p> <p>La cinta se fragmenta a cada paso y se barajan los episodio.</p> <p>Los actores son siempre distintos.</p> <p>Tú y yo actores anónimos un día pasaremos ante el objetivo</p> <p>La calle llena el cuarto Los espejos acuarios fluyen sus aguas turbias.</p> <p>Encendemos las baterías. El cuarto se va por los espejos</p> <p>A toda luz mis palabras-reflectores proyectan en tus ojos un film sentimental.</p>	<p>La finestra schermo cinematografico riproduce il suo film immortale negli specchi.</p> <p>La pellicola si frammenta ad ogni passo e si mescolano gli episodi. Gli attori son sempre diversi.</p> <p>Io e te attori anonimi un giorno passeremo davanti all'obiettivo</p> <p>La via riempie la stanza Gli specchi acuari fluiscono le loro acque torbide</p> <p>Accendiamo le batterie. La stanza se ne va per gli specchi</p> <p>Senza dubbio le mie parole-riflettori proiettano nei tuoi occhi un film sentimentale.</p>

La poeta mezcla la temática vanguardista con la más tradicional temática sentimental, que emerge a partir del verso 7. Sin embargo, el uso del verso libre, la falta de rimas, el uso característico de la puntuación y la experimentación tipográfica la insertan perfectamente dentro del movimiento ultraico. El aspecto estructural se reproduce en la traducción, así como las construcciones metafóricas. Para no añadir explicaciones y preservar la inmediatez de las imágenes, hemos traducido literalmente el verso 13: en italiano la palabra *por* en este contexto significa *attraverso*, pero escogiendo esta solución el efecto cambia sensiblemente. La expresión idiomática *a toda luz* nos ha planteado algunas dudas traductoras. El *Diccionario de la Real Academia Española* nos da cuenta de estos significados: “a toda luz, o a todas luces 1. locs. advs. Por todas partes, de todos modos. 2. locs. advs. Evidentemente, sin duda.”; en cambio, en el *Diccionario de Uso del Español de América y España Vox* aparece únicamente la expresión *a todas luces* con el significado de “de manera clara y patente”, que es el mismo que se da en el *Diccionario Clave*: “de cualquier forma o sin ninguna duda”. A partir de estas definiciones hemos optado por la expresión *senza dubbio* en italiano.

Desde el punto de vista estructural, evidenciamos la elección de algunas formas métricas específicas y la preferencia por algunos recursos de sonido como la rima. Este elemento se puede considerar como un rasgo peculiar de cierta poesía vanguardista femenina, debido al hecho de que en general los movimientos de vanguardia abogan por la elección del verso libre y de una poesía no estrófica; rechazan además la rima y determinados recursos de sonido, prefiriendo el uso de recursos lingüísticos como la metáfora⁵⁶.

Como ya comentamos (cfr. supra 3.2) , Sánchez Saornil no renuncia completamente a la rima en su producción ultráica, por lo tanto podemos considerar este recurso como un rasgo estilístico y de ritmo fundamental y

⁵⁶ Esto no quiere decir, claro está, que las mujeres poetas no hayan adherido a las novedades estilísticas de los movimientos de vanguardia: a este propósito cfr. por ejemplo los primeros poemarios de Méndez *Inquietudes* (1926) y *Surtidor* (1928), en los que la autora utiliza el verso libre, o algunos poemas ultraístas de Sánchez Saornil (como por ejemplo *Domingo* y *Cines*) en los que la autora inserta la experimentación tipográfica característica del movimiento.

personal, y si es posible mantenerlo, como en el caso de este fragmento del poema *Pero ¿tú no sabes?*:

TO	TM
¡Abril!...¿Esto es abril?... Quiere la novia del poeta, luego de un beso, una violeta y un primoroso madrigal y una gentil frase de amor sentimental	Aprile!... È questo aprile?... Vuole la donna del poeta dopo un bacio una violetta e un eccellente madrigale e una gentile frase d'amore sentimentale

Para mantener el mismo número de sílabas –y por lo tanto preservar el ritmo– hemos decidido traducir el término *novia* del segundo verso por el más genérico *donna*, aunque la traducción en italiano es *fidanzata*, que sin embargo es una palabra demasiado larga (4 sílabas). Otra posible solución sería *sposa*.

La rima es un elemento fundamental también el poema *Letanías de amor y de dolor*, que consta de doce estrofas de cuatro versos de 8-9 sílabas y que presenta un esquema de rima alterna regular: ABAB CDCD EFEF etc. En la traducción hemos intentado salvaguardar lo más posible la rima, aportando cambios léxicos mínimos, como en el siguiente ejemplo:

TO	TM
¡Otoño!... Pálidas rosas, bruma en las sendas desiertas, en el alma luminosas idealidades muertas...	Autunno!... Pallide rose, bruma nelle vie deserte, nell'anima luminose idealità morte...

Senda tiene su correspondiente formal en italiano en el término *sentiero*, pero si elegimos en nuestra traducción dicho sustantivo perdemos inevitablemente la rima, debido a la falta de concordancia de género con la palabra *idealidades/idealità* (femenino tanto en español como en italiano) y sus

correspondientes adjetivos en el verso siguiente. La palabra *via*, aunque tiene un significado más amplio, permite mantener la rima –en italiano se trata de una rima imperfecta– y un número de sílabas parecido en el verso, sin alterar el sentido.

El único poemario vanguardista de Rosa Chacel se caracteriza por la elección del soneto como forma métrica tradicional que la autora va llenando con metáforas surrealistas y asociaciones oníricas típicas de la época. Es evidente que la forma constituye el rasgo estilístico fundamental que debemos reproducir en la traducción. Analizamos este poema dedicado a María Zambrano:

TO	TM
Una música oscura, temblorosa, cruzada de relámpagos y trinos, de maléficos hálitos, divinos, del negro lirio y de la ebúrnea rosa.	Una musica scura, timorosa, attraversata da lampi e da trini da malefici aliti, divini del nero giglio e dell'eburnea rosa
Una página helada, que no osa copiar la faz de inconciliables sinos. Un nudo de silencios vespertinos y una duda en su órbita espinosa.	Una pagina gelata, non osa copiar volto d'inconciliabil destini. Un nodo di silenzi vespertini e un dubbio ne' sua orbita spinosa.
Sé que se llamó amor. No he olvidado, tampoco, que seráficas legiones hacen pasar las hojas de la historia.	Si chiamò amore. Non ho scordato, nemmeno, che serafiche legioni sfogliano le pagine della storia
Teje tu tela en el laureal dorado, mientras oyes zumbar los corazones, y bebe el néctar fiel de tu memoria.	Tessi la tela nel lauro dorato mentre senti dei cuori vibrazioni e bevi il nettare della memoria.

El soneto clásico –modelo elegido por la autora– es un poema breve que consta de catorce versos endecasílabos divididos en cuatro estrofas, dos cuartetos con rima abrazada, y dos tercetos. El esquema general de rima de este poema es ABBA ABBA CDE CDE. Para mantener esta peculiar forma métrica hemos operado una serie de cambios sintácticos y lingüísticos con el objetivo de no

perjudicar las imágenes metafóricas del original, que constituyen una muestra interesante de la forma de Chacel de integrarse en la vanguardia. En el primer verso *temblorosa* se corresponde al italiano *tremolante*, que sin embargo no rima con la palabra *rosa* (igual tanto en italiano como en castellano) del verso 4; para solucionar la cuestión de la rima hemos escogido la palabra *timorosa*, que tiene lazos semánticos con el término original (las dos palabras se pueden asociar al miedo) y que además se parece formalmente a éste. El número de sílabas se ha mantenido en el verso 5 quitando de la traducción el pronombre relativo *que* (*Una pagina gelata, non osa*); en el verso 6 de la versión italiana tenemos 12 sílabas métricas, se ha eliminado el artículo *la* (*copiar volto d'inconciliabil destini*) y se ha introducido un apócope. El apócope caracterizan también el verso 8 (*ne' sua orbita spinosa*). Al principio del verso 9 se elimina en la traducción *sé que* (*so che*), mientras que en el penúltimo verso ha sido necesario reajustar el orden de la frase, además de convertir el verbo en sustantivo: el verbo *zumar*, que se traduce en italiano por *ronzare* se convierte en el texto meta en el sustantivo *vibrazioni*, que, si bien con matices distintos, pertenecen a la misma esfera semántica. Finalmente, hemos eliminado el adjetivo *fiel* y el posesivo *tu* en el último verso para obtener un endecasílabo, si bien de esta forma el texto se empobrece.

CONCLUSIONES

Los enfoques de género en traducción que se han desarrollado en el Canadá de los años Ochenta han abierto el camino para reflexiones más articuladas y complejas sobre el papel que puede desempeñar la traducción en la representación de la identidad femenina y de la diferencia, y como medio para luchar en contra de la discriminación sexual. A lo largo del presente estudio nos hemos interrogado sobre el significado de *traducir en femenino* como práctica traductora concreta, lejos de planteamientos meramente ideológicos o políticos, y según una perspectiva cultural abierta y flexible, atenta a las necesidades de la sociedad multicultural actual. A través de la traducción de una selección de obras sacadas de la producción poética de Concha Méndez Cuesta, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Cristina de Arteaga y Lucía Sánchez Saornil, integrantes de las Vanguardias españolas, hemos podido reflexionar sobre los diferentes elementos que contribuyen tanto a la creación de significado como a la configuración de un estilo y una práctica escritora que podemos definir ginocéntrica. De hecho, lo que se ha evidenciado tras un análisis profundo de los textos y de su contexto histórico, lingüístico, literario y cultural, es que la escritura de las mujeres se caracteriza ante todo por una visión crítica marcada por el género socialmente construido, que se refleja en una particular forma de enfrentarse a la realidad, de responder emotivamente a las experiencias y de elegir determinadas temáticas, que se desarrollan en los textos a través de un estilo personal peculiar. Además, tratándose de poesía, se han planteado también otro tipo de cuestiones relacionadas con el conjunto de características del género literario, como la forma métrica, los recursos retóricos, la rima, el ritmo, etc. El estudio de las teorías feministas de la traducción, junto con la teoría de la traducción poética y el estudio literario crítico y contextual, nos han ofrecido la base teórica para emprender la tarea de traducción, con el objetivo de hacer hablar a las poetisas en otra lengua, en otra época y en otra cultura.

Lo que emerge de nuestro trabajo es que una práctica traductora que se plantee como objetivo la visibilización de la mujer y la reivindicación de su identidad dentro de un mundo masculino no se puede limitar a meras cuestiones

lingüísticas, sino dar un paso más. Creemos que es fundamental integrar en la traducción todo el repertorio de características temáticas, estilísticas, conceptuales –y lingüísticas también, por supuesto– que forman parte del bagaje cultural personal de la mujer y que emergen con claridad en los textos. Además, no se pueden desvincular todos estos elementos de la forma en la que se han expresado, que en el caso que nos ha interesado es la poesía; es esencial, por lo tanto, integrar los dos ejes teóricos.

Pensamos que para alcanzar el gran objetivo de la igualdad social y cultural entre hombres y mujeres –la gran apuesta del Tercer Milenio– es importante, entre otras cosas, recuperar las voces femeninas olvidadas, sacar a luz su obra y devolverle la importancia y la dignidad que merecen dentro del panorama cultural y literario actual. En este sentido la traducción constituye un instrumento poderoso, un vehículo de enriquecimiento cultural y de visibilización de la diferencia, capaz de “participar legítimamente en un digno proyecto por la igualdad y que, actualizada, ofrezca una versión que entienda ese valor –este sí universal– en todas sus facetas” (Burfaú Alvira 2010: 168).

La obra poética que hemos traducido para este estudio constituye una mínima parte de la enorme producción literaria de las mujeres que han operado en una época tan favorable para la literatura española como fueron los años Veinte y Treinta del siglo XX. Esperamos, con esta tesis doctoral, haber dado el primer paso para fructuosas investigaciones y desarrollos futuros.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1990): *Antología poética de la generación del 27*, edición de Arturo Ramoneda, Madrid, Castalia.

— (2001): *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898- 1986)*, edición de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

— (2007): *Las vanguardias y la generación del 27*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles, Visor Libros.

— (2008): *Re-escrituras de lo global: Traducción e interculturalidad*, edición de Virgilio Tortosa, Madrid, Biblioteca Nueva

— (2010): *Peces en la tierra: Antología de mujeres poétas en torno a la Generación del 27*, edición de Pepa Merlo, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

— (2011): *Translating Gender*, edición de Eleonora Federici, Bern, Peter Lang.

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1991): “La traducción poética”, *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, 261- 270

ALTAMIRANO, N (2007): “Out of the Glass Niche and into the Swimming Pool: The transformation of the *Sirena* Figure in the Poetry of Concha Méndez”, *Mirrors and Echoes. Women's Writing in Twentieth-Century Spain*, edición de Emilie L. Bergmann y Richard Herr, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.

ARDENER, S. (1975)(ed.): *Perceiving Women*, London, Malaby Press.

ARROJO, R. (1994): “Fidelity and the Gendered Translation”, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, nº 2, 1994, 147-163.

BARJAU, E. (1995) “La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias”, *La traducció literària*, edición de Josep Marco Borillo, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 59- 76.

BASSNETT, S. (1980): *Translation Studies*, London and New York, Routledge.

—, LEFEVERE, A. (1990): “Introduction: Proust's Grandmother and the

Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies”, *Translation, History and Culture*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere (1990), London, Pinter Publishers, 1- 13.

— (1998): “Introduction: Where are we in Translation Studies?”, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matter, 1- 11.

— (1998): “The Translation Turn in Cultural Studies”, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matter, 123- 140.

BELTRAMI, P. G. (1996): *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino.

BERMAN, A. (1985): “Translation and the trials of the foreign”, *The Translation Studies Reader*, edición de Lawrence Venuti (2001), London and New York , Routledge, 284- 297.

BONNEFOY, Y. (2002): *La Traducción de la Poesía*, Valencia, Pre-Textos

BURFAU ALVIRA, N. (2009): *Traducción y género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.

— (2010): *Las teorías feministas de la traducción al examen: destilaciones para el siglo XXI*, Granada, Editorial Comares.

CAMERON, D. (1985): *Feminism & Linguistic Theory*, New York, Palgrave.

CANO, J. L. (1973): *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama

CARBONELL I CORTÉS, O. (1997): *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

— (1999): *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

CHACEL, R. (1992): *Poesía (1931-1991)*, Barcelona, Tusquets.

CHAMBERLAIN, L. (1988): “Gender and the Metaphorics of Translation”, *The Translation Studies Reader*, edición de Lawrence Venuti (2001), London and New York , Routledge, 314- 329.

CHAPMAN WILCOX, J. (1997): *Women Poets of Spain, 1860- 1990: Toward a*

Gynocentric Vision, Chicago, University of Illinois Press.

— (2001): “Concha Méndez y la escritura poética femenina”, *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898- 1986)*, edición de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 207- 233.

CHESSA, S. (2014): “Perspectivas de género en la traducción de los poemas de Lucía Sánchez Saornil”, *Lingue e Linguaggi*, 11, 93-103.

— (2014): “Enfoques de género en la traducción poética de la obra de Concha Méndez Cuesta”, *Linguística Teórica y Aplicada: nuevos enfoques*, edición de Nekane Celayeta Gil, Felipe Jiménez Berrio, Alberto de Lucas Vicente, Maite Iraceburu Jiménez y Dámaso Izquierdo Alegría, Frankfurt, Peter Lang, 45- 59.

CRAWFORD, M (1995): *Talking Difference. On Gender and Language*, London, Sage Publications.

DALY, M. (1979): *Gyn/ Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, London, The Women's Press.

DE CHAMPOURCIN, E. (2002): *Del exilio a Dios*, Madrid, Rialp.

— (2005): *Poesía antología. Antología poética*. (edición bilingüe vasco-castellano), Vitoria, Diputación Foral de Álava / Universidad de Navarra.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, S. (1991): *Re-Belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin. The body bilingual. Translation as a rewriting in the feminine*, Toronto, Les éditions du remue-ménage/Women's Press.

DE LA TORRE, J. (2000): *Poemas de la Isla*, Washington, Eastern Washington University Press.

DE TORRE, G. (1965): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

DIAZ-DIOCARETZ, M. (1985): *Translating Poetic Discourse. Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam, John Benjamins.

—, ZAVALA, I. M. (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Eco, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

EVEN-ZOHAR, I. (1978): “The position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11, (1990).

— (1979): “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 1-2.

FEDERICI, E. (2011): “Metaphors in dialogue: feminist literary critics, translators and writers”, *Woman and Translation: Geographies, Voices and Identities*, edición de Santaemilia, J., y Von Flotow, L. (2011), *MonTI*, 3, 355-376.

FERNÁNDEZ URTASUN, R., ANTÓN, M. E. (2005): “Introducción”, Ernestina de Champourcin (2005), *Poesia antologia. Antología poética*. (edición bilingüe vasco- castellano), Vitoria, Diputación Foral de Álava / Universidad de Navarra, 16- 97.

FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2013): “Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20”, *EPOS*, XXIX, 213- 226.

GARCÍA MOUTON, P. (1999): *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco Libros.

GARCÍA POSADA, M. (1992): *Los poetas de la generación del 27*, Madrid, Anaya.

GENTZLER, E. (1998): “Foreword”, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matter, ix- xxii.

— (1998): *Teorie della traduzione: tendenze contemporanee*, Torino, UTET.

GODAYOL, P. (2000): *Espais de frontera. Gènere i Traducció*, Vic, Biblioteca de Traducció i Interpretació, 5, Eumo.

GODARD, B. (1990), “Theorizing Feminist Discourse/Translation”, *Translation, History and Culture*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere (1990), London, Pinter Publishers, 87- 96.

— (2001): “La traduction: un dialogue entre féministes canadiennes et québécoises”, *Lo stesso altro*, edición de Susan Pettrilli (2001), *Athanos*, 4, Roma, Meltemi, 116- 127.

GONZÁLES ALLENDE, I. (2010): “Cartografías urbanas y marítimas: Género y Modernismo en Concha Méndez”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 35.1, 89- 116.

GOUTTE, G. (2011): *Lucia Sánchez Saornil poétesse, anarchiste et féministe*, Paris, Les Editions du Monde Libertaire.

HERMANS, T. (1985)(ed.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, New York, Routledge Revivals.

HOLMES, J. (1988): *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

HOOKS, B. (1989): *Talking Back. Thinking feminist, thinking black*, Boston, South End Press.

HURTADO ALBIR, A. (2001): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.

JAKOBSON, R. (1958): “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, *Style in Language*, edición de Tomas A. Sebeok (1960), New York and London, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, 350- 377.

KIRKPATRICK, S. (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.

KRAMARAE, C. (1981): *Women and Men Speaking*, Rowley, Newbury House Publishers.

LAKOFF, R. (1975): *Language and Woman's Place*, New York, Harper & Row.

LANDEIRA, J. (2005): *Ernestina de Champourcin. Vida y literatura*, Ferrol, Sociedad de cultura Valle- Inclán.

LAVIERI, A. (2007): *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma, Editori Riuniti.

LÁZARO CARRETER, F. (1979): *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus Ediciones.

MARTÍN CASAMITJANA, R.M. (1992): “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”, *Duoda*, 3, 45- 66.

— (1996): “Introducción”, Lucía Sánchez Saornil (1996), *Poesía*, edición de Rosa María Martín Casamitjana, Pre-Textos, Valencia.

MARTÍN RUANO, M. R. (2007): “El «giro cultural» de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos”, *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, edición de Emilio Ortega Arjonilla (2007), Frankfurt am Main, Peter Lang, 39- 59.

MATTIOLI, E. (2001): *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi.

MIRÓ, E. (1979): “Preliminar”, Concha Méndez (1979), *Vida a Vida y Vida o Río*, Madrid, Caballo griego para la poesía, 11- 34

MÉNDEZ CUESTA, C. (1979): *Vida a Vida y Vida o Río*, Madrid, Caballo griego para la poesía.

— (1995): *Poemas (1926- 1986)*, edición de James Valender, Madrid, Ediciones Hiperion.

MOLINA, L. (2006): *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

MORLA- LYNCH, C. (1957): *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo 1928- 1936)*, Madrid, Aguilar.

MOSQUERA GENDE, I. (2005): “Características propias de la traducción poética. Análisis y práctica.”, *Interlingüística*, 16, 813- 823.

MOULTON, J. (1977): “The Myth of the Neutral Man”, *Feminism and Philosophy*, edición de Mary Vetterling-Braggin, Littlefield, Adams and Co., 124- 137.

NASH, M. (1975): “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montserny y Lucía Sánchez Saornil”, *Convivium*, 44- 45 , 71- 99.

NIKOLAIDOU, I., LÓPEZ VILLALBA, M. (1997): “*Re-belle et infidèle* o el papel de la traductora”, *El papel del traductor*, edición de Esther Morillas y Juan Pablo Arias, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 75- 102.

NIDA, E. (1964): “Principle of correspondence”, *The Translation Studies*

Reader, edición de Lawrence Venuti (2001), London and New York , Routledge, 126- 140.

NORD, C. (1994): “Traduciendo funciones”, *Estudis sobre la traducció*, edición de Amparo Hurtado Albir, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 97-112

— (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.

ORTEGA Y GASSET, J. (1956): *Miseria y esplendor de la traducción*, München, Edition Langewiesche- Brandt.

PYM, A. (2012): *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*, Tarragona, Intercultural Studies Group.

QUILIS, A. (1984): *Métrica Española*, Barcelona, Ariel.

RAFFEL, B. (1988): *The Art of Translating Poetry*, Pittsburg, Pennsylvania State University Press.

RICOEUR, P. (2008): *Tradurre l'intraducibile*, Roma, Urbaniana University Press.

ROMANO COLANGELI, M. (1964): *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, Bologna, Pàtron.

SABATINI, A. (1993): *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

SABATINI, F. (1993): “Più che una prefazione”, Alma Sabatini (1993), *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 9-15.

SALMON, L. (2003): *Teoria della traduzione : storia, scienza, professione*, Milano, Vallardi.

SAMANIEGO FERNÁNDEZ, E. (1996): *La traducción de la metáfora*, Valladolid, Universidad de Valladolid Secretariado de publicaciones e intercambio científico.

SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1996): *Poesía*, edición de Rosa María Martín Casamitjana, Pre-Textos, Valencia.

SANTAEMILIA RUIZ, J. (2011): “Introducción a Mujer y traducción: geografías,

voces e identidades”, *Woman and Translation: Geographies, Voices and Identities*, edición de Santaemilia, J., y Von Flotow, L. (2011), MonTI 3, 29- 49.

— (2011): “Feminist Translating: on Women, Theory and Practice”, *Translating Gender*, edición de Eleonora Federici, Frankfurt, Peter Lang, 55- 77.

SELVER, P. (1966): *The Art of Translating Poetry*, Boston, The Writer.

SILES, J. (2008): “La traducción poética como proceso creativo”, *Re-escrituras de lo global: Traducción e interculturalidad*, edición de Virgilio Tortosa (2008), Madrid, Biblioteca Nueva, 487- 501.

SIMON, S. (1996): *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*, London and New York, Routledge.

SNELL-HORNBY, M. (1990): “Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany”, *Translation, History and Culture*, edición de Susan Bassnett y André Lefevere (1990), London, Pinter Publishers, 79- 86.

— (2007): “*Haz un diálogo y no la guerra: el estado actual de los estudios de traducción en el mundo académico*”, *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, edición de Emilio Ortega Arjonilla (2007), Frankfurt am Main, Peter Lang, 21- 37.

SPIVAK, G. C. (1992): “The politics of translation”, *The Translation Studies Reader*, edición de Lawrence Venuti (2001), London and New York , Routledge, 397- 416

STEINER, G. (1998): *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford and New York, Oxford University Press.

TOURY, G. (1978): “The nature and role of norms in translation”, *The Translation Studies Reader*, edición de Lawrence Venuti (2001), London and New York , Routledge, 198- 211.

VERMEER, H. J. (1989): “Skopos and commission in translational action”, *The Translation Studies Reader*, edición de Lawrence Venuti (2001), London and New York , Routledge, 221- 232.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. Á. (1998): *El futuro de la traducción: últimas*

teorías, nuevas aplicaciones, Valencia, Institució Alfons El Magnànim.

— (2007): “Después del giro cultural de la traducción”, *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*, edición de Emilio Ortega Arjonilla (2007), Frankfurt am Main, Peter Lang, 61- 68.

VIDELA, G. (1963): *El Ultraísmo*, Gredos, Madrid.

VON FLOTOW, L. (1997): *Translation and Gender. Translating in the «Era of Feminism»*, Manchester, St. Jerome.

ZÁVALA, I. M. (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos.